

TERESA COLOMÉ MARTÍNEZ

***LA FORMACIÓ DEL LECTOR LITERARI A
TRAVÉS DE LA LITERATURA INFANTIL I
JUVENIL***

VOLUM II

Directora: ANNA CAMPS MUNDÓ

**DEPARTAMENT DE PEDAGOGIA APLICADA
FACULTAT DE CIÈNCIES DE L'EDUCACIÓ
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA**

JUNY DE 1995

5. RESULTATS NUMÈRICS

Índex del capítol

5.1. La representació literària del món	269
5.1.1. Gèneres literaris.....	269
5.1.1.1. Presència d'elements fantàstics.....	269
5.1.1.2. Tipus de gènere literari.....	270
5.1.2. Novetat temàtica.....	271
5.1.2.1. Presència de novetat temàtica.....	271
5.1.2.2. Tipus de novetat temàtica.....	272
5.1.3. Desenllaç.....	272
5.1.4. Personatges.....	274
5.1.4.1. Els protagonistes.....	274
5.1.4.2. Els adversaris.....	276
5.1.5. Escenari narratiu.....	279
5.1.5.1. Context de relacions.....	279
5.1.5.2. Marc espacial.....	279
5.1.5.3. Marc temporal.....	280
5.2. La fragmentació narrativa	280
5.2.1. Grau elevat d'autonomia entre les unitats narratives.....	280
5.2.2. Inclusió de textos no narratius.....	280
5.2.3. Barreja de gèneres literaris.....	281
5.2.4. Presència de recursos no verbals.....	281
5.3. La complexitat narrativa	281
5.3.1. Estructura narrativa.....	281
5.3.2. Perspectiva narrativa.....	282
5.3.3. Veu narrativa.....	282
5.3.4. Ordre temporal.....	283
5.4. La complexitat interpretativa	283
5.4.1. Ambigüitat de significat.....	283
5.4.2. Distanciament.....	284
5.4.2.1. Referències a la comunicació literària.....	284

5.4.2.2. Utilització de recursos d'humor.....	284
5.4.3. Apel·lació a coneixements culturals previs	285
5.4.4. Explicitació del pacte narratiu	285
5.4.4.1. Presència de comentaris del narrador.....	285
5.4.4.2. Presència del narratari	285

En aquest capítol s'ofereixen els resultats numèrics de tot el treball per passar a la interpretació i comentari de les obres en els capítols següents. Aquests resultats provenen de l'aplicació de la fitxa d'anàlisi a cadascuna de les unitats narratives, és a dir, a les 201 narracions que es troben en les 150 obres del corpus escollit¹.

Els resultats s'han comptabilitzat, d'una banda, agrupants les obres dividides pels quatre blocs d'edat dels destinataris i, d'una altra, pel total del corpus. Els resultats numèrics es troben expressats en tant per cent respecte als dos tipus de corpus considerats:

1. Per columnes d'edat (grups de 32, 67, 55 i 47 narracions respectivament)
2. En una columna de globals respecte del corpus total (201 narracions)².

L'exposició dels resultats segueix l'ordre de la fitxa d'anàlisi.

¹ El buidat de tots els ítems de la fitxa d'anàlisi es troba en els Annexos d'aquest treball.

² Lògicament, el tant per cent del global ho és respecte el corpus de 150 obres, específicament, respecte les 201 unitats d'anàlisi, i no es correspon, per tant, a la suma dels percentatges parcials.

5.1. LA REPRESENTACIO LITERARIA DEL MON

5.1.1. Gèneres literaris.

5.1.1.1. Presència d'elements fantàstics³

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Presència	87'50	86'56	63'64	34'05	68'15
Absència	12'50	13'44	36'36	65'95	31'85
	100	100	100	100	100

Quadre 1.

³ Elements que divideixen les obres entre "ficció fantàstica" i "ficció realista", termes més clars per a la nostra anàlisi. En els quadres de resultats s'han respectat, però, les denominacions de la fitxa de buidat.

5.1.1.2. Tipus de gènere literari⁴.

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Tradicional	18'75	22'38	18'19	6'38	16'92
Fantasia M. ⁵	68'76	59'70	29'09	8'52	41'79
Sobrenatural	0'00	1'50	5'45	8'52	2'98
Ciència ficció	0'00	2'98	5'45	10'63	4'98
Construcció personalitat ⁶	9'37	10'46	21'83	31'9	18'41
Aventura	0'00	0'00	1'81	8'52	2'48
Viure societat	3'12	2'98	9'09	12'76	6'96
Històriques	0'00	0'00	0'00	4'25	1'00
Detectives-ques	0'00	0'00	9'09	8'52	4'48
	100	100	100	100	100

Quadre 2.

<i>Desglòs de la Fantasia Moderna⁷</i>					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
<i>fantasia mod.</i>	34'38	49'26	27'28	8'52	32'34
<i>animals hum.</i>	34'38	10'44	1'81	0'00	9'45
	68'76	59'70	29'09	8'52	41'79

Quadre 3.

⁴ A efectes pràctics, s'ha inclòs la llista d'ítems quan l'espai ha obligat a col·locar una abreviatura de les denominacions en el quadre de resultats. En aquest quadre les denominacions dels gèneres corresponen a les de la fitxa d'anàlisi: *Models de la literatura tradicional*, *Fantasia moderna*, *Forces sobrenaturals*, *Ciència Ficció*, *Construcció de la pròpia personalitat*, *Aventura*, *Viure en societat*, *Narració històrica*, *Narració detectivesca*.

⁵ La *Fantasia moderna* suposa la suma dels ítems de *fantasia moderna en sentit estricte* i d'*animals humanitzats*. En el quadre següent s'han subdividit aquests dos ítems.

⁶ La *Construcció de la pròpia personalitat* suposa la suma dels ítems: *relacions interpersonals*, *relacions entre iguals* i *maduració personal*. Més avall hi ha un quadre subdividint aquests ítems.

⁷ La suma de resultats de les columnes correspon a l'ítem "Fantasia Moderna". Vegeu el quadre **Tipus de gèneres literaris**. Les abreviatures del quadre corresponen a *fantasia moderna en sentit estricte* i *animals humanitzats*.

Desglòs de la Construcció de la pròpia personalitat. ⁸					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
<i>relacions interpersonals</i>	3'12	5'98	18'20	10'62	9'95
<i>relacions entre iguals</i>	0'00	1'50	3'63	2'12	2'00
<i>maduració</i>	6'25	2'98	0'00	19'15	6'46
	9'37	10'46	21'83	31'9	18'41

Quadre 4.

5.1.2. Novetat temàtica:

5.1.2.1. Presència de novetat temàtica

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Presència	75	40'30	81'82	82'98	67'17
Absència	25	59'70	18'18	17'02	32'83
	100	100	100	100	100

Quadre 5.

⁸ La suma de resultats de les columnes correspon a l'ítem "Construcció de la pròpia personalitat". Vegeu el quadre **Tipus de gèneres literaris**. Les abreviatures del quadre corresponen a *relacions interpersonals*, *relacions entre iguals* i *maduració personal*.

5.1.2.2. Tipus de novetat temàtica⁹:

<i>Obres del corpus. Segons primera entrada.</i> ¹⁰					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Psicològics	31'25	4'47	12'72	10'64	12'44
Inadequats	9'38	2'98	9'09	14'89	8'45
Socials	12'50	17'92	20'00	34'05	21'40
Familiars	0	1'50	9'09	10'64	5'48
Jocs	21'87	13'43	30'92	12'76	19'40
	75	40'30	81'82	82'98	67'17

Quadre 6.

<i>Tipus de novetat temàtica. Proporció interna.</i> ¹¹ <i>Primera entrada</i>					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Psicològics	41'66	11'12	15'55	12'83	18'52
Inadequats	12'52	7'40	11'12	17'94	12'60
Socials	16'66	44'45	24'44	41'02	31'85
Familiars	0'00	3'70	11'12	12'83	8'14
Jocs	29'16	33'33	37'77	15'38	28'89
	100	100	100	100	100

Quadre 7.

⁹ Les abreviatures dels quadres d'aquest apartat corresponen a les denominacions: *Focalització en conflictes psicològics*, *Problemes socials nous*, *Problemes familiars nous* i *Jocs de transgressió de les normes socials i literàries*.

¹⁰ Pel fet que aquest ítem no té opcions excloents, s'ha recollit més d'una entrada temàtica en les obres on hi havia temes d'importància equivalent. Això ha afectat les obres destinades als lectors més grans, ja que són les úniques que ofereixen combinacions importants de més d'un tema. En aquest quadre s'indiquen els resultats del còmput d'una sola entrada expressats en tant per cent respecte al corpus d'obres considerat. La suma de resultats de les columnes correspon a les obres amb novetat temàtica. Vegeu el quadre

Presència de novetat temàtica

¹¹ Hem pres com a total només el nombre d'obres que presenten novetat temàtica per veure la proporció interna de cadascuna de les novetats temàtiques. El primer quadre de resultats es refereix a la primera entrada o innovació temàtica predominant. En el quadre següent s'ofereix la proporció interna de tot el conjunt d'entrades considerades.

Tipus de novetat temàtica. Proporció interna. Conjunt d'entrades					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Psicològics	41'66	11'12	19'71	21'67	22'42
Inadequats	12'52	7'40	13'64	21'67	14'95
Socials	16'66	44'45	24'25	30'00	28'73
Familiars	0'00	3'70	15'17	15'00	10'34
Jocs	29'16	33'33	27'28	11'66	23'56
	100	100	100	100	100

Quadre 8.

5.1.3. Desenllaç¹²

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Desaparició	71'88	79'10	60'00	40'43	63'68
Assumpció	6'25	8'95	18'18	25'53	14'92
Negatiu	6'25	1'50	1'82	8'51	3'98
Obert	15'62	10'45	20'00	25'53	17'42
	100	100	100	100	100

Quadre 9.

¹² Les abreviatures del quadre següent corresponen a les denominacions: *Positiu per desaparició del problema*, *Positiu per assumpció del problema*, *Negatiu* i *Obert*.

5.1.4. Personatges

5.1.4.1. Els protagonistes

<i>Tipus de protagonistes</i>					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Humans	59'37	64'18	94'54	97'88	79'60
Animals	31'25	8'95	1'82	0'00	8'46
Fantàstics	9'38	26'87	3'64	2'12	11'94
	100	100	100	100	100

Quadre 10.

<i>Edat dels protagonistes</i>					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Infantils	62'50	46'27	58'18	65'95	56'71
Adults	25'00	29'85	32'73	34'05	30'85
Ambdós o indeterminat	12'50	23'88	9'09	0'00	12'44
	100	100	100	100	100

Quadre 11.

<i>Gènere dels protagonistes</i>					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Masculins	56'25	50'75	69'09	57'44	58'20
Femenins	28'12	20'89	18'18	34'04	24'38
Ambdós o indeterminat	15'63	28'36	12'73	8'52	17'42
	100	100	100	100	100

Quadre 12.

<i>Ofici dels protagonistes</i> ¹³					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Actuals	3'12	10'44	18'18	29'80	15'92
Cura llar	3'12	1'50	0'00	0'00	0'99
Conte popular	6'25	23'88	10'92	0'00	11'94
D'aventura	6'25	0'00	0'00	2'12	1'49
Indeterminat	81'26	64'18	70'90	68'08	69'66
	100	100	100	100	100

Quadre 13.

<i>Els protagonistes animals</i> ¹⁴					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
No tradicionals	15'65	0'00	0'00	0'00	2'48
Tradicionals	28'13	8'95	1'82	0'00	7'96
	43'78 ¹⁵	8'95	1'82	0'00	10'44

Quadre 14.

<i>Els protagonistes fantàstics</i> ¹⁶					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
No tradicionals	3'12	17'92	1'82	0'00	6'97
Tradicionals	9'38	8'95	1'82	2'12	4'97
	12'50 ¹⁷	26'87	3'64	2'12	11'94

Quadre 15.

¹³ Les abreviatures d'aquest quadre corresponen a les denominacions: *Propi de la societat actual*, *Cura de la llar*, *Propi dels contes populars*, *Propi de les narracions d'aventura* i *Indeterminat*.

¹⁴ La suma de resultats de les columnes correspon als protagonistes animals. Vegeu el quadre **Tipus de protagonistes**.

¹⁵ Aquest resultat no es correspon al del **Tipus de protagonista** d'aquest bloc d'edat. Es deu al fet que he admès 4 coprotagonistes en favor de l'interès per veure els tipus d'animals. El mateix passa amb el resultat global.

¹⁶ La suma de resultats de les columnes correspon als protagonistes fantàstics. Vegeu el quadre **Tipus de protagonistes**.

¹⁷ Aquest resultat no es correspon al del **Tipus de protagonista** d'aquest bloc d'edat. Es deu al fet que he admès 1 coprotagonistes en favor de l'interès per veure els tipus de personatges fantàstics. El mateix passa a la columna de globals.

Barreja de tipus de personatge					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Barreja	43'75	61'20	43'64	17'02	43'78
No	56'25	38'80	56'36	82'98	56'22
	100	100	100	100	100

Quadre 16.

Tipus de barreja¹⁸					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Humans+animals	21'88	16'41	1'82	0'00	9'45
Humans+fant	18'75	40'30	32'73	12'77	28'86
Animals+fant	3'12	2'99	0'00	0'00	1'49
Humans+an+fant	0'00	1'50	9'09	4'25	3'98
	43'75	61'20	43'64	17'02	43'78

Quadre 17.

5.1.4.2. Els adversaris

Absència de personatges adversari					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Absència	62'51	64'18	32'72	48'94	51'75
Presència	37'49	35'82	67'28	51'06	48'25
	100	100	100	100	100

Quadre 18.

¹⁸ La suma de resultats de les columnes correspon a les obres que presenten barreja de personatges. Vegeu el quadre **Barreja de tipus de personatges**. Les abreviatures d'aquest quadre corresponen a les denominacions: *Humans i animals*, *Humans i fantàstics*, *Animals i fantàstics* i *Humans, animals i fantàstics*.

Tipus d'adversaris¹⁹					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Humans	25'00	25'38	54'55	44'68	37'81
Animals	3'12	5'97	0	0	2'48
Fantàstics	9'37	4'47	12'73	6'38	7'96
	37'49	35'82	67'28	51'06	48'25

Quadre 19.

Tipus d'adversaris. Proporció interna. Globals.	
Humans	79'60
Animals	8'45
Fantàstics	11'95
Total	100

Quadre 20.

Tipus d'adversaris humans²⁰					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Homes	18'75	14'92	38'18	36'17	26'87
Societat	6'25	5'98	12'73	8'51	8'46
Altres	0	4'48	3'64	0	2'48
	25'00	25'38	54'55	44'68	37'81

Quadre 21.

¹⁹ La suma de resultats de les columnes correspon a les obres que presenten personatges adversaris. Vegeu el quadre **Absència de personatges adversaris**

²⁰ La suma de resultats de les columnes correspon a les obres que presenten adversaris de tipus humà. Vegeu el quadre **Tipus d'adversaris**

Connotació negativa dels adversaris²¹					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Negatius	9'37	14'92	47'28	38'29	28'35
Reconvertits	9'37	13'44	9'09	0'00	8'45
Desmitificats	9'37	0'00	0'00	0'00	1'50
Funcionals	9'37	7'46	10'90	12'76	9'95
	37'48	35'82	67'28	51'06	48'25

Quadre 22.

Proporció interna de la connotació negativa dels adversaris. Globals	
Negatius	58'76
Reconvertits	17'52
Desmitificats	3'10
Funcionals	20'62
Total	100

Quadre 23.

Agrupació de categories²². Totals respecte del corpus sencer	
Absència d'adversaris	51'75
Adversaris no malvats	19'90
Adversaris malvats	28'35
Total	100

Quadre 24.

²¹ La suma de resultats de les columnes correspon a les obres que presenten personatges adversaris. Vegeu el quadre **Absència de personatges adversaris**.

²² He agrupat a *adversaris no malvats* els adversaris reconvertits, desmitificats i funcionals per tal de veure la proporció total d'obres on hi ha una autèntica representació del mal. Per "absència d'adversaris" vegeu el quadre **Absència de personatges adversaris**. "Adversaris malvats" correspon als adversaris amb connotació negativa, vegeu el quadre **Connotació negativa dels adversaris**.

5.1.5. Escenari narratiu

5.1.5.1. Context de relacions²³

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Família	53'12	31'35	45'45	34'05	39'30
Assimilable	25'00	19'40	18'18	27'65	21'89
Viure sol	12'50	19'40	27'28	31'93	23'38
Comunals	6'25	2'98	3'64	4'25	3'98
No especificat	3'13	26'87	5'45	2'12	11'45
	100	100	100	100	100

Quadre 25.

5.1.5.2. Marc espacial

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Vivenda	37'50	16'42	14'55	6'38	16'92
Nucli urbà	40'63	47'76	54'55	55'32	50'25
Paisatge obert	21'87	29'85	25'45	36'18	28'85
Lloc fantàstic	0'00	5'97	5'45	2'12	3'98
	100	100	100	100	100

Quadre 26.

²³ Les breviatures d'aquest quadre corresponen a les denominacions: *Família completa*, *Formes assimilables a la família*, *Viure sol*, *Formes comunals* i *No especificat*.

5.1.5.3. Marc temporal

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Antic	0'00	4'47	5'45	21'28	7'96
Actual	71'87	56'71	73'37	72'35	68'16
Futur	0'00	5'97	3'64	4'25	3'98
Indeterminat	28'13	32'85	14'54	2'12	19'90
	100	100	100	100	100

Quadre 27.

5.2. LA FRAGMENTACIO NARRATIVA

5.2.1. Grau elevat d'autonomia entre les unitats narratives

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Autonomia	37'50	19'40	60'00	51'06	40'80
No auton.	62'50	80'60	40'00	48'94	59'20
	100	100	100	100	100

Quadre 28.

5.2.2. Inclusió de textos no narratius

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Inclusió	18'75	22'38	65'45	53'20	40'80
No inclusió	81'25	77'62	34'55	46'80	59'20
	100	100	100	100	100

Quadre 29.

5.2.3. Barreja de gèneres literaris

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Barreja	28'12	11'95	52'73	25'54	28'85
No barreja	71'88	88'05	47'27	74'46	71'15
	100	100	100	100	100

Quadre 30.

5.2.4. Presència de recursos no verbals

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Presència	50'00	20'89	29'09	8'52	25'37
Absència	50'00	79'11	70'90	91'48	74'63
	100	100	100	100	100

Quadre 31.

5.3. LA COMPLEXITAT NARRATIVA

5.3.1. Estructura narrativa

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Complexa	21'88	20'89	72'72	70'22	46'76
Simple	78'12	79'11	27'28	29'78	53'24
	100	100	100	100	100

Quadre 32.

5.3.2. Perspectiva narrativa

<i>Perspectiva focalitzada</i>					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Focalitzada	56'25	13'44	41'82	57'45	38'30
No focalitzada	43'75	86'56	58'18	42'55	61'70
	100	100	100	100	100

Quadre 33.

<i>Tipus de focalització²⁴</i>					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
En protag.	31'25	8'95	36'36	51'07	29'85
Altres	25'00	4'49	9'09	6'38	9'45
	56'25	13'44	45'45 ²⁵	57'45	38'30

Quadre 34.

5.3.3. Veu narrativa

<i>Veu narrativa no ulterior</i>					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
No ulterior	15'62	11'95	14'55	19'15	14'93
Ulterior	84'38	88'05	85'45	80'85	85'07
	100	100	100	100	100

Quadre 35.

²⁴ La suma de resultats de les columnes correspon a les obres que presenten perspectiva focalitzada. Vegeu el quadre **Perspectiva focalitzada**. Les abreviatures d'aquest quadre corresponen a les denominacions: *Focalització en el protagonista* i *Altres focalitzacions*.

²⁵ Aquest resultat no es correspon amb el del quadre **Presència de focalització** perquè he admès aquí dos casos de perspectiva narrativa que presenten alternança entre la focalització i la no focalització. En el quadre anterior he considerat prioritària la "no focalització", però l'interès per veure quins usos de focalització es produeixen ha fet que aquí es considerin aquestes dues obres com a focalitzades.

<i>Veu narrativa dins de la narració</i>					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Dins	12'50	19'40	20'00	42'55	23'88
Fora	87'50	80'60	80'00	57'45	76'12
	100	100	100	100	100

Quadre 36.

5.3.4. Ordre temporal

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Anacronies	3'12	11'95	43'64	38'30	25'37
Linialitat	96'88	88'05	56'36	61'70	74'63
	100	100	100	100	100

Quadre 37.

5.4. LA COMPLEXITAT INTERPRETATIVA

5.4.1. Ambigüitats de significat

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Presència:	21'88	13'44	30'91	27'65	22'88
Absència:	78'12	86'56	69'09	72'35	77'12
	100	100	100	100	100

Quadre 38.

5.4.2. Distanciament

5.4.2.1. Referències a la comunicació literària

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Presència	9'37	16'42	23'64	36'18	21'90
Absència	90'63	83'58	76'36	63'82	78'10
	100	100	100	100	100

Quadre 39.

5.4.2.2. Utilització de recursos d'humor

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Presència	81'25	43'28	60'00	23'40	49'24
Absència	18'75	56'72	40'00	76'60	50'76
	100	100	100	100	100

Quadre 40.

<i>Tipus de recursos humorístics²⁶</i>					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Generals	28'12	31'35	29'09	14'89	26'36
Paròdia	34'38	2'98	18'18	8'51	13'43
Transgressi	18'75	8'95	12'73	0'00	9'45
	81'25	43'28	60'00	23'40	49'24

Quadre 41.

²⁶ La suma de resultats de les columnes correspon a les obres que presenten recursos humorístics. Vegeu el quadre **Utilització de recursos d'humor**. Les abreviatures d'aquest quadre corresponen a les denominacions: *Humor en general i jocs d'absurd*, *Desmitificació i paròdia*, *Transgressió de les normes de conducta*.

Tipus de recursos humorístics. Proporció interna					
	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Generals	34'62	72'42	48'48	63'63	53'53
Paròdia	42'31	6'90	30'30	36'37	27'27
Transgressió	23'07	20'68	21'22	0	19'20
	100	100	100	100	100

Quadre 42.

5.4.3. Apel·lació a coneixements culturals previs

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Presència	15'63	16'42	67'28	42'55	26'86
Absència	84'37	83'58	32'72	57'45	73'14
	100	100	100	100	100

Quadre 43.

5.4.4. Explicitació del pacte narratiu

5.4.4.1. Presència de comentaris del narrador

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Presència	50'00	56'72	87'28	74'46	68'16
Absència	50'00	43'28	12'72	25'54	31'84
	100	100	100	100	100

Quadre 44.

5.4.4.2. Presència del narratori

	5-8	8-10	10-12	13-15	Global
Presència	46'88	26'86	56'36	27'65	39'30
Absència	53'12	73'14	43'64	72'35	60'70
	100	100	100	100	100

Quadre 45.

6. ANÀLISI I CONCLUSIONS SOBRE LA FICCIÓ ADREÇADA ALS DIFERENTS GRUPS D'EDAT

Índex del capítol

6.1. Les obres adreçades a l'etapa de 5-8 anys	290
6.1.1. La representació literària del món.....	290
6.1.2. La fragmentació narrativa.....	322
6.1.3. La complexitat narrativa.....	328
6.1.4. La complexitat interpretativa.....	334
6.1.5. Conclusions sobre les obres adreçades a l'etapa de 5-8 anys.....	342
6.2. Les obres adreçades a l'etapa de 8-10 anys.....	351
6.2.1. La representació literària del món.....	351
6.2.2. La fragmentació narrativa	378
6.2.3. La complexitat narrativa.....	381
6.2.4. La complexitat interpretativa.....	384
6.2.5. Conclusions sobre les obres adreçades a l'etapa de 8-10 anys.....	393
6.3. Les obres adreçades a l'etapa de 10-12 anys.....	402
6.3.1. La representació literària del món	402
6.3.2. La fragmentació narrativa.....	433
6.3.3. La complexitat narrativa	437
6.3.4. La complexitat interpretativa	442
6.3.5. Conclusions sobre les obres adreçades a l'etapa de 10-12 anys.....	453

6.4. Les obres adreçades a l'etapa de 13-15 anys.....	463
6.4.1. La representació literària del món.....	463
6.4.2. La fragmentació narrativa	495
6.4.3. La complexitat narrativa.....	499
6.4.4. La complexitat interpretativa.....	504
6.4.5. Conclusions sobre les obres adreçades a l'etapa de 13-15 anys.....	512

En aquest capítol es procedirà a l'anàlisi i interpretació de les dades obtingudes en l'aplicació de la fitxa d'anàlisi al corpus d'obres. L'exposició es farà per blocs d'edat per passar, posteriorment, en el capítol següent, a l'anàlisi i interpretació global de tot el corpus.

Som conscients que aquest ordre expositiu resulta més feixuc de lectura que si s'hagués procedit en l'ordre invers, és a dir, analitzant primer les dades globals per afegir després la interpretació específica de cada bloc d'edat. Ara bé, hem considerat que aquest segon mètode només hagués estat possible si ens haguéssim limitat al comentari estricte de les dades numèriques, tot oblidant les obres concretes d'on provenen. El fet de situar-nos en una anàlisi literària fa imprescindible, però, anar més enllà dels simples resultats numèrics, ja que cal veure en cada cas la relació de les dades amb tots els altres elements constructius de l'obra de manera que no es traïxi el significat real de cadascun dels aspectes observats. La intenció de dur a terme una anàlisi qualitativa fa, doncs, que sigui necessari parcialitzar el corpus a tractar ja que hauria estat impossible operar amb les 201 narracions alhora. En canvi, un cop vist el funcionament dels blocs parcials sí que pot procedir-se a una descripció interpretativa general, que s'oferirà ja a tall de conclusions del treball.

Els apartats següents responen, doncs, a l'anàlisi i interpretació dels quatre blocs d'edat: El de 5-8, amb 32 narracions analitzades; el de 8-10, amb 67 narracions; el de 10-12, amb 55 narracions i el de 13-15, amb 47 narracions. L'ordre d'exposició seguirà el dels quatre apartats de la fitxa d'anàlisi: *La representació literària del món*, *La fragmentació narrativa*, *La complexitat narrativa* i *La complexitat interpretativa*.

A efectes pràctics de lectura, el comentari de cada ítem anirà precedit de les dades numèriques obtingudes, tot i que ja consten en els quadres de resultats del capítol anterior. En algunes ocasions al llarg del comentari es farà referència a dades numèriques no incloses en els quadres. Es tracta de dades obtingudes a partir de relacionar ocasionalment algunes de les que apareixen en els quadres (per exemple sumant diversos ítems) o a partir de recomptes de les dades del buidat numèric en aspectes no sistematitzats per a aquest treball, però que en un moment donat de la interpretació semblen pertinents de recollir. Per exemple, en

els quadres de resultats figuren els percentatges dels protagonistes masculins i femenins, i els dels protagonistes infants i adults de les obres. Si es relacionen els dos tipus de dades en els buidats numèrics inclosos en els annexos, pot saber-se concretament quantes nenes, nens, dones i homes hi ha com a protagonistes.

Al llarg del comentari s'exemplifiquen les observacions amb referències als títols analitzats. Per facilitar la lectura s'ha tendit a utilitzar com exemple un nombre reduït de títols, tot ampliant els exemples amb les referències a altres obres del mateix bloc situades a peu de pàgina.

Finalment, després de l'anàlisi dels quatre apartats de la fitxa d'anàlisi se sintetitzaran les conclusions obtingudes sobre la ficció adreçada al bloc d'edat comentat.

6.1. LES OBRES ADREÇADES A L'ETAPA DE 5-8 ANYS

6.1.1. La representació literària del món

Gèneres literaris¹

Gèneres literaris					
Presència	Models tradicionals			18,75	87,50
	Fantasia	Fantasia Moderna	34,38	68,70	
	Moderna	Animals Humanitzats	34,38		
	Forces Sobrenaturals			0,00	
	Ciència Ficció			0,00	
Absència	Construcció de la pròpia personalitat	Interpersonal	3,12	9,37	
		Entre iguals	0,00		
		Maduració	6,25		
	Aventures			0,00	
	Viure en societat			3,12	
	Històriques			0,00	
	Detectivesques			0,00	12,50
Total				100	

¹ Els quadres de cada bloc d'edat apareixen tot agrupant alguns dels ítems presentats de forma independent en el capítol de resultats generals (capítol 5). En aquest cas s'han ajuntat els resultats dels quadres 1, 2, 3 i 4.

La presència d'elements fantàstics

Les obres dirigides als infants entre cinc i vuit anys utilitzen elements fantàstics en la ficció en un 87'5% dels casos. La constatació d'una immensa majoria d'obres fantàstiques no és gens estranya ja que respon a la consciència generalitzada en els estudis de la LIJ que aquesta edat és la més apropiada per als contes populars i fantàstics. Applebee (1978) afirma en els seus estudis que és en aquesta edat quan els infants comencen a establir la diferència entre realitat i ficció i no és fins a la meitat d'aquest període quan entenen que les històries no han succeït realment i que els seus elements fantàstics no tenen entitat real. La indiferenciació entre realitat i ficció i l'adequació dels contes populars a aquesta etapa del desenvolupament infantil feien esperable, doncs, una presència considerable de la ficció fantàstica.

Una proporció tan elevada d'aquest tipus de ficció, d'altra banda, revela clarament que la polèmica sobre la conveniència o no de la fantasia en la literatura adreçada als infants s'ha saldat amb un retorn absolutament triomfant dels *contes de fades*, en sentit genèric, a partir de meitats dels anys setanta. Cal recordar, per apreciar aquest predomini en el seu valor real, que els contes de fades tradicionals no formen part de la selecció analitzada.

Si el retorn de la fantasia era esperable, val a dir que un nombre tan exigü d'obres realistes no deixa de ser sorprenent. En els llibres de *no lectors*, és a dir, els destinats a una etapa anterior, les obres que se situen en un imaginari realista i identificable per a l'infant són molt elevades. Aquest línia sembla gairebé estroncar-se, doncs, en passar a aquesta etapa en què la ficció es dedica a utilitzar els imaginaris fantàstics d'una forma tan abrumadora. Tal vegada el fet que els llibres per a primers lectors siguin un tipus de producte editorial molt desenvolupat en les darreres dècades contribueix a aquest biaix. Efectivament, durant molts anys els infants d'aquestes edats aprenien a llegir en textos molt allunyats dels llibres de ficció i el seu accés als contes es mantenia sota la forma de la recepció oral. El desenvolupament dels àlbums i dels contes amb un text curt i accessible als primers lectors s'ha produït recentment, en coincidència i en paral·lel a les noves formes d'ensenyament de la lecto-escriptura. Els imaginaris tradicionals de la LI, qüestionats novament després de la segona guerra mundial, haurien estat recuperats així des de les formes de tradició oral i haurien estat

transformats i potenciats en els nous llibres infantils, destinats ara a la lectura directa dels nens i nenes.

La ficció fantàstica

La fantasia moderna

El gènere literari més utilitzat és el que s'ha denominat *fantasia moderna*. Un 68'75% del total de les obres utilitzades se situa en aquest bloc si considerem el terme de fantasia moderna en el seu sentit ampli. Si considerem la divisió entre els contes d'animals humanitzats i les altres formes de fantasia, la fantasia moderna es manté encara en més d'un terç del total.

Les obres d'animals humanitzats responen a parts iguals a dos tipus de models que tenen una tradició ben arrelada: la de móns sencers d'animals² i la de móns reals amb presència d'algun o alguns animals personificats³.

El tipus de fantasia moderna en sentit estricte es refereix sempre a un sol del tipus de la classificació establerta per Huck et al.: el de personatges o situacions extraordinàries. Aquesta situació es presenta en una barreja de realitat i situació onírica (a *La ciudad de la lluvia*), en l'existència de personatges fantàstics en combinació amb el món modern (una bruixa a *Lo malo de mamá*⁴, per exemple), en el trasllat a móns fantàstics d'un nen (a *No tenim son!* o *Mi abuelo es pirata*), i en la possibilitat d'existència de tota mena de coses imaginàries com a *Què hi ha darrera l'arbre?*. Només en un cas, *El catàleg*, podria parlar-se d'objectes animats ja que els personatges són muntanyes. Sembla, però, que aquesta consideració s'escapa al sentit atribuït per Huck et al. a la definició d'objectes animats i es correspon millor amb la de personatges extraordinaris. No es produeix cap narració fantàstica a partir de personatges minúsculs, móns

² A *Petit ós polar, on vas?*, *En Gripau i en Gripou són amics*, *Historias de ratones*, *El petit ós i Julieta, estáte quieta!*.

³ A *Quan plou de nit*, *Munia y el cocolilo naranja*, *Però jo sóc un ós!*, *Crictor*, *Un gato viejo y triste i un món de ratolins paral·lel a l'humà a Adéu, bon viatge!*.

⁴ O bé esquelets a *¡Qué risa de huesos!*, una nana a *La Nana Brunilda menja malsons* i diversos monstres a *Una pesadilla en mi armario*, *Ahora no*, *Fernando* i *Donde viven los monstruos*.

extraordinaris, poders màgics ni objectes animats i hi ha, doncs, una sorprenent unanimitat en el tipus de fantasia moderna utilitzada.

Els models de la literatura tradicional

Les altres obres fantàstiques, un 18'75%, utilitzen l'imaginari folklòric dels contes populars. Escenaris indeterminats i reculats en el temps amb castells i palaus, reis, llenyataires, pagesos, bandolers, etc., estructures de llegenda mítica sobre els orígens d'una ciutat (*Los tres bandidos*) i de missió de recerca (a *L'Endrapasomnis*), així com l'aparició dels dos únics objectes màgics de tot aquest grup de la selecció: un ocell que pon ous d'or (a *L'ocell meravellós*) i un barret amb poders al servei del seu amo (a *El sombrero*). També hi trobem una obra, *Historias de conejos*, lligada a les faules i a les *nursery rhymes*, i que utilitza l'esquema del conte popular en alguna de les seves històries.

Les forces misterioses i la ciència ficció

No hi ha cap obra que utilitzi un imaginari de forces sobrenaturals amb intenció de produir por, ni cap obra de ciència ficció. La primera absència reforça la idea d'una literatura sumament protectora cap als infants. Les crítiques de les passades dècades al possible terror despertat per les escenes de violència i crueltat de les bruixes i éssers malèfics dels contes populars no semblen, doncs, haver-se produït en va, ja que la recuperació d'aquest imaginari s'ha fet bandejant aquests aspectes. Les obres classificades a *models de la literatura tradicional* no l'inclouen, amb una lleugera excepció en el clima nocturn i violent de *Los tres bandidos*. El fet de polir aquests aspectes en les obres de línia tradicional es complementa aquí amb la inexistència de la creació d'un nou tipus de *contes de por*. Si afegim a aquestes dades el fet que la meitat dels contes de fantasia moderna són al servei de la superació de les pors nocturnes i de l'aprensió cap als éssers terrorífics per part dels infants, pot apreciar-se fins a quin punt s'evita aquest tipus d'imaginari en la LI actual.

L'absència de ciència ficció, en canvi, respon a la tradició de la LI, ja que la ciència ficció ha emergit com a gènere adult i ha començat a entrar a la LIJ des de les edats superiors. El fet de no trobar-ne aquí cap mostra, només indica la seva escassa penetració en aquestes edats. El poc domini temporal dels infants,

així com el tipus de temàtiques habituals en aquest tipus d'obres són raons de pes per a la dificultat de la ciència ficció en les obres dels primers lectors.

La ficció realista

Les poques obres realistes es reparteixen entre les relacions familiars i personals (un nen en una família que augmenta a *Jo també en vull, de germanets!*), la maduració personal (un nen que aprèn a dominar els seus esfínters davant de les expectatives familiars a *¡Quiero hacer pis!*, una nena a qui se li mor la mare a *Jo les volia*) i els temes socials (la sanció social sobre els estereotips de gènere a *Oliver Button es un Nena*). No hi ha cap obra basada en les relacions entre iguals fora de *En Gripau i en Gripou són amics* que és una obra que se situa en el gènere d'animal humanitzat, i, per tant, no pertany a aquest bloc. Tampoc hi ha cap obra d'aventura, de narració històrica, ni de narració detectivesca.

L'aventura

Els llibres d'aventura no apareixen com a forma de ficció dirigida a aquesta edat. Probablement no sembla que sigui un gènere adequat ni per l'amplitud de l'imaginari que els és propi ni per la seva descripció del procés de maduració d'un heroi que mesura les seves forces. Efectivament, els imaginaris presents en aquest grup d'edat són de dimensions espacials reduïdes a móns propers a l'experiència dels infants, tot i que s'hi introdueixin elements fantàstics. De la mateixa manera, la maduració personal fa referència a l'enfrontament del protagonista amb conflictes igualment propers o ben acotats. Així, doncs, els escassos imaginaris d'aventura que apareixen són allunyats de la identificació immediata del lector pel fet de situar-los en obres fantàstiques i en formes literàries conegudes pels lectors com a models de ficció tradicionals. D'aquesta manera, l'aventura s'integra en els gèneres fantàstics i no realistes de la ficció.

En realitat, l'aventura ni tan sols no és viscuda pels protagonistes infants de manera principal. El lector ha d'identificar-se en primera instància amb el nen-narrador de *Mi abuelo es pirata*, amb els nens que senten explicar aventures al seu avi a *No tenim son!* o amb la nena-segrestada de *Los tres bandidos*. Pirates i bandolers són contemplats, així, *des de sota* pels infants protagonistes i pels infants lectors que esdevenen bàsicament espectadors de l'aventura. Només el petit ós polar de *Petit ós polar, cap on vas??* n'és efectivament el protagonista.

Però, en aquest cas, a més del recurs de distanciament que suposa la utilització d'un personatge animal⁵, l'osset viu l'aventura amb molta recança i només malda per tornar a casa seva. En definitiva, l'aventura sembla oferir-se com un simple tast, fet encara des de la seguretat de la llar i a través de personatges interposats entre el lector i els personatges aventurers.

La narració històrica

La inadequació de la narració històrica al domini temporal i als coneixements culturals d'aquestes edats també bandegen aquest gènere, mentre que la complexitat de les trames detectivesques en la seva organització de la informació i en la necessitat de raonament inferencial semblen raons de pes per a la dificultat d'aquest tipus de narració en aquestes edats.

Gèneres narratius i temes

El creuament entre les formes d'imaginari utilitzades i els temes tractats denota un gran predomini dels temes psicològics considerats propis d'aquestes edats. Totes les formes literàries susceptibles d'utilitzar-se per a temes psicològics ho són efectivament en aquest bloc, ja que en trobem en les formes de literatura tradicional, en la fantasia moderna, en els contes d'animals humanitzats, en les relacions familiars i personals i en les obres de maduració personal. Només queden fora, per la seva mateixa definició, les obres realistes de tema social. Cal remarcar, a més, que fins i tot l'única obra classificada en aquest darrer model, *Oliver Button és un Nena*, planteja la discriminació social en funció del gènere com un conflicte individual que afecta la felicitat del personatge.

Tot i la seva extensió a tots els grups, les obres de tema psicològic se situen, però, majoritàriament en la fantasia moderna en sentit estricte, i, alhora, quasi totes les obres que utilitzen formes de fantasia moderna pertanyen al grup de temes psicològics. Sembla, doncs, que la recuperació de les formes de fantasia produïda en aquests anys s'ha fet principalment al servei de la nova temàtica

⁵ En aquest sentit, els estudis sobre la narració d'històries per part dels mateixos nens han destacat que els infants més petits tendeixen a allunyar de l'esfera immediata aquelles històries que contenen elements de perill i que no les narren mai en primera persona (HAAS DYSON, 1989).

psicològica, fins i tot en el cas d'obres sobre *problemes de la condició humana*, col·locades per Huck et al. en la ficció realista.

D'altra banda, els llibres d'animals humanitzats són el conjunt d'obres que presenten més temes tradicionals a la LI. Es tracta de la correlació més estable respecte a la història de la LIJ en la seva relació de tema i forma. Les relacions de socialització en un petit món familiar s'ofereixen principalment a través dels contes d'animals, on els personatges tenen petites aventures intrascendents enmig d'un clima d'afecte i tendresa⁶.

A banda d'aquestes dues correlacions, el creuament entre la classificació temàtica i de tipus d'imaginari no n'ofereix cap altra d'important. Cal destacar com els models de la literatura tradicional s'utilitzen al servei de tota mena d'innovacions temàtiques (temes psicològics, socials i de transgressió de normes) i es revelen, doncs, com un instrument dúctil per a una gran amplitud temàtica. També sembla que l'escàs nombre d'obres realistes es dedica a temes especialment punyents en la seva voluntat de denúncia o de trencament dels tabús sobre la duresa o la inconveniència temàtica, com si la voluntat d'anar contracorrent es reflectís alhora en el tema i el gènere escollits. La migradesa del nombre d'obres classificades en aquests apartats fa, però, massa agosarada l'extrapolació de tendències.

⁶ Tal com passa a *Quan plou de nit*, *En Gripau i en Gripou són amics*, *El petit ós*, *Crictor o Petit ós polar*, *on vas?*.

Novetat temàtica

Novetat temàtica ⁷				
Absència		25	Presència proporció interna ⁸	
Presència	Psicològics	31'2		41'66
	Inadequats	9'38		12'52
	Socials	12'50		16'66
	Familiars	0'00		0'00
	Jocs	21'87		29'16
Total		100		100

Presència d'innovacions temàtiques

La majoria dels contes dirigits a 5-8 anys presenten temes innovadors respecte a la tradició de la LI. Només una quarta part de les obres sembla situar-se en una línia temàtica que pugui adscriure's a temes habituals en aquest tipus de literatura, línia que consisteix gairebé unànimement en la descripció de relacions afectives entre els personatges. Aquestes obres es limiten, majoritàriament, a descriure les peripècies dels personatges en la seva vida quotidiana i en el seu cercle de relacions. Només una fa això mateix, però des d'un imaginari d'aventura tradicional (*Los tres bandidos*) i només una altra transporta uns personatges humans a un paisatge fantàstic d'aventura (*Mi abuelo es pirata*). Totes les obres de tema tradicional pertanyen al grup d'obres fantàstiques i, molt especialment, als contes d'animals humanitzats.

⁷ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 5, 6 i 7 del capítol 5.

⁸ Hem considerat només les primeres entrades del buidat d'aquest ítem perquè no hi ha més d'un tema central en les obres dirigides a aquestes edats.

Els conflictes psicològics

Respecte a les temàtiques definides com a innovacions en la LIJ actual, la més tractada és la temàtica psicològica, amb gairebé una tercera part (31'25%) de les obres analitzades i un 41'66% de les obres que presenten innovacions.

Com és natural, els temes concrets escollits es refereixen als problemes que es consideren predominants en l'edat dels lectors. Ja hem assenyalat com el fet que els llibres per a primers lectors sigui un sector desenvolupat en les darreres dècades pot fer que aquesta innovació temàtica tingui especial incidència en aquest bloc d'edat. De fet, un lleuger repàs a les col·leccions editorials que hi són dirigides fa evident el propòsit de contemplar un ampli panorama de tots els conflictes psicològics possibles. Fins i tot, un tractament tan deliberadament complet i educatiu ha provocat la denúncia d'un nou "didactisme" en els llibres infantils que amenaça amb convertir-los en una mena de farmaciola psicoterapèutica⁹. Les obres aquí analitzades són lluny d'aquest perill de subliteratura moderna, ja que es tracta d'una selecció de qualitat, però calia esperar, justament, de trobar aquests temes tractats de manera prou representativa, com així ha estat.

En les obres del corpus analitzat que tracten problemes psicològics, el tema predominant és la conjuració de les pors infantils, especialment de la por dels malsons, però, també la por del desconegut, com en el cas de la nena de *Munia y el cocolilo naranja* que tem que no li tornin a sortir mai més les dents que li han caigut. S'han inclòs en aquest grup dos títols que no descriuen directament la por dels personatges amb qui s'identifica el lector sinó que tracten de conjurar les possibles pors dels lectors de forma indirecta, tot desmitificant els personatges terrorífics clàssics. Així, *¡Qué risa de huesos!* comença amb la recreació d'un escenari nocturn i insisteix en una descripció repetitiva i tenebrosa amb uns esquelets que habiten un soterrani. Però, a continuació els esquelets es comporten com criatures, surten al carrer a espantar algú i acaben

⁹ G.Patte, per exemple, diu al respecte: "Toda una corriente pedagógica empuja a los escritores para niños a escribir para demostrar, para que el libro tenga una finalidad educativa. Esto se lleva incluso hasta una voluntad abusiva de biblioterapia: el libro para el niño que se chupa su dedo pulgar, el libro para el que tiene miedo en la oscuridad, etc., el libro para el niño cuyos padres están divorciados." (1988:118).

espantant-se ells mateixos. *Lo malo de mamá*, d'altra banda, tracta els problemes de relació social del petit narrador causats pel fet de tenir una bruixa per mare. Es podria pensar que fora millor incloure aquests dos títols en l'apartat de jocs humorístics, però encara que difereixen de la resta en la forma d'abordar el tema de la por, sembla que la seva intenció és prou òbvia i coincident amb les altres obres aquí classificades respecte a l'oferiment d'ajuda als infants per superar els temors propis d'aquesta edat.

La desmitificació d'aquests dos darrers títols és també el camí seguit per *Una pesadilla en mi armario*, on el nen aterrat pels malsons decideix enfrontar-los i descobreix que són tan inofensius que ha d'acabar consolant-los i acotxant-los al seu llit. Els dos títols restants sobre malsons creen personatges fantàstics protectors: *La Nana Brunilda* i *L'Endrapasomnis*. Aquest fet sembla completar el cercle de protecció dels infants iniciat amb la desaparició dels personatges terrorífics a través de la desmitificació. No és només que no calgui tenir por perquè el perill és inexistent, sinó que, si aquest sentiment continua experimentant-se, els infants poden cridar (és la fórmula literal dels dos contes) éssers benèfics que, curiosament, també coincideixen en la manera d'eliminar els malsons: menjant-se'ls.

No sembla irrellevant aquesta forma d'eliminació dels malsons. El menjar és justament molt present en aquests contes com a element positiu i simbòlic de la protecció i el benestar infantil i és proporcionat sempre pels adults¹⁰. El menjar sovint s'acompanya de la possibilitat d'estar calent i de dormir, de manera que les necessitats bàsiques es revelen com la imatge principal de la seguretat i el benestar, i constitueixen un imaginari del plaer molt per damunt de la utilització de repertoris convencionals d'elements estètics, tals com els propis de la natura¹¹. El menjar no és mai desagradable o obligatori, sinó que és sempre "a favor dels infants" com una representació del plaer de la vida preconitzat per aquests contes i pròpia de l'experiència dels petits lectors. Fins i tot en els jocs paròdics, tals com els dolços fastigosos que prepara la mare de *Lo malo de*

¹⁰ La senyora Júlia que acull a cadascun dels animals molls a *Quan plou de nit*, la mare que alleta la petita de *Jo també en vull de germanets!*, la mare d'*El petit ós* que li fa un pastís, la mare de *¡Quiero hacer pis!*, les muntanyes d'*El catàleg* que demanen menjar i neveres per als seus animalets, la mare de *¡Julietta, estate quieta!* tot donant menjar al petit i fent galetes amb la gran, etc.

¹¹ Per exemple, l'arc de Sant Martí de *Historias de ratones* o la papallona de *Munia y el cocolilo naranja*.

mamá , ho són només en l'escàndol dels altres adults, però els personatges infantils els reben encantats i són oferts a la delectació còmplice dels lectors implícits. També a *L'ocell meravellós* es compleix aquesta representació de la seguretat protectora: l'home proporciona escalfor, llit i menjar a l'ocell, tot i que l'exaltació de l'austeritat vital d'aquest conte passa per la referència a aliments senzills i tradicionals.

La gelosia respecte dels germans és el segon tema més tractat, tot i que a molta distància del de la por. En els títols situats aquí, el personatge protagonista exterioritza la seva infelicitat amb un mal comportament que es resoldrà, o bé a partir de l'explicitació dels sentiments d'afecte de la resta de la família (*!Julieta, estate quieta!*) , o bé de l'assumpció d'una conducta "adulta" de col.laboració amb els adults en la cura dels petits (*Jo també en vull, de germanets!*). Aquests dos títols difereixen també en el tractament literari. En el primer abunden els elements de distanciament: Els personatges són ratolins, l'obra és en vers, i és l'humor sobretot el que permet desdramatitzar els sentiments. També, de forma ben efectiva, és l'únic conte on no es comença per situar el personatge principal, la Julieta del títol, sinó que, en consonància amb la sensació que es vol transmetre -que ella se sent no ningú a la família-, es narren primer les escenes dels pares amb els germans grans i petits. La tornada reiterativa "Y mientras, ¿qué hace Julieta?/ esperar y estarse quieta", es dirigeix al lector per associar-lo a aquest sentiment de marginació familiar. En canvi, en el segon títol, un de la minoria de ficció realista, la proximitat amb el nen protagonista és immediata. Abunden els recursos d'identificació amb el personatge i el seu entorn, el text s'ofereix com un monòleg interior del nen i la verbalització i discussió del problema és el centre de la solució. Ara bé, els valors i la intenció educativa deduïbles dels dos contes són absolutament coincidents i les seves diferències suposen un bon exemple de les variacions més utilitzades en aquests contes per oferir una solució als conflictes infantils.

La conducta agressiva dels infants i la seva ràbia per la imposició de normes que intenten reprimir-la és el tema de *Donde viven los monstruos*, un títol que ha esdevingut un dels grans clàssics actuals dels àlbums infantils. El protagonista podrà esvaire la seva ràbia en un viatge a través de la fantasia cap a un món de monstres, similars a la mateixa autoimatge del protagonista que s'ha sentit titllat de "monstre" per la seva mare. També és aquí la crida del menjar, l'olor del sopar

que arriba conciliador des de "l'altra banda del món" la que farà que el nen tingui ganes de ser en un lloc "*donde alguien le quisiera más que a nadie*".

Si l'humor és un instrument decisiu per al tractament dels conflictes psicològics, la fantasia utilitzada en aquest darrer conte n'és un altre recurs fonamental. L'ús més habitual és la seva combinació amb l'humor, tal com succeeix a *Donde viven los monstruos* o a *Munia y el cocolilo naranja*, obres amb molts trets humorístics i on els protagonistes viuen situacions fantàstiques en la soledat de la seves respectives habitacions¹². En d'altres casos la fantasia pot aparèixer de forma autònoma, especialment quan el tema psicològic sembla massa dur per a permetre l'humor, tal com veurem en les obres que tracten temes especialment conflictius, com el de la mort materna de *Jo les volia*.

Finalment, el domini dels esfínters és el tema tractat, ja des del títol, a *!Quiero hacer pis!*. Aquest conte adopta la forma realista de ficció, ja que alguns tipus de gèneres fantàstics, tal com el d'animals humanitzats, podrien restar credibilitat a un tema tan específicament vinculat a les normes humanes de conducta. El conte es desenvolupa en escenes pròpies de la vida moderna i perfectament conegudes pels possibles lectors (el viatge en cotxe, la visita als avis, etc.), però també és l'humor la forma adoptada per desdramatitzar el tema. En aquest cas, un humor basat en l'exageració (la quantitat de roba que cal col·locar, la quantitat de botons i cremalleres que cal cordar, les vegades que es pregunta al nen si està totalment segur de no voler fer pipí) i la resolució negativa del problema, ja que cada vegada el nen trenca les expectatives positives creades.

A banda de l'humor i la fantasia, cal destacar les relacions personals positives com a via d'assumpció dels problemes psicològics. Ja siguin personatges fantàstics com els menja-somnis o el cocodril¹³, ja humans com l'avi aventurer¹⁴, la mare de *Jo també en vull, de germanets!* o la família sencera de *!Julietta, estate quieta!*, tots els personatges que envolten els protagonistes són positius i els ajuden activament, a través de l'humor, la fantasia i l'afecte explícit, a resoldre el seu conflicte intern.

¹² O també a *No tenim son!* on és l'avi qui fantasieja de forma humorística per ajudar els nés a superar les seves pors nocturnes.

¹³ De *La Nana Brunilda menja malsons*, *L'Endrapasomnis* i *Munia y el cocolilo naranja*.

¹⁴ De *No tenim son!*.

Els temes inadequats

Es interessant constatar que els temes tradicionalment considerats inadequats per als infants per la seva duresa o complexitat moral són presents ja en aquest primer bloc d'edat. S'hi troben: la mort, la incomunicació i el desig de fugida d'una situació angoixant, representada aquí per la ciutat moderna.

La mort és explicada de forma allisonadora en *Un gato viejo y triste*. La nena protagonista coneix la mort de forma prou distanciada, ja que el personatge que mor és un gat, i a més és un gat ja vell i ella tot just l'acaba de conèixer. La mort és descrita de forma explícita i la proposta d'assumpció feta als lectors passa per mostrar-la com un fet natural al final d'un cicle vital i per oferir el consol de la continuïtat de la vida. Així, el gat es revela com un personatge que ha presenciat el creixement de la nena, en una figura assimilable a la d'un avi, la nena es consola amb la nova amistat amb els gatets fills del gat que mor i s'utilitza la comparació amb les flors que es panseixen a l'hivern per renéixer a la primavera. El consol de la pèrdua passa també per la insinuació d'una vida més enllà de la mort, possibilitat que ni s'afirma ni es nega amb certesa.

La distància utilitzada en aquest conte se suprimeix en *Jo també les volia*, un títol molt més innovador i ric de matisacions que l'anterior. Ja no es tracta de la mort d'un animal, sinó de la d'una persona, i molt propera a la nena protagonista: la mare. L'assumpció de la mort no té, doncs, el consol del cicle d'una vida acabada, sinó que la protagonista haurà d'assimilar-la a partir de la seva pròpia maduració personal. La intimitat del dolor trobarà consol en la seva autoconsciència de creixement -simbolitzada en les trenes que ja no necessita dur per sentir-se bé-, i en la seva semblança amb la mare morta. El consol de la continuïtat de la vida més enllà de la mort existeix només en la seva fantasia somiadora tot mirant un estel brillant on vol creure que hi ha la mare. La mort no és aquí un fet explicat didàcticament, sinó ofert a la vivència diferida del lector a través de la recreació d'un entorn ple de detalls propers a l'experiència infantil. La duresa del tema compta, però, amb una delicada gradació de l'angoixa que ofereix un final esperançador a través de l'assumpció del dolor.

En *La ciudad de la lluvia*, en canvi, l'impacte emocional no es basa tant en la qualitat del fet que s'ha d'enfrontar sinó en la vivència angoixosa del nen

protagonista, avorrit i atrapat en la ciutat moderna i plujosa. El desig de fugida aventurera i imaginativa s'expressa enmig d'un clima oníric on, a diferència de tots els contes fins ara comentats, el personatge viu solitari, enmig de la incomprensió familiar i social. Només la figura d'un avi mariner, desaparegut en alta mar, dóna esperança al nen que espera reproduir la seva fugida. Tot i que el conte ofereix un desenllaç prou positiu en relació al problema -ja que la fugida sembla possible-, es tracta d'un final certament problemàtic en relació als pressupòsits educatius habituals en la literatura infantil.

Finalment, *¡Ahora no, Fernando!*, adopta una fórmula humorística per plantejar un problema que d'entrada sembla intractable per a aquestes edats, almenys des d'una perspectiva no distanciada: el de la comunicació absoluta entre els pares i els fills. En aquest conte s'apela a la situació, prou experimentada pels infants, de ser ignorats pels seus pares, enfeïnats en altres assumptes. Aquesta situació es porta a l'extrem i el nen, malgrat el seu avís als pares, és devorat per un monstre que ocupa el seu lloc a la família sense que els pares s'adonin mai que ja no és el seu fill qui juga, sopa i dorm entre ells. Des d'una lectura més complexa, pot pensar-se que es tracta d'una fantasia del nen, ja que aquest adverteix de la situació abans que ens consti que ha vist el monstre. Però, això no disminueix la denúncia del fet, ja que es tractaria d'un últim recurs fallit del personatge per cridar l'atenció paterna. Tampoc ho canvia el veure el conte com una ficció dirigida als adults que veuen els nens realment com a petits monstres destorbadors, ja que la lectura infantil n'ha de resultar igualment decebedora. L'humor del conte permet trobar aquí trets absolutament inhabituals en els contes infantils tals com la desaparició del protagonista a mitja narració i el final negatiu des del punt de vista del conflicte de l'infant.

Els problemes socials

Pel que fa als temes sobre problemes socials nous, cal remarcar la seva escassa presència, sense dubte en consonància amb els pressupòsits de socialització restringida propis d'aquestes edats. De tota manera els temes socials presents són molt representatius de les noves temàtiques socials. La militància contra la discriminació en funció del gènere i la denúncia de l'explotació són temes que irrompen de forma ben conscient i explícita en la LIJ de la dècada dels setanta, mentre que la denúncia de la vida urbana, lligada a la reivindicació ecològica i a la lloança de la natura, serà el gran tema social de la dècada dels vuitanta en els

llibres infantils i juvenils. No resulta estrany, doncs, que la força d'aquestes temàtiques hagi permès la seva ampliació fins a incloure's en els llibres d'un grup d'edat que no semblen contemplar les relacions socials àmplies.

La discriminació de la dona es denuncia amb força i humor en *La rebelión de las lavanderas*, mentre que *Oliver Button és un Nena* presenta la situació inversa, la d'un nen que rep l'hostilitat o la preocupació del seu entorn per la seva afecció a activitats que es consideren pròpies de l'altre sexe. Aquests títols són plens d'innovacions en el tractament atorgat als gèneres habitual a la LIJ, de manera que molts dels seus trets poden oferir-se com a paradigma de la militància antisexista dels anys setanta¹⁵. Així, per exemple, *La rebelión de las lavanderas*, en comú amb molts llibres que aborden aquest tema social, presenta una voluntat no discriminatòria plasmada en una simple inversió dels estereotips més que en una creació afirmativa dels personatges, amb uns personatges femenins tan actius i transgressors com podria ser-ho qualsevol personatge masculí tradicional i amb un adversari encarnat en un home, l'amo de la seva empresa. En la caracterització de l'adversari, la denúncia feminista s'uneix, així, a l'altre tema social denostat, el de les formes d'explotació i de la vida moderna actual.

Aquest darrer és el tema present en *L'ocell meravellós*, on l'ocell és explotat per dos homes de ciutat. El seu refugi momentani serà la vida a pagès, i, a l'igual que les *lavanderas* s'instal·larà a viure al bosc. Però la diferència de valors entre els dos contes és evident. Mentre que les dones munten una comuna amb els llenyataires que recorda els moviments hippies dels anys setanta, *L'ocell meravellós* exalta un ideal de vida senzilla, esforçada i austera que és lluny de la reivindicació joiosa i explosiva del primer títol. En aquest sentit, *L'ocell meravellós* és un títol absolutament minoritari en les obres analitzades, s'arreglera amb valors més propers a les dècades anteriors i sembla molt poc representatiu dels preconitzats de forma generalitzada en la LIJ actual.

La reticència a les formes de vida moderna és comuna també a d'altres títols que no han estat classificats en aquest apartat pel fet de no constituir-ne el tema

¹⁵ Ahora, alguns d'aquests trets (el protagonisme femení adult i de grup, per exemple) continuen sent tan poc generalitzats que clarifiquen els límits de la incidència obtinguda per aquests nous valors en la LIJ actual (COLOMER, 1994a).

central. Així, no hi ha dubte que la denúncia de la burocràcia, jerarquització i explotació de *Però jo sóc un ós!* s'inscriu en aquesta mateixa línia. O que l'entorn ciutadà és a l'arrel de l'angoixa del nen de *La ciudad de la lluvia*.

Els problemes familiars

Els canvis en l'estructura familiar no es tracten en cap dels contes d'aquesta edat, la qual cosa no deixa de ser remarcable ja que el reflex de la situació social actual podria dur a una presència significativa d'aquest tema, més habitual i potser amb més necessitat d'incidència educativa que d'altres que hi són presents.

La transgressió de les normes socials o literàries

La transgressió de les normes de conducta és un tema comú a diversos contes, sobretot en les conductes dels personatges infantils, ja que la LIJ actual sembla decidida a incorporar el reflex dels sentiments antisocials dels infants. Així, respecte als models històrics de la LIJ és indubtable que s'ha ampliat la permissivitat en les quotes d'enrenou i violència que s'admeten en la conducta dels personatges sense que siguin realment censurats¹⁶.

En un altre sentit també el control dels esfínters de *¡Quiero hacer pis!* ha estat considerat un tema poc adequat per a la lletra impresa. La ruptura d'aquest tipus de tabús sobre els temes de mal gust pot advertir-se igualment en la presència d'animals considerats fastigosos (cocodrils, serps o gripaus com a protagonistes de quatre contes, o com a recurs d'humor a *Lo malo de mamá.*). Tot i que no formen part d'aquesta selecció llibres infantils presents en el mercat i molt directament rupturistes en aquest sentit¹⁷, sí que hi trobem alguns títols que

¹⁶ Es descriu, per exemple, com els esquelets de *¡Qué risa de huesos!* es proposen una finalitat poc educativa com és la d'espantar algú, els protagonistes de *¡Julieta estate quieta!* i *Jo també en vull, de germanets!* tradueixen la seva gelosia en conductes agressives, les dones de *La rebelión de las lavanderas* es converteixen en el terror de la comarca i el nen de *Donde viven los monstruos* arriba fins a traspasar el límit de la permissivitat i és castigat per això.

¹⁷ Com *Insultos*, un llibre de col·leccions d'insults (LEMANT, *A Insultos*. Madrid:Plaza&Janés), *¡Qué asco de bichos!* de R.DAHL (publicat a Madrid:Altea) on els animals acaben menjant-se els homes o

basen la narració en la delectació infantil pel desori i la vulneració de les normes. A banda, doncs, dels detalls citats, que no arriben a conformar el tema central dels contes on apareixen, poden classificar-se aquí *Adéu, bon viatge!*, basat en la descripció de les malifetes que organitzen els ratolins visitants a cadascuna de les parades d'un mercat i *Historias de conejos*, obra plena d'escenes d'una certa violència, com la d'un conill que colpeja aferrissadament una guineu.

Aquest últim títol, així com altres llibres d'aquest apartat, es basen en el trastocament de models tradicionals, a través de la paròdia i l'absurd, sense que la seva temàtica importi especialment. *Historias de conejos* agrupa cançonetes, balades, jocs i narracions sobre conills, guineus i caçadors a partir de models com les faules o les *nursery rhymes*, mentre que *El sombrero* incorpora jocs savis plens de paròdies i referències artístiques en un canemàs de conte popular. En aquest darrer títol trobem també detalls poc edificants com la cendra d'un cigar que cau al damunt d'un cotxet de criatura causant-ne l'incendi, fet que provocarà una escena que remet a la pel·lícula *El cuirassat Potemkin*, mentre que a *Historias de ratones* un ratolí es compra uns peus nous quan se li esgota l'última possibilitat de calçat, a un altre se li trenquen els tirants dels pantalons tot deixant-lo en situació poc gloriosa, etc.

Finalment, *Què hi ha darrera l'arbre?* és l'únic títol classificat aquí pel seu joc imaginatiu sense altres tipus de transgressions sobre les normes de conducta, de mal gust o d'absurd.

cagant-s'hi a sobre, *Los dos monstruos*, (McKEE, D. *Los dos monstruos*. Madrid: Espasa Calpe) que consisteix en una baralla d'insults entre els dos personatges, etc.

Desenllaç

Positiu per desaparició del problema:	71'88
Positiu per assumptió del problema:	6'25
Negatiu:	6'25
Obert:	15'62
	100

El desenllaç dels conflictes abordats en els contes d'aquest bloc és majoritàriament feliç, en el sentit habitual de resolució del conflicte (71'88) i es manté en la línia d'una de les tradicions més estables de la LIJ. Aquesta tradició i el fet de tractar-se de les obres dirigides als nens i nenes més petits d'aquest estudi fan, però, que sigui encara més significatiu observar un cert grau d'incompliment d'aquest pressupòsit.

El fet d'abordar el dolor com a part de la vida condiona l'aparició de desenllaços que poden considerar-se positius només en relació a la maduració del protagonista i no en relació a la desaparició del conflicte. Per això, els dos contes sobre la mort només poden qualificar-se de *positius* en aquest sentit. Val a dir que la presència de la mort ha estat un element present des de sempre en la LIJ, però ho ha estat com un recurs al servei d'altres finalitats narratives, per exemple, per desencadenar l'acció, forçar el personatge orfè a la iniciativa, etc. En aquests llibres, en canvi, és la mort en ella mateixa el que constitueix el tema principal, i tota la narració va orientada a la seva acceptació per part dels protagonistes.

Hem classificat de manera molt estricta com a desenllaços *positius per assumptió del problema*, aquells finals on només és la maduració del personatge el que permet qualificar-los de feliços. Per contra, si es procedís de manera més laxa, aquest tipus de desenllaç s'esllavissaria cap a una gran part de la temàtica psicològica. Així, per exemple, a *Munia y el cocolilo naranja*, és cert que a la nena li surten finalment les dents i, per tant, el conflicte es resol més enllà de la seva consciència. Però, encara que el seu desenllaç, com el d'altres contes similars, hagi estat classificat com a *positiu per desaparició del*

problema, el missatge real del conte s'adreça a mostrar que el més important que ha après el personatge, i, per tant, el que constitueix l'autèntica resolució del conflicte, és la manera de dominar els sentiments de por i inseguretats¹⁸.

D'altra banda, sembla confirmar-se també que l'increment del paper atorgat al lector porta a finals més o menys oberts en relació al conflicte plantejat, ja en aquestes edats (en un 15'62%). Així, tot i el final feliç d'alguns contes, es manté la incògnita sobre aspectes essencials del conflicte, com en el cas de *L'ocell meravellós*, en què l'ocell protagonista ha de fugir de la casa del pagès on ha trobat recer per continuar la seva fugida i no sabem què serà d'ell¹⁹.

Hem fet referència ja als dos finals negatius de *!Quiero hacer pis!* i *Ahora no, Fernando*. Pel fet que el final negatiu, sense que suposi una sanció moral, és el desenllaç més rupturista en la tradició de la LIJ, sembla permès aquí només en virtut de l'humor que presideix les dues narracions.

¹⁸ La classificació de positius ve reforçada, però, pel fet que els lectors infantils entenen així els finals optimistes, encara que l'autor hagi volgut dir més coses, tal com remarca TUCKER (1981).

¹⁹ De la mateixa manera que a *Mi abuelo es pirata*, l'ambigüitat entre fantasia i realitat es manté fins al final de manera que no sabem si les aventures que tant agraden al protagonista són certes o no. A *Però jo sóc un ós!* l'ós decideix hivernar tal com li exigeix la seva naturalesa, però es manté l'ambigüitat sobre si el personatge ha interioritzat o no el canvi de personalitat a què l'havia portat la pressió social. A *La ciudad de la lluvia* tampoc sabem què passarà amb el protagonista que corre a posar-se el vestit de bus per poder fugir. I en el joc de *Què hi ha darrera l'arbre?* tampoc s'explica si la sensació que hi ha alguna cosa s'ha dissipat després de constatar que només hi ha els mateixos nens que l'exploren.

Personatges

Protagonistes ²⁰							
Tipus			Edat		Gènere		
Humans			59'37	Infants	62'50	Masculí	56'25
Animals	No tradicionals	15'65	31'25 ²¹	Adults	25'00	Femení	28'12
	Tradicionals	28'13					
Fantàstics	No tradicionals	3'12	9'38 ²²	Ambdós		Ambdós	
	Tradicionals	9'38		Indeterminat	12'50	Indeterminat	12'50
Total			100	Total	100	Total	100

Barreja de personatges ²³				
Barreja	Humans i animals		21'88	43,75
	Humans i fantàstics		18'75	
	Animals i fantàstics		3'12	
	Humans, animals i fantàstics		0'00	
No barreja				56'25
Total				100

²⁰ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 10, 11, 12, 14 i 15 del capítol 5.

²¹ Aquest resultat no correspon a la suma de *tradicionals* i *no tradicionals* ja que s'han admès 4 coprotagonistes en favor de l'interès per veure els tipus d'animals.

²² Aquest resultat no correspon a la suma de *tradicionals* i *no tradicionals* ja que s'ha admès 1 coprotagonistes en favor de l'interès per veure els tipus de personatges fantàstics.

²³ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 16 i 17 del capítol 5.

El tipus de protagonistes

Malgrat l'abundància de contes fantàstics i amb animals humanitzats, la proposta d'identificació més estesa es fa en relació als personatges humans (en un 59'37% dels contes). A continuació són els animals els personatges amb més protagonisme (el 31'25%), mentre que sembla que es consideri costosa la identificació amb els éssers fantàstics (ja que només es proposa en el 9'38%). Encara, en aquest darrer cas, els protagonistes fantàstics apareixen formant part d'una dualitat adult/infants on aquests darrers són humans o animals. Si la identificació es produeix a través del punt de vista infantil no cal, doncs, identificar-se amb éssers fantàstics encara que aquests siguin els protagonistes de la narració.

És molt abundant (43'75%), en canvi, la barreja dels tres tipus de personatges, normalment com a protagonistes i coprotagonistes. De fet, els contes on només apareixen humans són minoritaris (només un 28'12%). En la mateixa gradació (humans-animals-fantàstics) que en el cas dels protagonistes, les barreges més abundants són les de personatges humans amb animals, després la d'humans amb fantàstics i només hi ha un cas més insòlit de barreja d'animals i fantàstics (*El catàleg*, on tres muntanyes humanitzades adopten animals). La barreja de personatges humans amb éssers fantàstics iguala la d'humans amb animals si considerem també la barreja dels protagonistes amb els seus adversaris²⁴. En qualsevol cas, el punt de partida humà per a la incorporació de la fantasia sembla evident.

L'edat dels protagonistes

Pel que fa a la relació entre el món infantil i l'adult, s'han considerat indistintament tot tipus de personatges (humans, animals o fantàstics) sempre que quedi ben clara l'adopció de característiques infantils o adultes.

Si considerem el protagonisme en un sentit estricte, aquest és majoritàriament infantil. El lloc central dels personatges infantils es produeix en 62'5% dels contes, i s'hi pot afegir el 9'37% en què el protagonisme és clarament compartit

²⁴ Cosa que es produeix a *Una pesadilla en mi armario*, *Ahora no*, *Fernando* i *Donde viven los monstruos*.

entre infants i adults (el que fa un total de 71'87%), mentre que el protagonisme adult només apareix en una quarta part de les obres.

Tot i així, en la majoria d'aquests contes els adults no desapareixen, sinó que simplement es mantenen en segon pla com a personatges secundaris o, més rellevantment, com a coprotagonistes. Així, si considerem el protagonisme d'una manera més àmplia, tot incloent el que es pot definir com a coprotagonistes, la barreja d'infants i adults es produeix en la meitat dels contes.

Aquest equilibri entre personatges adults i infants sembla respondre a la fórmula que Soriano defineix com a "parella educativa" i considera clàssica a la LIJ. L'adult protegeix i mostra el món a l'infant coprotagonista, i aquest simplement observa (en una minoria de casos) o bé pren la iniciativa progressivament. Un cas ben clar en aquest darrer sentit és el de *Petit ós polar, cap on vas?*, on el cadell a qui el pare ensenyava a caçar acaba explicant, ell al pare, totes les coses que ha descobert en el seu viatge. Els avis se situen perfectament en aquesta fórmula tot configurant el seu tòpic habitual de figures còmplices i sàvies²⁵ i en el mateix sentit actuen les figures maternals en casos com la senyora de *Cricitor*²⁶.

Més enllà de l'observació clàssica sobre l'existència de la parella educativa, però, podem assenyalar que en aquestes obres és freqüent que la mateixa construcció de la narració sembli oscil·lar entre l'adult i l'infant en la focalització narrativa. Així, en aquelles obres on el protagonista no és *en escena* durant tota la narració o en els contes on s'intercalen dos fils narratius, aquesta alternança es refereix sempre a una alternança entre la focalització en els adults i els infants. És el cas de *L'Endrapasomnis*, on allò que comença com la història d'una nena cedeix el protagonisme al rei que marxa a buscar-li un remei. O el de *Los tres bandidos*, per exemple, on s'inicia la narració amb els terribles bandits per protagonistes, però de sobte apareix una nena, que passa a ser el personatge amb qui els lectors poden identificar-se amb més tranquil·litat moral, i ocupa un lloc central en la història.

²⁵ Com l'avi que inicia el nét en la pirateria a *Mi abuelo es pirata*, o que inventa aventures de joventut per solucionar les pors nocturnes dels néts a *No tenim son!*.

²⁶ O bé la de *Quan plou de nit* o les muntanyes d'*El catàleg*.

També narracions com *¡Quiero hacer pis!*, *El petit ós* o tantes altres, basen el seu humor en la possibilitat d'identificació simultània del lector tant amb la posició dels adults com amb la dels infants. El lector pot riure amb *¡Quiero hacer pis!* perquè entén la desesperació dels pares davant la inoportunitat del nen. La situació dels lectors *per damunt* de la conducta o de la comprensió dels fets per part dels personatges és un recurs humorístic molt present en els contes per a infants. Huck et al. (1987) en destaquen la importància per al plaer dels infants més petits que riuen de la incapacitat dels personatges per fer determinades coses que ells tot just acaben d'aprendre. Aquesta és també una de les bases d'identificació amb animals maldestres com l'ós, per exemple. Ara bé, al lector de *¡Quiero hacer pis!*, li pot fer gràcia, alhora, la possibilitat de molestar els adults amb un tema que ell ha viscut intensament en el seu aprenentatge de les normes socials. Aquesta oscil·lació entre el punt de vista d'uns i altres pot ser important per a la socialització i maduració dels infants que a través dels contes aprenen a adoptar alternativament punts de vista inversos en els conflictes o relacions humanes que es descriuen. També sembla important per a l'aprenentatge de la recepció literària que proposa habitualment una identificació múltiple i variable al lector.

Una excepció clara en aquest món format alhora per adults i per infants és la dels contes intimistes, en què només destaca un personatge infantil que s'enfronta als seus sentiments, sovint en la soledat de la seva habitació²⁷. En l'altre extrem, el protagonisme adult estricte, és a dir, fora de la *parella educativa*, és sumament minoritari. Només en algun conte que parteix de l'esquema del conte popular i que escull els protagonistes entre els oficis tradicionals²⁸ o en algun altre que denuncia temes socials a través d'un humor basat en el trastocament del funcionament habitual del món adult²⁹.

²⁷ Com a *Donde viven los monstruos*, *Jo les volia*, *Munia i el cocolilo naranja*, *Una pesadilla en mi armario*, *La ciudad de la lluvia*, etc.

²⁸ El pagès de *L'ocell meravellós* o el soldat de *El sombrero*.

²⁹ Com les dones que es comporten de forma tradicionalment masculina a *La rebelión de las lavanderas* o un ós que es veu obligat a comportar-se com un obrer de fàbrica a *Però jo sóc un ós!*.

El gènere dels protagonistes

En la divisió dels protagonistes o coprotagonistes humans per gèneres destaca la preponderància masculina, tant si la considerem globalment (un 56'25% de protagonistes masculins respecte a un 28'12% de femenins) com si es refereix als infants protagonistes (37'5% de nens respecte un 12'5% de nenes). En un 9'37% dels contes el protagonisme és compartit per un nen i una nena en una fórmula estesa a partir de la segona meitat dels anys setanta amb un propòsit deliberadament no discriminador. El fet que els personatges de *¡Qué risa de huesos!* siguin esquelets no permet atribuir-los a cap dels dos sexes, i a *Historias de conejos* apareixen múltiples personatges dels dos sexes. La presència d'ambdós tipus de personatges també es produeix a *Historias de ratones*, però pel fet que el protagonisme és abrumadorament masculí, l'hem atribuït a aquesta categoria.

El protagonisme de les nenes se situa en els temes sobre conflictes psicològics tractats de forma intimista³⁰. Si aquesta distribució es correspon a la divisió esperable a partir de les característiques tradicionalment atribuïdes a cada gènere, més innovadora resulta la incorporació del protagonisme masculí a les temàtiques intimistes, d'una banda (com a l'angoixa de Julián a *La ciudad de la lluvia*), o la deliberada inversió de rols, d'una altra, tant en el cas de l'afició d'un nen pel ballet (a *Oliver Button es un Nena*) com en el de la iniciativa i capacitat de revolta femenina en diversos contes³¹.

Entre els personatges adults, les dones no existeixen gairebé com a protagonistes. En la seva forma humana només apareixen a *La rebelión de las lavanderas* i a la vella senyora de *Quan plou de nit*. Però en canvi són majoritàries com personatges secundaris. Des de qualsevol grau de protagonisme, les mares, àvies o similars apareixen dedicades a assegurar el benestar físic i afectiu dels petits protagonistes en dues terceres parts dels contes analitzats. Les figures femenines adultes ofereixen relacions plenes d'imaginació i afecte, però reduïdes bàsicament a situacions tranquil·les i quotidianes (explicar contes, consolar, donar menjar, portar al llit, abrigar, etc.).

³⁰ *Munia i el cocolilo naranja, Jo les volia o Un gato viejo y triste.*

³¹ *La rebelión de las lavanderas, Adéu, bon viatge! o ¡Julieta, estate quieta!*

En canvi, els homes apareixen poc en aquestes situacions, i quan prenen algun protagonisme o co-protagonisme l'exerceixen sempre en accions d'aventura (el rei que va a buscar l'Endrapasomnis mentre la reina planxa, l'avi que fa de capità pirata mentre l'àvia representa el punt de vista pràctic i realista, els homes que acaben cuidant orfes, però eren bandits, etc.) El contrapunt rupturista apareix en un detall de *Lo malo de mamá*, en què la dona-bruixa té el marit ficat dins d'un pot perquè no vagi a la taverna.

Els protagonistes fantàstics

Els personatges fantàstics són de tipus tradicional en tots els casos menys un. Tot i l'escassetat, representen una varietat àmplia de tipus ja que pertanyen tant a la tradició de personatges de terror (uns esquelets, als quals cal afegir una bruixa si considerem el co-protagonisme), com a la d'éssers màgics (una nana, un follet), com a la d'objectes animats (unes muntanyes humanitzades), tots vistos des d'un punt de vista positiu com és habitual en la posició de protagonistes.

Els protagonistes animals

Els animals humanitzats d'aquests contes pertanyen a la tradició de la LIJ, són animals habituals en les faules, els contes populars i els contes infantils. Es tracta d'animals propers a l'entorn físic dels infants o propers per la seva tradició en l'imaginari literari: óssos, ratolins, ocells, conills, gripaus, gats i un gos. Els animals petits, especialment els rosegaires, mantenen la seva rendibilitat identificadora amb els infants, de la mateixa manera que ho fan els óssos, amb la seva doble connotació de grans i maldestres que els fan aptes per a la representació tant d'adults com d'infants.

Apareixen també, però, alguns animals poc freqüents en la tradició de la LIJ i que semblen respondre a un desig d'exoticitat i desmitificació que s'adiu amb la voluntat d'humor i paròdia. Se situen en aquest cas la boa constrictor protagonista de *Crictor* o el cocodril desdentegat que ajuda a Munia a superar la por³². Serps, cocodrils, girafes i tortugues comencen així a fer la seva entrada en la tradició de la LIJ, malgrat, o justament a causa que alguns d'ells han tingut fins ara connotacions de perill o de fàstic.

³² A *Munia y el cocolilo naranja*.

Els adversaris.

Adversaris ³³						
	Connotació		Tipus			
	Presència	Negatius	9'37	Humans	Homes	
Reconvertits		9'37	Societat		6'25	
Desmitificats		9'37	Altres		0'00	
Funcionals		9'37	Animals		3'12	
			Fantàstics		9'37	37,48
Absència						62,52
Total						100

La representació dels adversaris ha sofert canvis importants respecte dels models tradicionals en els llibres infantils observats:

Un primer canvi molt important és l'absència d'adversaris concrets. En un 62'51% de les obres analitzades els protagonistes no tenen un personatge enemic que causi els seus mals o que en dificulti la solució. Aquest canvi es relaciona, sens dubte, amb els temes i els valors que poden detectar-se en aquests llibres i que semblen representatius de les característiques generals de la LIJ actual. La interiorització dels conflictes, els jocs imaginatius o el propòsit d'educar en la reflexió sobre la complexitat de les situacions de vida s'adiuen malament amb la presència d'un personatge negatiu que causi els problemes del protagonista. Efectivament, ¿qui podria exercir de culpable si els protagonistes han de resoldre qüestions com, per exemple, poder divertir-se sense que l'enrenou es descontrolï, assumir la mort d'aquells qui s'estima, saber respondre a l'afecte dels altres, dominar els propis sentiments negatius, etc.?³⁴

Un altre tipus de canvi es refereix a la representació de l'adversari. La literatura infantil té una llarga tradició de malvats encarnats per figures fantàstiques i

³³ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 18, 19, 21 i 22 del capítol 5.

³⁴ Conflictes presents a *Adéu, bon viatge!*, *Jo les volia*, *El catàleg* o *Donde viven los monstruos*.

animals perillosos. En canvi, en les obres analitzades, el 37'49% dels contes en què sí que hi ha personatges adversaris, aquesta figura apareix encarnada pels humans (en un 25% del total de la selecció), mentre que els éssers fantàstics només són adversaris en un 9'37%, i els animals només en un 3'12%. Aquests darrers només apareixen en aquesta funció en algun cas escadusser com el de les guineus, genèricament enemigues dels conills, d'*Historias de conejos*, o el d'un vell ratolí d'una de les històries d'*Historias de ratones*, ratolí que, a més, només és adversari en tant que adult en un món de ratolins.

Tampoc són adversaris els éssers fantàstics definits de forma personalitzada, amb nom i característiques individuals. En els tres casos en què els éssers fantàstics apareixen com a adversaris es tracta de monstres. Aquesta representació no sembla casual. Podríem afirmar que, en consonància amb les noves necessitats narratives, la LIJ moderna ha creat unes noves personificacions del mal: els monstres. És a dir, éssers informes i adaptables a mals molt més indefinits que els tradicionals i personatges prou versàtils per estar al servei de tota mena d'angoixes prèvies dels personatges. Aquesta intervenció sembla ben contrària a la dels models tradicionals, on eren els éssers fantàstics els que desencadenaven una resposta de terror i actuació prefixada per part del protagonista, tal com succeeix, per exemple, quan l'heroi és enfrontat a bruixes o vampirs. La creació de monstres poc definits en les seves característiques físiques i en els seus poders se'ns apareix així com la creació més adequada de la imatgeria actual de la LIJ per encarnar les angoixes psicològiques. I, efectivament, els monstres apareixen associats o bé als malsons³⁵ o bé al món de la imaginació pròpia³⁶.

Si considerem en conjunt l'aparició d'éssers fantàstics terrorífics o perillosos en qualsevol posició narrativa, és evident que som davant d'un fenomen molt estès de desmitificació de personatges terrorífics clàssics. Les bruixes fan de mares, els esquelets són personatges associats a la diversió, un cocodril tranquil.litza una nena espantada o un altre ha de ser recollit i cuidat per una senyora, un monstre, encarnació d'un malson, plora i dorm amb un nen, etc.³⁷Aquesta supressió del mal extern obeeix, i contribueix, a la interiorització de les pors que provenen ara

³⁵ A *Una pesadilla en mi armario*, o a *La Nana Brunilda menja malsons*.

³⁶ A *Donde viven los monstruos*.

³⁷ A *Lo malo de mamá, ¡¡Qué risa de huesos!!*, *Munia y el cocolilo naranja*, *Quan plou de nit*, *Una pesadilla en mi armario*.

de les pulsions internes dels personatges. L'onada desmitificadora ha arribat també als monstres en el mateix moment que s'inventaven com a imaginari adequat per a l'expressió d'aquesta realitat interior: Els monstres de *Donde viven los monstruos* no són tan terribles com el nen que acaba fent-se el seu rei, i el mateix monstre de *Ahora no, Fernando*, que, imaginadament o no, es menja el nen i li pren el seu lloc, es beu un got de llet amb cara de desconcert i afirma quasi com una pregunta: "*Pero, ¿si soy un monstruo!*"

D'altra banda, la desaparició de les bruixes com a éssers terrorífics (fins arribar a la seva conversió en una mare amatent) i de les madrastres com a personatges negatius ha fet que la LIJ perdi qualsevol figura femenina malvada. Les conseqüències derivades d'aquest fet per al model de societat ofert en els llibres infantils no són banals. Ja que només pot fer por qui té prou poder, les figures femenines resulten ara desprovistes de poder social a través d'una nova via, com un efecte de rebot no buscat, evidentment, per la nova LIJ que ha maldat per oferir un retrat social no discriminador en funció del gènere.

Constatada, doncs, l'escassa minoria dels adversaris encarnats per animals o éssers fantàstics, resulta evident que només els humans tenen una certa entitat com a personatges malvats. I realment, els trobem en una quarta part dels llibres analitzats.

En aquest grup es pot veure que els infants no apareixen mai com a personatges dolents. No deixa de resultar curiosa aquesta reticència a atorgar-los aquest paper, ja que contradiu l'experiència de vida dels lectors que ben segur que han topat amb altres nens i nenes en la consecució dels seus desitjos. Les raons per explicar aquesta absència poden buscar-se en la sacralització actual de la infància, en el desplaçament del mal cap a causes més abstractes i complexes, o en l'intent de defugir els models didàctics de llibres infantils plens de nens i nenes "dolents" que exemplificaven com *no* s'havia de comportar el lector.

Menys en dos casos -on els dolents són col·lectius al voltant del protagonista³⁸- tots els personatges negatius són masculins i adults. Una part d'aquests homes, els que presenten oficis tradicionals en la LIJ, no són veritables *dolents*. O bé es

³⁸ Els pares i mares dels companys de classe a *Lo malo de mamá*, els nens de la classe de *Oliver Button es un Nena..*

limiten a complir un paper purament funcional, com Omar, el pirata enemic de *Mi abuelo es pirata*³⁹, o bé es reconverteixen en personatges positius, com ho fan els bandolers de *Los tres bandidos*⁴⁰. Passen a nodrir, doncs, el grup majoritari d'adversaris que hem descrits fins ara, aquells que no encarnen veritables actituds negatives. Hem vist que l'escassa representació animal era només funcional i que els monstres que apareixen són immediatament desmitificats. També els col·lectius hostils dels dos contes ara citats adverteixen el seu error i canvien de conducta. En tots aquests casos, la resistència a la presència de mals externs i concrets en els contes d'aquesta edat difumina la mateixa presència dels personatges adversaris.

Una altra part dels personatges-homes, però, sí que són descrits com a autènticament malvats. El que tenen en comú tots aquests homes és el lligam amb la societat industrial moderna i els rols de masculinitat que hi imperen. L'única figura d'autèntic adversari dels llibres per a infants en aquestes edats és, en definitiva, la de l'home adult de la societat actual. Sembla tipificar-se, així, un personatge malvat caracteritzat per l'afany i la possessió de riquesa i poder social, situat principalment en un context modern, l'únic en què la connotació negativa ho és de forma irreconvertible⁴¹.

³⁹ O el lladre de *Crictor*.

⁴⁰ O els llenyataires de *La rebelión de las lavanderas* i el vell ratolí de *Historias de ratones*.

⁴¹ Com Don Leopoldo Blanco, l'amo de *La rebelión de las lavanderas*, el senyor Martingales i el Capità Aranya de *L'ocell meravellós* i els capataços i directius de la fàbrica de *Però jo sóc un ós!*.

Escenari narratiu.

Escenari Narratiu ⁴²							
Marc Espacial		Marc Temporal		Context Relacions		Oficis	
Vivenda	37'50	Antic	32,35	Família	53'12	Actuals	3'12
Urbà	40'63	Actual	71'87	Assimil.	25'00	Cura llar	3'12
Paisatge	21'87	Futur	0'00	Viure sol	12'50	Folklore	6'25
Fantàstic	0'00	Indeterm	28'13	Comunal	6'25	D'aventura	6'25
				Indeterm	3'13	Indeterm.	81'26
Total	100	Total	100	Total	100	Total	100

El context de relacions

El protagonista d'aquests contes es troba situat en el context d'una família completa en un 53'12% dels casos. Això no vol dir que en el relat apareguin tots els membres de la família, ja que la narració se circumscriu de vegades a un sol membre de la família, però sí que vol dir que els altres membres són explícitament anomenats per crear el context de l'acció. Per exemple a *Una pesadilla en mi armario* només apareix el nen i el malson a què s'enfronta, però el nen fa callar el monstre que plora per por que desperti els seus pares.

Apareixen també situacions familiars fragmentàries (una mare i un fill a *El petit ós* o un avi i dos néts a *No tenim son!*) que s'han classificat com a "formes assimilables a la família". No es donen explicacions, però, de l'absència dels altres membres i, per tant, no s'instaura cap situació conflictiva en relació a aquest fet i el context resultant és confortablement familiar per als infants protagonistes.

En canvi, sí que pot tenir una càrrega rupturista respecte a les formes familiars tradicionals la vida comunal adoptada com a resolució final del conflicte tant a la *La rebelión de las lavanderas*⁴³ com a *Los tres bandidos* on es forma una

⁴² Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 13, 25, 26 i 27 del capítol 5.

⁴³ Amb les rentadores i els llenyataires vivint junts al bosc i dedicant-se tant a la feina com a tenir cura dels infants.

ciutat a partir dels orfes que aquests recullen, ciutat en què els habitants fins i tot van "positivament" uniformats.

A banda, però, d'aquesta posició, realment minoritària, el context familiar sembla tan inherent als contes d'aquesta edat que, fins i tot quan els personatges no tenen parentiu real, estableixen entre ells unes relacions de protecció i dependència que es corresponen amb les esperables en el nucli familiar. Així, les muntanyes d'*El catàleg* no semblen sinó mares sol·lícites dels animals que encarreguen per correu, de la mateixa manera que es reproduïxen les relacions materno-filials entre la boa i la senyora a *Crictor* o entre els animals i la senyora Júlia a *Quan plou de nit*.

La vida independent del protagonista és un fet molt aïllat. Lògicament es classifiquen aquí els contes de protagonisme adult. També cal incloure el conte de *En Gripau i en Gripou són amics* que manté l'ambigüitat entre una forma de vida adulta, apropiada per a un gripau, i la conducta infantil dels personatges. Aquest conte és també l'únic on les relacions afectives entre els personatges s'estableixen entre iguals i no en una relació entre adults i infants, tal com hem assenyalat anteriorment.

En un altre ordre de coses, un aspecte remarcable dels contes analitzats és que aquestes narracions presenten pocs personatges d'una certa entitat. Normalment no hi ha més de dos o tres personatges secundaris i sempre estableixen una relació explícita i ben definida amb el protagonista. El lector pot seguir la narració "enganxat" a un o dos protagonistes de qui descobreix que tenen una mare, uns avis, un amic fantàstic, etc. Es cert que poden aparèixer molts personatges de fons, com els nombrosos familiars ratolins d'*Adéu, bon viatge!*⁴⁴ però llavors són tractats com un col·lectiu indeterminat i, en definitiva, per tant, com una unitat. Una situació intermèdia seria la dels quatre animals que truquen a la porta de la protagonista de *Quan plou de nit* o els diversos personatges a qui la Nana Brunilda recull els malsons⁴⁵. Però no cal que el lector els diferenciï per poder seguir la història, sinó que responen a recursos narratius de repetició, gradació, etc. i el fet d'identificar-los individualment es presenta com un plaer afegit per al lector, més que com un requisit per a la comprensió de la història.

⁴⁴ O els companys de classe d'*Oliver Button es un Nena* o els pares de l'escola de *Lo malo de mamá*.

⁴⁵ A *La Nana Brunilda menja malsons*.

Cal pensar que aquesta constant tan clara respon al pressupòsit sobre la quantitat d'informació governable per part dels infants, incapaços de relacionar excessives dades.

El marc espacial i temporal

El lloc on transcorre l'acció és un escenari tancat, petit, a mida dels nens i segons el concepte genèric de casa o poble. Les referències a oficis i llocs són ben diferenciades i identificables per a l'experiència de vida dels infants (el zoo, els bombers, etc). Aquest tipus de descripció genèrica fa que, encara que l'escenari sigui *actual* hi hagi pocs contes on apareguin elements propis de les grans ciutats, tal com poden ser l'autopista de *¡Quiero hacer pis!*, per exemple. De fet, es tracta d'un nucli urbà vist des d'una experiència de desplaçament tan reduïda que no es pot saber si es tracta d'un poble o d'una ciutat. En consonància amb la connotació negativa de la societat moderna, quan apareixen fàbriques o carrers de gran ciutat són vistos de forma hostil⁴⁶. Els elements de situació temporal pertanyen a la il·lustració. És la imatge la que ofereix un context més o menys modern, sense que la narració se situï en un temps determinat dins de la seva genèrica *actualitat*.

L'escenografia tradicional dels imaginaris d'aventura o de conte popular és escassa. El món és majoritàriament quotidià segons l'experiència dels lectors, tot i que aquesta quotidianitat ve matisada forçosament pel protagonisme animal en alguns dels contes⁴⁷. Tot i així, aquesta no és la norma predominant. Contes d'animals com *El petit ós*, *¡Julietta, estate quieta!*, etc. reproduïxen el mateix tipus de casa i costums humans propis dels contes amb personatges humans.

El paisatge obert i l'escenografia tradicional (palau del rei, vida a pagès, etc.) es produeix en alguns dels contes que adopten models del conte popular i que assumeixen la representació minoritària de l'aventura en aquest bloc. L'aventura del petit ós polar transportat a l'Àfrica, la fugida de l'ocell meravellós a casa del pagès, el viatge del rei a la recerca del remei per als malsons, les malifetes dels

⁴⁶ Com a *Però jo sóc un ós!* o *La ciudad de la lluvia*..

⁴⁷ Així, En Gripau i en Gripou (a *En Gripau i en Gripou són amics*) van a banyar-se en un bassal, els conills d'*Historias de conejos viuen en caus*, etc.

bandolers que asalten els camins o de les rentadores que revolten la comarca i les aventures fantasioses dels avis de *Mi abuelo es pirata* i *No tenim son!* són les úniques mostres de paisatge obert que en quasi tots els casos apareix associat a un temps narratiu indeterminat.

En un escenari tan reduït i centrat en els infants i les seves relacions familiars, el que fan els adults més enllà de la vivenda no té massa importància. Per això, hi ha molt poca menció dels oficis dels adults amb qui es relacionen els infants protagonistes. Les dones apareixen dedicades a la cura dels infants i a les feines domèstiques en més de la meitat dels contes. Només les rentadores tenen un ofici explícit i fora de la llar. D'altra banda, els homes mostren també relacions d'afecte cap als infants, tot i que no realitzen feines de la llar. Quan es precisa el seu ofici es divideixen en un doble vessant, o bé són capitalistes avariciosos o bé exerceixen diversos oficis tradicionals en l'imaginari dels contes populars i d'aventures, tals com el de rei, pagès o pirata⁴⁸.

6.1.2. La fragmentació narrativa

Fragmentació narrativa ⁴⁹				
	Grau elevat d'autonomia entre les unitats	Inclusió de textos no narratius	Barreja de gèneres	Us de recursos no verbals
Presència	37'50	18'75	28'12	50'00
Absència	62'50	81'25	71'88	50'00
Total	100	100	100	100

⁴⁸ També soldat, bandoler i lladre. Se cita també un explorador, necessari per a la versemblança narrativa a *Cricitor*.

⁴⁹ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 28, 29, 30 i 31 del capítol 5.

bandolers que asalten els camins o de les rentadores que revolten la comarca i les aventures fantasioses dels avis de *Mi abuelo es pirata* i *No tenim son!* són les úniques mostres de paisatge obert que en quasi tots els casos apareix associat a un temps narratiu indeterminat.

En un escenari tan reduït i centrat en els infants i les seves relacions familiars, el que fan els adults més enllà de la vivenda no té massa importància. Per això, hi ha molt poca menció dels oficis dels adults amb qui es relacionen els infants protagonistes. Les dones apareixen dedicades a la cura dels infants i a les feines domèstiques en més de la meitat dels contes. Només les rentadores tenen un ofici explícit i fora de la llar. D'altra banda, els homes mostren també relacions d'afecte cap als infants, tot i que no realitzen feines de la llar. Quan es precisa el seu ofici es divideixen en un doble vessant, o bé són capitalistes avariciosos o bé exerceixen diversos oficis tradicionals en l'imaginari dels contes populars i d'aventures, tals com el de rei, pagès o pirata⁴⁸.

6.1.2. La fragmentació narrativa

Fragmentació narrativa ⁴⁹				
	Grau elevat d'autonomia entre les unitats	Inclusió de textos no narratius	Barreja de gèneres	Us de recursos no verbals
Presència	37'50	18'75	28'12	50'00
Absència	62'50	81'25	71'88	50'00
Total	100	100	100	100

⁴⁸ També soldat, bandoler i lladre. Se cita també un explorador, necessari per a la versemblança narrativa a *Crictor*.

⁴⁹ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 28, 29, 30 i 31 del capítol 5.

Grau d'autonomia entre les unitats narratives

Els contes que presenten un grau més elevat de seqüències autònomes són aquells on els personatges segueixen diverses aventures que no estan encadenades per relacions de causa i efecte una amb l'altra. El cas més clar és el de les obres que s'ofereixen com un conjunt de petites històries incloses o no dins d'una narració marc⁵⁰. També el d'una obra que s'ofereix com la descripció d'una sèrie de possibilitats imaginatives, a *Què hi ha darrera l'arbre?*.

Però també altres contes més unitaris presenten un elevat grau d'autonomia entre les seves escenes. Així, per exemple, a *Adéu, bon viatge!* els ratolins van d'una parada del mercat a l'altra fent trapelleries, però cap d'aquestes escenes és imprescindible per arribar al desenllaç del conflicte, sinó que ho són només en el seu conjunt. El lector pot entretenir-se en la fruïció de cadascuna com a trapelleries aïllades o bé pot seguir el fil conductor de base per progressar cap al desenllaç⁵¹. En alguns dels contes, l'autonomia de les seqüències funciona més integradament dins d'una escala de gradació ascendent o dins del model de les tres proves o tres intents dels herois dels contes populars. Així, els animals de *Quan plou de nit*, apareixen d'un en un, cada vegada més grans i més exòtics, i es repeteix l'escena del seu acolliment⁵².

La gran abundància d'obres caracteritzades per l'autonomia de les seqüències sembla respondre així als pressupòsits tant sobre les limitacions de la memòria dels lectors implícits, tot oferint-los fragments narratius prou breus, com sobre la seva necessitat de previsibilitat narrativa en el cas en què les escenes s'enllacen en gradacions i repeticions.

El cas d'*El petit ós* seria paradigmàtic de la manera com el text ajuda el lector a augmentar la seva competència narrativa. La fragmentació en escenes ofereix una quantitat d'informació acotada fins i tot formalment. Cada escena és plena

⁵⁰ És el cas d'*Historias de conejos*, *Historias de ratones* o *En Gripau i en Gripou són amics*.

⁵¹ El mateix passa amb el recorregut de la Nana Brunilda per diferents dorments amb malsons, les exagerades aventures de l'avi de *No tenim son!!*, les diferents peripècies de la vida de *Crictor* o les petites aventures d'*El petit ós*, aquestes dividides formalment en capítols.

⁵² O bé el soldat de *El sombrero* va pujant de categoria amb cada peripècia o els esquelets de *!Qué risa de huesos!* fan diversos intents d'espantar algú.

d'accions repetides i de gradacions. Per exemple, en el capítol en què l'ósset té fred, la mare li va afegint peces d'abric. Quan l'ósset vol encara més roba, li ofereix un abric de pells i s'inicia una acció inversa de despullament. Quan l'ósset queda despullat se'n va molt content amb el seu abric de pells. El lector, prou hàbil per guiar-se per aquestes pistes per a la seva anticipació lectora, és estirat, però, més enllà en l'últim capítol on la mare óssa explica un conte al seu fill que relliga l'anterior fragmentació en aventures separades. El darrer capítol esdevé així un veritable resum comprensiu de totes les aventures explicades en els capítols anteriors. El lligam entre les seqüències i l'evocació comprensiva de cadascuna d'elles al final pot ajudar d'aquesta manera al domini d'una narració més llarga i complexa.

La divisió formal en capítols d'*El petit ós* es un fet molt escàs en aquest grup d'obres. Només es produeix també a *Historias de ratones*, on cada capítol és un dels contes explicats pel pare ratolí i a *En Gripau i en Gripou són amics*. Aquesta situació reforça encara més la idea que en la literatura dirigida a aquestes edats es pressuposa la incapacitat del lector per seguir una narració extensa, i tot just s'inicia la unió d'aventures soltes, vista com un pas cap a una divisió narrativa similar formalment, però on tota la informació hagi d'englobar-se ja en un sol fil narratiu.

Inclusió de textos no narratius

La inclusió d'altres tipus textuais dins de les obres d'aquest grup és bastant reduïda, i es tracta, bàsicament, de cançons que canten els personatges⁵³ o de cartes que reben⁵⁴.

Més novetat presenten el poema màgic per cridar l'Endrapasomnis i les instruccions per dibuixar i fer poemes d'*Historias de conejos*. En aquests casos la inclusió d'un altre tipus de text es dirigeix directament al lector. És ell qui pot fer ús del poema màgic, ja que, tal com explica el narrador, és tot el conte el que ha estat escrit per possibilitar-li d'utilitzar aquesta màgia. I és també el lector qui ha de llegir el text prescriptiu del full en blanc que li ofereix el narrador

⁵³ A ;*Que risa de huesos!* o *Historias de conejos*.

⁵⁴ A *Adéu, bon viatge!*, *En Gripau i en Gripou són amics* i *Munia y el cocolilo naranja..*

d'*Historias de conejos* perquè imiti els poemes que hi ha a l'obra. El joc de fragmentació es relaciona aquí amb l'apel·lació a la situació de comunicació literària i s'evidencia la superposició de recursos que s'utilitzen en la LIJ actual per trencar la situació de recepció innocent de l'obra en favor d'una actitud de distància i participació constructiva del lector.

Barreja de gèneres literaris

La barreja de gèneres literaris es produeix essencialment a través de la utilització de les fórmules provinents dels contes populars o d'aventura per al tractament de temes nous a la LIJ. La utilització de models que es pressuposa que són familiars als lectors d'aquesta edat permet introduir temes socials com en el cas de *Però jo sóc un ós!*, que utilitza un animal humanitzat com a obrer d'una fàbrica o de *L'ocell meravellós*, que denuncia les formes de vida actual a través d'un conte popular. L'imaginari d'aventura, d'altra banda, és utilitzat per tractar la barreja de realitat i fantasia en la vida quotidiana al servei dels temes psicològics⁵⁵, o com un joc d'ambigüitat entre realitat i ficció⁵⁶.

Altres barreges de gènere es produeixen en la desmitificació dels personatges clàssics de terror. El propòsit humorístic presideix l'estranyament de bruixes i esquelets del seu context habitual per col·locar-los en una nova situació moderna o familiar. Al mateix propòsit serveix també el joc d'al·lusions que col·loquen el Papà Noel en situació de ser ajudat per la Nana Brunilda o que fusiona el conte popular, la novel·la rosa i les referències cinematogràfiques a *El sombrero*.

La renovació dels models tradicionals, d'una banda, i la interrelació de ficció realista i d'imaginari d'aventura, de l'altra, són les barreges de gèneres que presideixen, doncs, aquest bloc d'obres. Les fórmules més tradicionals de la LIJ seran posades així al servei de la modernitat dels temes i de l'ampliació de l'experiència literària dels lectors. La competència suposada dels lectors serà aprofitada per a aquests nous propòsits. O bé per tractar temes psicològics i socials, o bé per estirar els lectors cap a nous horitzons literaris: els jocs paròdics

⁵⁵ Tal com ocorre a *No tenim son!* i *Donde viven los monstruos*.

⁵⁶ Tal com fa *Mi abuelo es pirata*.

de desmitificació i els imaginaris d'aventura, oferts com si els lectors haguessin d'arribar-hi *de puntetes* a partir de la ficció realista.

Presència de recursos no verbals

Els recursos no verbals són utilitzats en el 50% de les obres d'aquest bloc. Bàsicament es tracta de la utilització de la imatge com a recurs per facilitar informació necessària per a la interpretació de la narració. En tres casos, però, s'utilitza també la tipografia i la distribució de la lletra en la pàgina.

La imatge s'utilitza, en primer lloc, per estalviar la descripció verbal dels personatges o les escenes al·ludides. Així, per exemple, *Jo també en vull, de germanets* comença dient: "En Pere és així de gran, ara", frase que només és pot entendre veient la il·lustració i que permet alleugerir el text de la seva informació descriptiva per centrar-se en la narració de fets. En diversos contes⁵⁷ es fa una presentació dels personatges prèvia a l'inici de la narració. Això és possible només gràcies a la utilització de la imatge, ja que si la presentació fos exclusivament verbal el lector tindria moltes dificultats per relacionar un seguit d'informacions encara tan poc significatives i contextualitzades.

D'altra banda, a *La rebelión de las lavanderas*, posem per cas, el que estalvia la imatge no és la descripció dels personatges sinó la pormenorització de les accions realitzades pels personatges, accions que permeten afirmar en el text: "Todos aquellos que intentaron detenerlas acabaron muy mal". La imatge s'encarrega de mostrar la traducció exacta de aquest "muy mal" en accions diverses.

En d'altres contes la relació entre text i imatge s'utilitza per simplificar una construcció narrativa que pot semblar excessivament complexa. Per exemple, a *No tenim son!* la imatge s'encarrega de recordar al lector que està llegint una història dins d'una altra (a través de l'enquadrament de la imatge) i que s'ha produït un salt temporal (a través de detalls com el manteniment del bigoti en la imatge de l'avi quan era petit). A *Donde viven los monstruos*, la simplificació fa

⁵⁷ *Adéu, bon viatge!*, *Mi abuelo es pirata*, *La Nana Brunilda menja malsons*, *Jo també en vull, de germanets!*.

referència a la barreja entre realitat i fantasia. És a la imatge que veiem difuminar-se l'empaperat de l'habitació del nen fins a produir el bosc dels monstres i on hi ha un dibuix del nen caracteritzat com a monstre. Aquestes dades donen pistes al lector per entendre el viatge de Max com un viatge a través de la seva imaginació.

Finalment, en una minoria de contes, la imatge és al servei de la complexitat de l'obra. Per la imatge transcorren referències culturals, contradiccions o ambigüitats respecte de la informació del text o, com a mínim informacions desconegudes pel narrador que el lector ha d'afegir per a la seva comprensió de l'obra. Per exemple, en *Lo malo de mamá* la veu del narrador infantil inicia la història informant-nos que "Lo malo de mamá son los sombreros que se pone". Però la il.lustració informa el lector que el que té de més estrany la senyora no és precisament el barret, sinó la seva qualitat de bruixa, i és aquest coneixement el que permet seguir la història de forma distanciada respecte un narrador que no sembla saber mai quin és el problema⁵⁸.

Cal destacar també que no han aparegut de forma significativa jocs tipogràfics al servei dels tipus de text o dels registres utilitzats, jocs formals amb la materialitat del llibre, etc., tal i com ocorre amb molts altres títols de finals del període que ens ocupa i que han quedat fora de la nostra selecció.

⁵⁸ O bé a *Una pesadilla en mi armario*, la suposició final del narrador és confirmada en la imatge quan el text ja ha acabat, a *Mi abuelo es pirata*, la il.lustració manté l'ambigüitat entre realitat i ficció en fer aparèixer alhora l'àvia dormint en el pla de la realitat i el zepelín del viatge enganxat en un arbre, etc.

6.1.3. La complexitat narrativa

Complexitat narrativa ⁵⁹					
Estructura			Perspectiva		
Complexa	21'88	Focalitzada	Protagonista	31'25	56'25
			Altres	25'00	
Simple	78'12	No Focalitzada.			43'75
Total	100	Total			100

Complexitat narrativa ⁶⁰					
Veu				Ordre temporal	
No Ulterior	15'62	Dins	12'50	Anacronies	3'12
					96'88
Ulterior	84'38	Fora	87'50	Linial	
Total	100	Total	100	Total	100

La complexitat narrativa és molt escassa, ja que gairebé tots els contes adopten una estructura simple, una veu narrativa ulterior i externa a la història i un ordre temporal linial. El punt de vista és l'única condició narrativa que s'aparta d'aquesta definició de simplicitat, ja que un 56'25% dels contes presenten una perspectiva focalitzada.

⁵⁹ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 32, 33 i 34 del capítol 5.

⁶⁰ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 35, 36 i 37 del capítol 5.

Estructura narrativa

Les estructures narratives més complexes se situen en aquells contes en què, en un moment donat, un personatge explica una història, com en el cas del cocodril de *Munia y el cocolilo naranja* o de l'avi de *No tenim son!*. També hi ha una història encastada quan el personatge es desplaça a un món de fantasia, corre la seva aventura i torna a la realitat per enllaçar amb la situació anterior, com en el cas de *Mi abuelo es pirata* o de *Donde viven los monstruos*. Finalment, se situen també aquí les històries explicades pel pare dels ratolins a *Historias de ratones*, on es produeix la clàssica història marc amb un seguit de contes interns.

Un tipus diferent de complexitat es troba en l'enllaçament o divergència d'històries dins d'una mateixa acció narrativa, com les de l'ocell i el pagès a *L'ocell meravellós*, on s'abandona a qui fins llavors era el protagonista per continuar la narració amb els fets ocorreguts al pagès. També *La rebelión de las lavanderas* presenta una complexitat d'aquest tipus ja que aquí el narrador abandona la narració dels fets succeïts a les dones per tornar enrera en el temps, explicar-nos la història dels llenyataires i enllaçar les dues històries en el punt de trobada.

Perspectiva narrativa

La utilització del punt de vista focalitzat és l'aspecte més innovador en la fixació de les condicions d'enunciació narrativa. En un 31'25% del total d'obres s'adopta un punt de vista focalitzat en el protagonista. En quasi tots els casos es tracta de contes de tema psicològic. Aquest tret és sens dubte el que condiciona l'adopció d'aquesta perspectiva per tal d'atorgar-los un tractament més intimista. Exemples ben clars són els de *Jo les volia*, *Munia y el cocolilo naranja*, *La ciudad de la lluvia* o *Jo també en vull, de germanets!* en què la distància humorística és mínima o inexistent. També s'adopta aquest punt de vista quan es vol incidir en la consideració de punts de vista diversos o contraposats, com succeeix en el joc de *Què hi ha darrera l'arbre?* o en la perplexitat de l'ós entre la percepció de la seva condició i l'opinió social a *Però jo sóc un ós!*.

La focalització en un personatge secundari és molt minoritària. Ocorre només en la història de la bruixa explicada pel seu fill a *Lo malo de mamá* i en l'aventura

de l'avi pirata explicada pel seu nét a *Mi abuelo es pirata*. En els dos casos es tracta d'adoptar una veu infantil i propera al lector, veu que ajuda a contemplar des d'aquesta perspectiva un imaginari d'aventura tot just tastat o que contribueix a la distància humorística de la història en no explicitar el problema. La utilització d'aquesta perspectiva se situa així en el conjunt de recursos que semblen encaminats a ajudar al lector a negociar el significat a partir d'un fort ancoratge en la identificació amb els personatges infantils. Així, molts elements que podrien suposar problemes de comprensió, tals com referències culturals o imaginaris fantàstics són resolts a base d'interposar personatges infantils, facin o no de narradors, entre el lector i la possible dificultat. Els personatges infantils s'encarreguen de demanar aclariment als altres personatges sobre què són els faraons egipcis (*Munia y el cocolilo naranja*) o els camaleons (*Petit ós polar, cap on vas?*), o bé són els personatges infantils els que contempen fascinats les aventures dels personatges adults que constitueixen realment la matèria del relat⁶¹.

La perspectiva externa també és bastant estesa, ja que en un 21'87% dels contes el narrador explica els esdeveniments sense immiscuir-se en els sentiments dels personatges. D'entrada sembla estranya la proliferació d'una perspectiva tan allunyada de la gestió omniscient de la informació tradicional en la LIJ. L'anàlisi de les obres que se situen en aquest apartat apunta diverses causes coincidents per a la utilització d'aquest punt de vista. D'una banda la focalització externa s'adiu amb la voluntat de distanciament humorístic⁶² i obeeix al mateix propòsit que fa adoptar el punt de vista de nens-narradors que es limiten a constatar el que passa⁶³. En segon lloc, la distància que estableix aquesta perspectiva, sumada a l'humor o no, serveix per al tractament de temes d'especial duresa per tal d'evitar l'impacte emocional en el lector⁶⁴.

En tercer lloc, i aquesta és la causa més generalitzable al meu entendre, la focalització externa és al servei de narracions que tenen molt en compte la poca competència lectora dels receptors de la història. Una simple descripció de les accions i la reproducció dels diàlegs ofereixen una certa imatge de representació

⁶¹ A *No tenim son!*, *Lo malo de mamá*, *Mi abuelo es pirata*, etc.

⁶² D'obres com *!Qué risa de huesos!* o *!Quiero hacer pis!*.

⁶³ Tal com el títol assenyalat de *Lo malo de mamá*.

⁶⁴ És el cas d'*Ahora no*, *Fernando* o d'*Oliver Button es un Nena*.

teatral davant dels ulls del lector que, sovint amb l'ajuda de la imatge, assisteix als fets. *El petit ós*, *No tenim son!*, *En Gripau i en Gripou són amics* ¡*Quiero hacer pis!* o ¡*Qué risa de huesos!* se situen en aquest bloc i constitueixen algunes de les obres més cuidades des del punt de vista de la simplicitat lèxica i sintàctica, de la utilització de repeticions, de la divisió en petites escenes controlables, etc. Així, per exemple, *En Gripau i en Gripou són amics* és posat sovint d'exemple en els estudis de la LIJ anglosaxona per remarcar com la confecció d'obres amb lèxic limitat abordada a partir dels estudis sobre legibilitat no tenia per què produir obres insubstancials necessàriament, mentre que *Qué risa de huesos* demostra la seva voluntat d'ajuda al lector en aspectes com la repetició a la imatge d'un resum de les idees claus per a la comprensió del progrés narratiu. D'altra banda, Tucker (1981) i altres autors atribueixen més facilitat de lectura justament a un alt percentatge d'estil directe, tal com succeeix en aquests contes que cedeixen sempre la paraula als personatges.

La focalització externa pot comportar, però, una dificultat d'interpretació més gran, en tant que els sentiments i estats d'ànim dels personatges s'han d'inferir a partir de les seves paraules i accions. Aquesta dificultat és resolta pel fet que la majoria d'obres que adopten aquesta focalització són àlbums il·lustrats i la imatge pot encarregar-se d'oferir aquest tipus d'informació als lectors. D'altra banda, hi ha estudis (Geber, 1977) que demostren que els infants són molt més hàbils a inferir sentiments i a retenir-los com a informació si aquests provenen de la imatge, mentre que si han d'interpretar-los només sobre el text verbal tendeixen a focalitzar la seva atenció en l'argument i, o bé desatenen aquests altres aspectes, o bé no els retenen en el seu resum de la història⁶⁵.

⁶⁵ En aquest sentit resulta molt interessant l'observació de TOLCHINSKY (1993) sobre la poca subjectificació dels textos produïts per nens i nenes de vuit anys. En les explicacions dels contes no es fan explícits els sentiments dels personatges i, en tot cas, se substitueixen per la citació del que diuen. És a dir, que els infants recorren a formes mediadores i en lloc d'escriure el que senten els personatges, expliquen el que diuen. Tolchinsky atribueix aquesta carència als models de la literatura tradicional coneguts pels nens, a la poca habilitat dels infants per formular sentiments i al fet que els donen per suposats i entenen que no cal fer-los explícits. Aquesta autora proposa l'acostament dels nens i nenes a les formes de la novel·la psicològica i a la presència de forts conflictes bàsics en la LIJ per ajudar-los a produir textos més rics que no pas la mera reproducció de l'esquema narratiu. A la vista del pes dels temes psicològics en la LIJ actual, però, aquesta qüestió sembla més complexa. Potser algunes característiques aquí assenyalades com el recurs a desplaçar els sentiments a la imatge o

Veü narrativa

La veü narrativa és ulterior, externa a la narració i en tercera persona en la immensa majoria de casos.

En algunes obres (15'62%) s'adopta una veü simultània a l'acció sense que es puguin generalitzar les raons a partir de la mostra analitzada. En el cas d'*El petit ós* pot ser per contribuir a la facilitat lectora ara al.ludida, mentre que a *Què hi ha darrera l'arbre?* o a *!Julieta, estate quieta!* podria ser per contribuir a la implicació del lector en el joc d'hipòtesis establert pel primer títol o per a la participació en la resposta a la pregunta reiterativa del segon ("Y mientras, ¿què hace Julieta?"). Val a dir que, a banda de les obres que adopten la veü simultània de forma coherent, hi ha també algunes obres, que no s'han classificat en aquest apartat, que la utilitzen de forma esporàdica al mig d'una narració en veü ulterior, sense que haguem pogut trobar alguna raó enunciativa que justifiqui aquestes oscil.lacions.

Tot i la focalització en els protagonistes, la narració es produeix majoritàriament en tercera persona. És el narrador qui ens explica els pensaments i sentiments dels personatges, com si aquests fossin encara massa petits per posar ordre a les seves idees o explicitar el que senten i calgués una figura narradora interposada entre els personatges i el lector. Així, la primera persona no es relaciona amb els temes psicològics sinó que apareix al servei de qüestions tècniques de construcció, com en el cas dels personatges que expliquen una història dins d'una altra, els personatges secundaris narradors o el joc d'hipòtesis de *Què hi ha darrera l'arbre?*.

l'adopció de la perspectiva externa, així com la insistència escolar en l'esquema narratiu i el coneixement narratiu dels nens a través dels mitjans audiovisuals influencien més la producció textual dels infants que no pròpiament el seu coneixement folklòdic.

Ordre temporal

L'ordre temporal linial apareix com una condició pràcticament sagrada en aquest bloc d'edat. Només hi ha salts temporals quan un personatge explica la seva història, però la narració primera no queda alterada en el seu desenvolupament temporal. Fins i tot en aquest cas, contes com *No tenim son!* recorren a ajudes extres a través de la imatge per facilitar la comprensió dels dos temps narratius, tal com hem citat anteriorment en parlar de la imatge. Només a *La rebelión de las lavanderas* és el narrador extern el que torna enrera per explicar la història que ha d'enllaçar amb la que està explicant.

De fet, tots els esdeveniments narratius transcorren en el mateix pla temporal, com si existís realment el pressupòsit que els lectors implícits són incapaços d'establir diferències temporals. L'evocació del passat només es produeix en la memòria familiar dels personatges-avis⁶⁶ que recorden o són recordats. A banda d'aquesta funció de *passat* atorgada a la figura dels vells, el temps anterior només apareix en referències molt breus i secundàries⁶⁷. L'evocació del passat lligada a la memòria familiar sembla reflectir la manera com els infants adquireixen la noció de temporalitat en la seva experiència immediata. Per això resulta interessant també la recapitulació del passat immediat que es fa en l'últim capítol d'*El petit ós* a través de la narració materna que atorga coherència narrativa a les activitats del petit ósset i l'ajuda a fixar així el record de les seves pròpies aventures.

⁶⁶ Com a *No tenim son!*, del gat que en compleix la mateixa funció d'avi a *Un gato viejo y triste* o en el record dels avis morts per part dels altres personatges a *La ciudad de la lluvia*.

⁶⁷ L'origen familiar a *Adéu, bon viatge!*, el per què el pare és en un pot a *Lo malo de mamá* o alguna referència a *La Nana Brunilda menja malsons*.

6.1.4. La complexitat interpretativa

Distanciament ⁶⁸						
	Referències situació comunicativa	Apel·lació coneixements previs	Us de l'humor			Us de l'humor Proporció Interna
Absència	90'63	84'37	18'75			
Presència	9'37	15'63	General	28'12	81'25	34'62
			Paròdia	34'38		42'31
			Transgr.	18'75		23'07
Total	100	100	100			100

	Ambigüitats ⁶⁹	Explicitació pacte narratiu ⁷⁰	
		Aparició narrador	Aparició Narratari
Presència	21'88	50'00	46'88
Absència	78'12	50'00	53'12
Total	100	100	100

Ambigüitats de significat

Tot i que la gran majoria d'obres no presenta trets d'ambigüitat, resulta prou innovador que sí que ho facin un 21'88%, donada la dificultat d'aquest tret per a una literatura dirigida a infants.

Els jocs d'ambigüitat es refereixen a la barreja entre realitat i fantasia i reforcen la idea que les relacions d'aquests dos plans a la ficció és un dels aspectes que ha sofert més innovacions en la LIJ actual. Així, a *Munia y el cocolilo naranja* el que podia explicar-se com una fantasia nocturna de la nena és qüestionat per

⁶⁸ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 39, 40, 41 i 43 del capítol 5.

⁶⁹ Els resultats d'aquesta columna corresponen als del quadre 38 del capítol 5.

⁷⁰ Els resultats corresponen als dels quadres 44 i 45 del capítol 5.

l'arribada d'una postal del cocodril que tanca el conte. O bé, a *Mi abuelo es pirata*, el contenciós entre l'avi que sosté que ha estat capità pirata i l'àvia que manté que ha estat sempre un funcionari de correus resta en l'ambigüitat, ja que, d'una banda, es destrueixen les possibles proves de l'aventura, però, de l'altra, la imatge manté la figura del zepelín en què han tornat a casa⁷¹.

A part d'aquest aspecte principal, l'ambigüitat es produeix també en altres àmbits, encara que de forma molt minoritària. S'ha citat ja anteriorment com un aspecte relacionat amb el desenllaç obert de les obres. Per exemple, a *Però jo sóc un ós!*, l'ós no resol quina és la seva condició, si la d'ós o la d'home, tot i que opta per hivernar, perquè sigui el que sigui "en cualquier caso, sabía que no era tonto" i el narrador comenta amb el lector la possibilitat que l'ós s'ho hagi cregut o no sense aportar-ne cap certesa⁷².

Distanciament

Referències a la comunicació literària

L'explicitació de la situació de comunicació literària és molt escassa. Només es produeix en un 9'37% de títols, però la seva simple aparició ja sembla rellevant per a un recurs prou innovador.

A *L'Endrapasomnis*, la referència sembla arreglable amb les fórmules d'obertura i tancament de la situació de comunicació literària pròpies de la literatura de transmissió oral. De fet, és com a cloenda que el narrador es dirigeix al narratori per explicar-li que el rei del conte va fer escriure la història per tal que tots els nens del món poguessin cridar el follet quan tinguessin malsons. La principal novetat és la referència a la història com a realitat impresa en forma de

⁷¹ També, a *La ciudad de la lluvia*, la inundació de la ciutat que ha de permetre la fugida del protagonista és descrita primer com un somni, però després sembla una realitat. El mateix nen ho dubta, però opta per posar-se el vestit de bus per si de cas. A *Donde viven los monstruos* el viatge infantil pot remetre a una fantasia del nen, tal com la imatge suggereix, però el text manté el significat d'un viatge a "l'altre costat del món".

⁷² I a *Què hi ha darrera l'arbre?* es manté el joc de possibilitats malgrat que en rodejar l'arbre el que s'hi troba són els mateixos nens que ho fan.

llibre. El lector descobreix que li estan parlant del mateix objecte que té a les mans, com si el món de ficció hagués envaït el món de l'experiència primera, mentre que a les rondalles les fórmules serveixen per delimitar ben bé la separació entre els dos móns.

La novetat s'accentua, però, en altres títols classificats aquí. A *L'ocell meravellós*, el narrador apel·la explícitament a la competència narrativa del lector implícit, competència que li ha de fer veure que el conte no estaria ben construït amb el desenllaç que s'acaba d'anunciar, justament amb una fórmula rondallística de tancament:

"I conte contat, ja està acabat... Però, aquest conte queda una mica coix, com si li faltés una peça... Vejam, vejam... Ah, sí! Falta explicar..."

El fet que un dels contes formalment més tradicionals de la selecció en aquest bloc recorri a un recurs de distanciament d'aquest tipus sembla una bona demostració de la percepció implícita dels autors sobre els canvis ocorreguts en la LIJ actual. Aquesta digressió final no fa cap falta en aquest conte, és un recurs últim, si és, no és, humorístic, que sembla pretendre bàsicament guarnir el conte amb un detall de joc modern sobre el gènere adoptat. Per últim, ja hem al·ludit anteriorment a com el narrador es dirigeix al lector d'*Historias de conejos*, per suggerir-li de fer un poema i un dibuix sobre els conills que engruixen l'obra que està llegint. Aquestes instruccions distancien de la lectura fent que el lector recordi la situació de comunicació en què es troba i el conviden a trastocar el seu paper de receptor pel d'autor en una crida a la participació creativa que sembla molt present en la LIJ dels darrers anys.

Utilització de recursos d'humor

L'humor és un recurs de distanciament que apareix de forma omnipresent en la LIJ actual. Entestada a separar-se de la imatge de didactisme que va presidir la seva creació o al servei de nous valors educatius que exalten el plaer vital, no és estrany que un 81'25% de les obres aquí analitzades presentin trets importants d'humor.

En realitat, la descripció de l'humor en les obres d'aquestes edats passa més per explicar per què no n'hi ha que per constatar la seva presència, ja que només hi ha quatre títols on l'humor sigui realment absent. Corresponen als contes que

tracten els temes més durs i/o que han triat la manera més dura de fer-ho. Així, se situen aquí els dos títols sobre la mort (*Jo les volia* i *Un gato viejo y triste*), el de la discriminació de gènere en el cas masculí (*Oliver Button és un nena*) i el de l'angoixa opressiva de *La ciudad de la lluvia*. També s'hi poden afegir *L'ocell meravellós* i *Petit ós polar, cap on vas?*, on l'humor és molt poc present. En el primer cas a causa del propòsit educatiu i la forma tradicional adoptada i en el segon pel predomini d'un cert espant en l'osset enfrontat a un horitzó d'aventures que -igual que al lector- li ve gran, així com pel decantament cap a la tendresa en el seu tractament.

Tipus de recursos humorístics

La desmitificació i la paròdia representen el recurs humorístic més utilitzat (un 46'15% de les obres d'humor, que suposen un 34'38% del total). Sobretot es basa en la col·locació de personatges susceptibles de fer por en un nou context narratiu que els fa perdre aquesta capacitat per passar a provocar hilaritat. El nou context narratiu dels personatges desmitificats inclou la seva situació en un món quotidià i modern, el poc efecte que causen en els altres personatges o la descripció de característiques poc adequades per a personatges terrorífics. Se situen en aquest cas uns esquelets bromistes, una bruixa maternal i moderna, uns bandolers que acaben fent de pares adoptius, diversos monstres que s'espanten dels nens o que obeeixen els adults com criatures, malsons que són convertits en pastissos i animals perillosos que resulten inofensius, com un cocodril o un boa constrictor. També resulta desmitificat un Papà Noel que s'encalla en una xemeneia o una nana que exerceix la seva màgia amb estris moderns.

Un altre tipus de desmitificació afecta la globalitat de diversos imaginaris d'aventura que pateixen un procés d'hiperbolització ridícula, o són contemplats amb escepticisme, o bé són ridiculitzats a partir del registre lingüístic, les al·lusions culturals i la ironia sobre diversos models literaris⁷³.

Aquesta actitud *irreverent* respecte de la tradició de l'imaginari s'adiu amb un altre dels recursos humorístics utilitzats: la delectació en la transgressió de les normes de conducta, sobretot pel que es considera excessivament violent, fastigós o alterador de l'ordre. Efectivament, una quarta part de les obres adopta

⁷³ A *No tenim son!*, *Mi abuelo es pirata* i *El sombrero*, respectivament.

aquest tipus de recurs de forma notable, la qual cosa no és gens irrellevant per caracteritzar l'ampliació de la permissivitat en els contes actuals i l'allunyament de les formes didàctiques explícites que han conformat la LIJ durant molts anys⁷⁴.

Poc més de la quarta part de les obres analitzades (un 28'12%) semblen escapar d'aquestes tendències rupturistes per adoptar un tipus d'humor més tradicional. Cal recordar, però, que el joc amb l'absurd s'ha considerat també com un humor de tipus tradicional, tot i que la seva presència en la literatura infantil del nostre país hagi estat històricament ben escassa. L'estranyament del context és un recurs compartit amb l'humor desmitificador assenyalat en el primer grup, de manera que el que desencadena el joc humorístic és la situació d'un ós en el context d'una fàbrica, d'una princesa amb malsons en un país dedicat al culte del bon dormir o l'arribada d'animals enviats per correu a un lloc desprovist de condicions adequades de vida⁷⁵. Una altra via important és la de l'absurd a través del raonament lògic, o bé dels personatges⁷⁶, o bé del mateix narrador en moltes de les històries d'*Historias de ratones*. L'absurd es refereix, però, a l'absurd del significat respecte a l'experiència de vida, i no a jocs entre el significat i el significant. Tots els recursos d'humor assenyalats pretenen fer gràcia a partir del que expliquen, i pràcticament mai a partir de com ho expliquen.

Cal remarcar que l'agrupació de les obres en un o altre apartat respon a la línia principal d'humor seguida per les narracions, però, que, lògicament, hi ha un cert creuament de detalls que pertanyen a un o altre recurs. Així, per exemple, *L'Endrapasomnis* ha estat classificat com a humor tradicional, però en un moment donat, la reina planxa la roba de viatge del seu marit de forma incongruent amb el model del gènere, o els propòsits de Munia de menjar farinetes com a solució al seu problema és un absurd que no té a veure amb la

⁷⁴ Ja s'ha fet referència anteriorment a escenes com la de *El sombrero* amb el cotxet de criatura encés per un cigar i deixat anar per la mare escales avall, els pastissos fastigosos o el confinament del marit en un pot de *Lo malo de mamá*, el tema mateix de *¡Quiero hacer pis!*, la violència d'*Historias de conejos* o de *La rebelión de las lavanderas* i el rebombori de *Adéu, bon viatge!*, *¡Julieta, estate quieta!* o *Donde viven los monstruos*.

⁷⁵ A *Però jo sóc un ós!*, *L'Endrapasomnis* i *El catàleg*.

⁷⁶ A *El petit ós*, *En Gripau i en Gripou són amics*, *Però jo sóc un ós!* o *Jo també en vull, de germanets!*

desmitificació del cocodril, element al qual hem donat prioritat per a la classificació de l'obra.

Apel·lació a coneixements culturals previs

El joc de complicitats referencials amb el lector implícit és realment reduït en aquest grup d'edat, probablement atesa la pressuposició dels seus escassos coneixements culturals. Es limiten a algunes referències geogràfiques i històriques per recrear el nou escenari a què s'arriba (l'Àfrica de l'osset polar⁷⁷) o que és evocat (l'Egipte del cocodril de Munia⁷⁸). En aquest darrer títol no es pressuposa, però, el coneixement del lector, sinó que el personatge de Munia fa d'*alter ego* del lector tot interrogant el cocodril sobre tot allò que no sap, tal com s'ha citat anteriorment.

A *Ahora no, Fernando*, hi ha una altra al·lusió, intertextual en aquest cas, ja que els prestatges de l'habitació de Fernando contenen un ninot que es pot identificar amb l'elefant *Elmer*, el protagonista d'un altre conte del mateix autor⁷⁹. Aquesta referència és tan subtil que no importa si el lector la descobreix per a la comprensió de la narració. Ara bé, sens dubte aquest tipus de referències funcionen com un oferiment de plaer afegit per als lectors que són capaços d'apreciar el gest de complicitat fet per l'autor. També són implícites algunes referències d'*El sombrero*, el títol paròdic més complex, però en d'altres s'ofereixen algunes pistes al lector per tal que pugui detectar l'al·lusió. Es el cas de l'exclamació "*¡Por mil Potemkines!*" davant de l'estimbada del cotxet per les escales, pista que en aquest cas concret sembla ben bé dirigida a lectors adults, fet que remet a la discussió sobre un doble destinatari en les obres de la LIJ.

Comentaris del narrador i aparició del narratari

A diferència de la manera tradicional en la LIJ de subministrar la informació el narrador, tot fent comentaris sobre la valoració que li mereixen els fets, l'efecte

⁷⁷ A *Osset polar, cap on vas?*.

⁷⁸ A *Munia y el cocolilo naranja*.

⁷⁹ D.McKEE *Elmer l'elefant*, Joventut.

emotiu que li provoquen o l'explicitació de la situació de comunicació oral en què es produeix (o es fingeix que es produeix), la meitat d'aquests contes no inclouen comentaris del narrador sobre la seva narració.

Les obres que inclouen comentaris del narrador fan present també la figura del narratari a qui es dirigeix. Una única excepció a aquesta norma la trobem a *!Que risa de huesos!* en què el narrador no requereix de la presència del narratari per iniciar la història fent comentaris sobre la seva enunciació: "*Así es como empieza esta historia. En una oscura, oscura colina...*" i per tancar-la repetint: "*Y así es como esta historia termina. En una oscura, oscura colina...*"

La presència del narratari es produeix sota les formes d'implicació tradicionals en la meitat dels contes en què es fa present. Són aquelles obres en què el narrador se li adreça fent-li preguntes del tipus "no us sembla?". S'ha considerat aquí també el cas de *No tenim son!* ja que els personatges dels nens fan de narratari respecte a l'avi narrador i, de fet, la història més important es produeix justament en aquest segon nivell.

Tot i la seva adscripció a fórmules tradicionals, cal remarcar que els comentaris del narrador no es dirigeixen a valorar moralment la història. L'única excepció a aquest regla és *L'ocell meravellós*, la qual cosa ja sembla coherent amb els valors i gènere literari seguits per aquest conte. En tots els altres, els comentaris arrenjables sota l'epígraf de "tradicionals" es dirigeixen a compartir amb el lector l'anàlisi de la situació i de les possibles alternatives de l'acció, així com a resumir accions anteriors o a enunciar els plans futurs dels personatges. Tots aquests comentaris, doncs, semblen adreçats a facilitar la lectura de la narració tot remarcant la coherència i cohesió del text i ajudant el lector a anticipar i controlar la seva comprensió. Aquest és l'aspecte que s'ha mantingut respecte de l'ús tradicional dels comentaris del narrador, mentre que la seva gestió explícita de la valoració moral pràcticament ha desaparegut.

En l'altra meitat, i de forma més innovadora, el narrador s'adreça al narratari per establir algun tipus de complicitat més participativa o més dependent de la competència narrativa que se li suposa. Cal recordar aquí els exemples ja

assenyalats en diversos apartats sobre la crida a la participació activa del lector⁸⁰.

⁸⁰ En la incitació a la labor de creació d'*Historias de conejos*, l'apel·lació a la competència narrativa de *L'ocell meravellós*, la crida a la participació de *!; Julieta, estate quieta!!* i de *Què hi ha darrera l'arbre?* i la demanda de deliberació conjunta sobre el pensament del personatge de *Però jo sóc un ós!*

6.1.5. Conclusions sobre les obres adreçades a l'etapa dels 5-8 anys

6.1.5.1. Conclusions sobre la representació literària del món

Els gèneres literaris

1. Les obres dirigides a aquest grup d'edat són obres fantàstiques de forma molt majoritària (87'50%).
2. Respecte als gèneres literaris concrets, es pot observar un gran predomini de les narracions de fantasia moderna (68'76%), dividides a parts iguals entre els contes d'animals humanitzats i els altres tipus de fantasia moderna. En canvi, la representació realista de la ficció és extremadament minoritària (12'49%).
3. Hi ha molt poca variació en els gèneres utilitzats. La fantasia moderna en sentit estricte es limita a un sol dels seus tipus possibles: el de la presència de personatges o situacions extraordinàries. A més de la fantasia moderna (34'38%) i dels contes d'animals (34'38%), l'únic model amb una certa entitat és el de les formes pròpies de la literatura de tradició oral (18'75%). Destaquen, en canvi l'absència total de contes de por, de ciència ficció, d'aventura realista, de relacions entre iguals, de narracions històriques i de narracions detectivesques.
4. La desaparició dels elements terrorífics dels contes infantils pot constatar-se tant en l'absència d'obres adscrites a aquest apartat com en el fet que la recuperació del conte popular no els ha inclòs, així com també en la constatació que la fantasia moderna aposta per la desmitificació dels éssers terrorífics, al servei de la superació de les pors infantils. D'altra banda, l'aventura existeix en alguna mesura, però allunyada de la identificació immediata del lector a través d'imaginari fantàstics i tradicionals, i a través de la interposició de personatges infantils com a espectadors de l'aventura. Tot plegat dibuixa una LI molt protectora respecte a les situacions imaginatives de risc.
5. Els conflictes psicològics i les relacions afectives positives són els dos temes majoritaris en les obres analitzades i els dos únics amb prou entitat per establir

relacions amb el tipus d'imaginari adoptat. La fantasia moderna en sentit estricte es dirigeix bàsicament a tractar els nous temes psicològics, mentre que els contes d'animals humanitzats ofereixen els temes sobre relacions afectives positives i suposen una línia de continuïtat respecte a la tradició de la LIJ en la relació tema-gènere. Els temes psicològics, però, no es circumscriuen només a la fantasia moderna, sinó que aquesta temàtica s'estén als altres tipus de gènere utilitzats.

La novetat temàtica

1. La innovació temàtica és molt accentuada, ja que afecta un 75% dels títols analitzats.
2. La focalització en els problemes psicològics és la novetat temàtica quantitativament més important en aquest bloc d'edat (41'66% de les innovacions temàtiques⁸¹). S'hi troben tractats temes que es consideren propis de l'edat, especialment les pors infantils, i també d'altres com la gelosia o les enrabiades. Respecte a les altres possibles innovacions, destaca la inviolabilitat de l'estructura familiar que no és problematitzada en cap de les obres.
3. Es pot constatar que totes les obres de tema psicològic adopten unes formes similars per al tractament del tema i s'hi detecta una proposta educativa subjacent comuna. En primer lloc, tots els contes utilitzen l'humor, en més o menys proporció, com a forma de distanciament desdramatitzador del conflicte, sigui del tipus que sigui. En segon lloc, gairebé les tres quartes parts dels contes utilitzen alhora la fantasia com a ajuda a la superació dels problemes. La fantasia apareix com a fruit de la imaginació infantil, com a història narrada per l'adult o en personificacions màgiques. En tots els casos l'apel·lació a la imaginació procura als infants protagonistes temps per a tranquil·litzar-se i la seguretat d'estar protegits. La tercera via de superació dels conflictes són les relacions d'afecte, forma sovint subjacent a les dues anteriors. En tots els contes l'entorn social dels protagonistes infantils

⁸¹ Els percentatges de les conclusions sobre la novetat temàtica es refereixen a la proporció interna. En aquest bloc d'edat no s'han introduït temes secundaris en el buidat i, per tant, les dades corresponen també a la proporció interna del total d'obres.

proporciona afecte i seguretat. El món dels adults i els infants no es troba mai enfrontat, excepte de forma passatgera i, en aquest cas, són els adults els qui ofereixen sempre vies de reconciliació.

4. Quasibé tots els contes de tema psicològic descriuen situacions i escenes molt properes a l'experiència dels infants. No per casualitat, malgrat la notable presència d'animals humanitzats en la selecció de llibres per a aquesta edat, els protagonistes dels contes psicològics són pràcticament sempre nens i nenes *reals*. La problemàtica psicològica propicia, doncs, la recerca de la identificació del lector, i ho fa a través de personatges humans i de la representació de formes de benestar a través de la satisfacció de les necessitats bàsiques.
5. Els jocs imaginatius, paròdics i d'absurd i la vulneració de les normes de bon gust i de bona conducta constitueixen el segon grup quantitatiu d'innovació temàtica (29'16%). La vulneració de la conducta sembla basar-se en el pressupòsit d'un públic de poca edat que frueix amb la ruptura de les primeres normes, tot just interioritzades, de la mateixa manera que es complau amb imaginaris de benestar a partir de la satisfacció de les necessitats físiques. Els jocs imaginatius, paròdics i d'absurd són presents, però amb limitacions. Aquestes limitacions responen en alguns casos -el de la paròdia, lògicament, per exemple-, a la poca experiència cultural dels lectors implícits, mentre que els jocs amb la forma resten limitats a qüestions de detalls i no estructurals per la idea d'un lector que ha assumit recentment l'esquema narratiu.
6. Els temes socials són escassos (16'66%), però representatius d'algunes de les tendències principals desenvolupades a partir dels anys setanta: la discriminació en funció del gènere i la denúncia de la vida industrial i urbana.
7. Hi ha una presència, prou notable per tractar-se d'aquestes edats, de temes que poden considerar-se problemàtics per la seva complexitat o duresa (12'52%). A diferència del predomini de determinades fórmules per als conflictes psicològics, els *temes inadequats* no presenten fórmules unitàries sinó que s'hi poden veure diverses orientacions: la lliçó didàctica, l'ajuda a la interiorització i superació moral del conflicte, i la utilització de la fantasia i el joc humorístic. Sembla que la voluntat d'abordar temàtiques més conflictives sigui en fase de tempteig sobre els recursos a utilitzar. La novetat sembla

haver-se produït només en la decisió de no restringir la duresa dels temes tractats, però les solucions educatives i literàries no ofereixen unes tendències comunes que es puguin desprendre d'aquest corpus.

El desenllaç

1. El desenllaç en aquestes edats és majoritàriament tradicional (71'88%), però mostra una part molt significativa de desviació de la norma tradicional de desenllaç positiu (28'12% d'altres tipus de final).
2. Els valors de formació en el coneixement de les realitats doloroses porten a la presència de desenllaços positius com a assumpció del problema en algunes de les poques obres en què apareix aquesta temàtica (6'25%).
3. El desenllaç obert (15'62%) s'utilitza per al joc amb la fantasia, però sembla relacionar-se també amb el tema social de la pressió de la ciutat moderna sobre la psicologia dels personatges. Pel fet que és inversemblant mantenir un canvi social que suprimeixi aquesta realitat, els personatges són abocats a sortides personals, però incertes.
4. Es troben també alguns desenllaços negatius (6'25%) que es limiten, però, a mantenir-se estrictament en el terreny de l'humor.

Els personatges protagonistes i adversaris

1. Malgrat el predomini de la fantasia, el punt de partida per a la identificació del món és la presentació de personatges humans. Aquest són majoria en el paper de protagonistes (59'37%) i d'adversaris (66'66%) i estan presents quasi sempre en el gran nombre de barreges produïdes entre els tres tipus de personatges (92'30%).
2. El protagonisme és majoritàriament infantil (62'50%), però es tracta d'infants amb forta relació amb el món adult. En molts contes s'estableix una dualitat de personatges adults i infants amb activitats de protecció per part dels primers i de descobriment del món per part dels segons. Moltes obres requereixen una doble identificació del lector des de les perspectives infantils i adultes. El protagonisme adult sense contrapunt infantil és

extraordinàriament escàs, mentre que les temàtiques intimistes tendeixen a destacar un únic protagonista infantil.

3. Els protagonistes masculins (56'25%) predominen enormement sobre els femenins (28'12%). Els nens, en concret, són els protagonistes més abundants (en un 37'50% de les obres). El protagonisme de les nenes (15'62%) tendeix a circumscriure's als temes intimistes, tot i que no en tenen l'exclusiva, ja que hi ha nens en aquest mateix terreny. Els homes són els protagonistes de l'aventura i els únics humans que apareixen en situació d'adversaris. Les dones són molt abundants com a personatges secundaris que assegurin el benestar dels infants.
4. El tipus d'animals humanitzats utilitzats pertanyen a la tradició de la LIJ (28'15%). Hi ha, però, una certa presència (15'65%) més innovadora d'animals exòtics i perillosos descrits de forma desmitificada, tot i que només en un cas arriben a situar-se en la funció de protagonista.
5. Els éssers fantàstics protagonistes són escassos (9'38%) i tendeixen a emmarcar-se en la tradició de la LIJ. Representa una innovació, però, la seva aparició en formes de vida moderna i quotidiana, al servei de l'humor i la desmitificació, siguin o no protagonistes.
6. En consonància amb els temes abordats i els valors educatius predominants, la tendència general és que el progrés dels personatges tingui relació amb la seva maduració interna, amb els canvis psicològics operats, més que amb canvis externs i objectius. També en consonància amb els temes i valors predominants es tendeix a l'absència (62'51% de les obres) de personatges malvats que se situïn com a adversaris dels protagonistes.
7. Els adversaris són homes -persones masculines adultes- en un 66'66% dels títols que tenen personatges en aquesta funció. En uns casos pertanyen a la tradició literària i la seva funció narrativa és merament funcional o sense connotació negativa, qualitats que comparteixen amb els escassos adversaris animals o fantàstics. Destaca l'homogeneïtat dels éssers fantàstics adversaris que són sempre monstres. Aquesta figura sembla respondre a les noves necessitats d'una literatura sobre temes psicològics on el mal procedeix de les pulsions internes dels personatges. Els casos d'autèntica maldat (25% de les

obres amb adversaris) es refereixen sempre a homes moderns que ostenten, o volen fer-ho, la riquesa i el poder social . Ni les dones ni els infants apareixen mai en aquesta funció.

L'escenari narratiu

1. L'escenari narratiu se situa en un context familiar no problematitzat o en la reproducció de les relacions familiars per part de personatges sense parentiu (78'12%). Només viuen sols els adults (en un 12'5% del total d'obres) i les formes rupturistes dels anys setanta ofereixen un parell de títols de formes comunals de vida. El context de relacions és reduït i quan apareixen molts personatges són tractats com un col·lectiu, de manera que l'escassa quantitat de personatges sembla una constant encaminada a afavorir la governabilitat de la informació.
2. L'escenari narratiu se situa en un context espacial petit i proper a l'experiència de vida quotidiana dels lectors. Els temes intimistes correlacionen amb l'escenari tancat de la vivenda, mentre que els contes amb una certa aventura presenten els únics casos de paisatges amplis i d'escenografia pròpia dels models narratius tradicionals. No hi ha imaginaris futurs ni móns fantàstics complets.
3. La vida transcorre en nuclis urbans (40'63% més el 37'5% de l'interior de les vivendes) i en temps actual (71'87%), però sense èmfasi en la seva modernitat. La descripció de l'escenari és genèrica i s'ofereix essencialment a través de la il·lustració. La gran ciutat moderna és connotada negativament.
4. Un escenari narratiu tan restringit a l'àmbit familiar fa que els oficis dels personatges adults siguin irrellevants, fora dels oficis propis dels models tradicionals per part dels homes o de situacions de poder econòmic en el cas dels adversaris. En el reflex de la vida quotidiana les dones continuen fent-se càrrec de les feines de la casa i, en un grau molt més elevat que el dels homes, de cuidar els infants.

6.1.5.2. Conclusions sobre la fragmentació narrativa

1. Una gran majoria d'obres (71'87%) presenten un o més d'un dels trets definits com a fragmentació narrativa. La inclusió de la imatge com a recurs narratiu és el tret principal, ja que és present a la meitat de les obres, seguit de la divisió en petites unitats narratives (en un 37'50%). La barreja de gèneres també sembla significativa (28'12%), mentre que la inclusió de textos de diferent tipus és més aviat escassa (18'75%).
2. L'autonomia de les seqüències narratives sembla condicionada pels pressupòsits sobre la capacitat lectora en aquestes edats, més que per una voluntat de dissolució i joc amb l'esquema narratiu. Així, existeix una gran divisió en seqüències repetitives i graduals, fet que pot correspondre a una etapa d'aprenentatge dels lectors dels mecanismes d'anticipació lectora. Igualment es produeix en diverses obres la suma de petites aventures, encaminada a facilitar la gestió del significat i a contribuir al progrés cap a narracions més llargues
3. La barreja de gèneres es fa a partir de la barreja d'elements moderns amb fórmules tradicionals que es pot pressuposar que els lectors ja coneixen. Els models tradicionals es posen així al servei de temes nous, de caire social i psicològic, i de formes de distanciament humorístic a través de jocs desmitificadors, i també referencials en alguns casos. La barreja de gèneres s'utilitza també per introduir imaginaris d'aventura, poc freqüents en aquest grup d'edat tal com hem vist, a partir d'una història realista de base.
4. La imatge s'utilitza com a recurs per a la descripció de personatges i d'escenes d'acció i per a la simplificació de recursos narratius complexos tals com la barreja de realitat i fantasia, els salts temporals o el desdoblament del fil narratiu. En una minoria d'obres, la imatge s'utilitza també per fer més complexa la interpretació de la narració, ja que ofereix referències culturals, estableix l'ambigüitat, contradiu el text, ofereix més informació que la que té el narrador, etc.

6.1.5.3. Conclusions sobre la complexitat narrativa

1. Les condicions d'enunciació es corresponen majoritàriament als pressupòsits de simplicitat establerts per Shavit (1986). La condició seguida de forma més universal és l'ordre temporal linial (96'88%). L'única que se n'aparta de forma important és la perspectiva focalitzada (56'25%).
2. L'estructura narrativa és simple, però apareix ja un nombre significatiu d'obres (21'88%) que inclouen unes històries dins d'unes altres, especialment a través de personatges que les expliquen dins d'una història marc o d'una història primera.
3. La perspectiva focalitza en els protagonistes quan es relaciona amb el tractament de temes psicològics. En els altres casos de focalització es manté una perspectiva externa, d'una banda, al servei de la facilitat lectora, i d'una altra, per tal d'afegir distància emocional en obres, o bé de joc, o bé de temes d'especial duresa.
4. La figura del narrador s'interposa entre el lector i la història a través de la tercera persona, fins i tot en els contes que focalitzen sobre conflictes psicològics d'un personatge. Tot i en algun cas en què el narrador és un personatge, aquest es col·loca al costat del lector per narrar una història bàsicament aliena, i contemplada, doncs, des d'una certa distància. La utilització de la primera persona queda reduïda a un recurs tècnic per incloure una narració dins d'una altra, i no com un recurs per a provocar la identificació del lector.
5. La veu narrativa s'aparta de la ulterioritat en alguns casos (15'62%) per fer-se simultània, la qual cosa sembla obeir a un intent de simplicitat narrativa, o, en algunes obres, a una invitació directa a la participació del lector.
6. L'ordre temporal és linial gairebé sense fisures. Les referències al passat s'agrupen al voltant de personatges i records propis del context familiar, com si es reproduís el que se suposa que és la forma d'aprenentatge infantil d'aquesta dimensió.

6.1.5.4. Conclusions sobre la complexitat interpretativa

1. Hi ha una certa presència d'ambigüïtat (21'88%) que resulta bastant destacable pel fet de dirigir-se a unes edats lectores tan primerenques. L'ambigüïtat es refereix sobretot a la relació entre realitat i fantasia, de manera que l'obra no afirma ni nega que el fet fantàstic s'hagi produït.
2. Moltes obres utilitzen recursos de distanciament. El principal és l'humor, que afecta la gran majoria de les obres (81'25%). Són minoritaris, en canvi, els recursos de referències als coneixements previs del lector (15'63%) i a la situació de comunicació literària (9'37%).
3. Els recursos humorístics utilitzats pertanyen als tres tipus definits en les pautes d'anàlisi. El majoritari és el recurs a la desmitificació i la paròdia de personatges i imaginaris tradicionals (34'38% del total d'obres). Aquesta actitud iconoclasta es veu reforçada per la utilització abundant del recurs de transgressió de les normes de conducta socialment acceptable (18'75%). Els contes que segueixen unes pautes d'humor més tradicional (28'12%) utilitzen abundantment els jocs amb l'absurd, la qual cosa és també innovadora en la nostra tradició literària per a infants.
4. Les escasses referències a la comunicació literària es relacionen amb la inclusió d'altres formes textuais i evidencien una introducció conjunta de la tendència actual a l'explicitació de les regles constructives. Així, els textos inclosos no formen part de la història sinó que es dirigeixen directament al lector per convidar-lo a col·laborar.
5. Narrador i narratori apareixen explícitament en una quarta part de les obres segons els models tradicionals de la literatura de tradició oral. El narrador es limita a *mostrar* la història en la meitat de les obres. En aquest cas, s'utilitzen recursos de mediació indirecta, com la informació de la imatge, per tal de fer possible una interpretació menys mediada que la tradicional. Finalment, la quarta part restant de les obres torna a utilitzar un narrador i un narratori explícits, però al servei d'una actitud més moderna de joc participatiu amb el lector, tot atorgant-li un cert paper en la construcció de l'obra.

6.2. LES OBRES ADREÇADES A L'ETAPA DE 8-10 ANYS

6.2.1. La representació literària del món

Gèneres literaris⁸²

Gèneres literaris					
Presència	Models tradicionals			22'38	86'56
	Fantasia	Fantasia Moderna	49'26	59'70	
	Moderna	Animals Humanitzats	10'44		
	Forces Sobrenaturals			1'50	
	Ciència Ficció			2'98	
Absència	Construcció de la personalitat	Interpersonal	5'98	10'46	
		Entre iguals	1'50		
		Maduració	2'98		
	Aventures			0,00	
	Viure en societat			2'98	
	Històriques			0,00	
	Detectivesques			0,00	13'44
Total				100	

La presència d'elements fantàstics

Les obres de fantasia continuen tenint un predomini absolut en aquest bloc d'edat ja que suposen un 86'56% del total en contrast amb un 13'44% d'obres realistes.

El gènere literari més utilitzat és el de fantasia moderna, amb un 59'70% en el sentit ampli d'aquest terme. Si la dividim entre fantasia moderna i animals

⁸² Els quadres de cada bloc d'edat apareixen tot agrupant alguns dels ítems presentats de forma independent en el capítol de resultats generals (capítol 5). En aquest cas s'han ajuntat els resultats dels quadres 1, 2, 3 i 4.

humanitzats, la fantasia moderna es manté encara en més de la meitat del total de les obres, en un 49'26%, mentre que el bloc d'animals humanitzats se situa només en un 10'44% del total.

Les altres formes de ficció fantàstica pertanyen als models de la literatura de tradició oral en un 22'38% del total d'obres i, en molt escassa mesura, a la ciència ficció (un 2'98%) i a les forces sobrenaturals (un 1'5%).

La ficció fantàstica

Els models de la literatura tradicional

Les obres que adopten models tradicionals tracten fonamentalment tres tipus de qüestions: En primer lloc, l'origen imaginatiu d'aspectes de la natura, en segon lloc, les solucions divertides i enginyoses a malentesos i problemes situats en aquest tipus d'imaginari i, en tercer lloc, ofereixen jocs i reelaboracions modernes sobre aquests models.

Pare Neptú i les balenes seria un exemple del primer tipus. El model de les llegendes i mites sobre l'origen de les coses, en concret el vell tema de per què el mar és salat, rebria aquí una solució divertida en la revelació que ho és per tal d'evitar que se'l beguin les balenes⁸³. En canvi, *El rei mandrós i l'aranya llesta*, tracta com solucionar de forma enginyosa que un rei sigui tan mandrós que incompleixi els seus deures⁸⁴. En tots els títols classificats aquí predomina l'humor i l'enginy i, normalment els problemes obeeixen a malentesos sense malícia. Finalment, assistim a la renovació dels models en contes com *Les aventures de Vània el forçut* que segueix molt fidelment el model de conte popular però fent-ne una mena de recull panoràmic de motius, o en *El conte de la Cesca* en què l'intent d'explicar un conte popular amb tots els seus trets

⁸³ O bé, a *Un dia fantàstic a mitjanit* veiem com es va solucionar la disminució progressiva d'aigua del mar i a *La vella, el gat i l'espígol* com es va trobar aquesta planta.

⁸⁴ Altres obres classificades aquí, com *En Gil i el paraigua màgic*, *El gegant xic* i *El bruixot bromista* aborden problemes similars: un gegant que no deixa ploure, un bruixot que fa bromes o un gegant que es massa petit.

prototípics pateix les divertides alteracions causades per la manca de domini narratiu del personatge de la nena que l'explica⁸⁵.

En aquest procés de renovació, alguns dels trets típics del conte popular semblen gairebé desapareguts. L'objecte màgic apareix només en els dos darrers títols citats ja que són els que tenen més voluntat de ser fidels a aquest model, encara que sigui per jugar-hi. En un altre, *En Gil i el paraigua màgic*, l'objecte màgic també existeix, però justament és l'element modernitzat. Des d'aquesta perspectiva el seu ús és similar a la dels també escassos objectes màgics que apareixen en el bloc de fantasia moderna: una pedra màgica, un llapis que, de fet, és un invent extraordinari i la salut, representada en un objecte retingut per un pop⁸⁶. L'escassa presència d'objectes màgics que siguin trobats o donats als protagonistes concorda també amb la minsa utilització del motiu de la recerca. Només en els dos títols assenyalats com a "fidels" els protagonistes viatgen amb la finalitat de complir una missió. La resta sembla utilitzar l'imaginari tradicional d'una forma similar a com s'exposarà a continuació que ho fan els títols de la fantasia moderna, és a dir, com un joc d'humor i enginy en un món de poques dimensions i molt animitzat.

La fantasia moderna

La fantasia moderna apareix en totes les variants contemplades per Huck et al. No només tenim "personatges i situacions extraordinàries", com un diari vivent o la decisió de fer vacances del planeta Terra que deixa de girar⁸⁷, sinó que també comptem amb "éssers minúsculs" com *Madò Cullereta*⁸⁸, els "poders

⁸⁵ O bé, *La velleta de Highate* renova el vell tema de la felicitat en la simplicitat, *La lletera contista* ofereix una sortida a la lletera que perd la llet, *El savi rei boig* utilitza l'esquema tradicional al servei d'un tema social (la necessitat de democràcia) i a *La princesa Paulina* ho fa al servei de la necessitat d'amistat per part de la princesa que no vol ser tractada com a tal, mentre que, a *El jardí de la bruja*, l'imaginari màgic és revelat als infants com una mena de secret iniciàtic.

⁸⁶ A *La piedra arde*, *El llapis fantàstic* i *La lluna d'en Joan*, respectivament.

⁸⁷ A *El hombrecillo de papel* i *No toca de peus a terra, la Terra*. O altres situacions com una família de dracs que viu sota els carrers a *Carles, Emma i Alberic*, o un tigre que s'alimenta de contes a *Contes per engreixar un tigre*.

⁸⁸ O *Uiplalá*.

extraordinaris" d'una veu potent a *Gelsomino en el país dels mentiders*⁸⁹, els "móns extraordinaris complets" a el món de Groc a *El conte que s'estira i s'arronsa*,⁹⁰ i, sobretot, apareixen una gran quantitat d'"objectes animats" que suposa el tipus de fantasia moderna més utilitzat.

L'anàlisi del tipus de ficció fantàstica de la immensa majoria de títols d'aquest bloc d'edat, porta a la conclusió que la fantasia és utilitzada com un instrument especulatiu sobre la realitat externa i propera al lector. Tant si s'usen els models tradicionals com no, la majoria de les històries responen a la pregunta "què passaria si...?". Les narracions suposen el desenvolupament de les característiques i conseqüències del fet extraordinari plantejat o s'apliquen a trobar una resposta enginyosa al problema que aquest fet extraordinari podria causar.

Així, molts d'aquests contes responen a una actitud especulativa sobre el que podria suposar que algú s'encongís intermitentment (a *Madò Cullereta*) o de forma aparantment definitiva (*Uiplalá*), que es pogués canviar el cap a voluntat (*Qui es vol canviar el cap?*), que es decidís de trastocar el significat habitual de les paraules (*Ai Filomena, Filomena!*), que les persones es poguessin transformar en animals (*El xiquet que volia ser gos i el gos que volia ser xiquet* o *Quin dia més GGGRRR*), que els objectes tinguessin vida (a *La taula dels Encants*⁹¹) o bé funcionessin sols (com a *El llapis fantàstic*), que es produís un augment quantitatiu de fenòmens reals (com la proliferació de cotxes a *Miranius i Mireneies*), o que els món fos construït sobre d'altres lleis físiques (fos de pedra a *Los árboles de piedra*, fos de caramel a *El caramel de maduixa*, etc.).

Aquesta proposta d'imaginació consisteix tan clarament en un joc per ell mateix que alguns títols abandonen l'esquema narratiu per adoptar directament la forma de llistats fantàstics. Poden presentar-se com un text instruccional (la manera de fer estels fantàstics, de llum, de bombolles d'aigua, etc. a *Estels fantàstics*), sota

⁸⁹ O la possibilitat de canviar-se el cap a voluntat a *Qui es vol canviar el cap?*.

⁹⁰ O un món de caramels d'*El caramel de maduixa*, un món de pedra a *Los árboles de piedra* o l'illa extraordinària del *Llibre de vòlics, laquidambres i altres espècies*.

⁹¹ O tants altres, com *Història d'un llapis*, *El guerrer de xocolata*, *L'aniversari de l'Andrea*, *El botó que roda pel món*, *El conte de la Tània*, *El hombrecillo de papel*, etc.

la forma de bestiari (Llibre dels vòlics, laquidambres i altres espècies) o poden convidar el lector a continuar inventant possibilitats fantàstiques del tipus que se li han enumerat (per exemple, com fugir de la calor de Groc a *El conte que s'estira i s'arronsa*.)

En aquesta mateixa línia es pot situar el canvi que s'opera, respecte al bloc d'edat anterior, en el tipus de coses i situacions al·ludides com a imaginari positius. Podem recordar com en el bloc de 5-8 anys hi havia una presència notable de referències a les condicions bàsiques de seguretat i confort (el menjar, l'escalfor, l'aixopluc, el dormir, etc.) i aquestes s'oferien com una mena de síntesi simbòlica dels desitjos i necessitats dels personatges. En canvi, en aquest bloc d'obres les referències a aquest camp queden limitades a uns pocs títols, justament els més emparentats amb les característiques del bloc anterior. Per contra, la presentació de les coses connotades com a belles i positives es desplaça més enllà del benestar físic dels personatges per abarcar molts dels tòpics del que és culturalment vist com a exemple de bellesa. Els elements més citats poden agrupar-se en tres àmbits: la natura (flors, estels, colors, ocells, etc.), la cultura (pintures, contes, museus, cançons, etc.) i les activitats de festa (el circ, les fires, les joguines, etc.).

Els animals humanitzats

Els animals humanitzats no suposen mai una rèplica del món humà com a escenari complet. Són sempre animals que conviuen amb els humans, fins i tot en el cas d'*El gall de brega* on l'acció es desenvolupa en un galliner que es presenta com un món complet. Tots els títols situats en aquest apartat pertanyen a llibres de contes de caire tradicional encara que no en segueixin el model literari i, per tant, s'hagin classificat aquí. Conserven, però, molts trets del model tradicional i això evidencia -encara més que la minva en la quantitat-, que la ficció dels animals humanitzats no s'utilitza com un imaginari identificador dels lectors per simple transposició del món quotidià dels humans, tal com passava sovint en el bloc d'edat anterior. Per contra, els animals humanitzats s'ofereixen ara com a element al servei de nous propòsits: peripècies d'enginy, lliçó moral

per a nens dolents o paràbola sobre temes socials⁹². Un títol com *La princesa Nina i el tigre* en pot mostrar la diferència, ja que se situa en un escenari de conte popular i n'adopta les característiques, mentre que en el bloc d'edat anterior, el conte *Petit ós polar, on vas?* presentava una peripècia argumental gairebé idèntica, però allà actuava com a transposició identificadora del món infantil del lector.

Els contes d'animals es caracteritzen, doncs, en aquest bloc d'edat per la seva recessió quantitativa respecte del bloc anterior i pel seu parentiu amb la literatura tradicional, tant per les fórmules emprades com per la intenció narrativa amb què s'usen.

La ciència ficció

La ciència ficció apareix representada en un parell de títols: en l'un, lligada a la problemàtica ecològica, tan present com a preocupació social durant aquests anys; en l'altre, com un joc d'amistat entre una nau interplanetària i un nen, tot i que parteix del tòpic de la Terra destruïda per culpa dels humans que han de buscar un nou planeta per viure. S'inicia, doncs, aquest gènere amb dues de les seves línies habituals, una de preocupació pel destí de la Humanitat si es perllonguen algunes de les seves actuacions i, una altra conformada, simplement, per un imaginari de tecnologia i escenaris espacials.

Les forces misterioses

Poden detectar-se uns primers indicis del gènere de misteri i forces sobrenaturals en el cavall que endevina els pensaments dels nois a *Cua de cavall*. També podria considerar-se un misteri causat per forces o conflictes mentals, el problema d'amnèsia plantejat a *El conte de l'Eric*, si bé no podem incloure'l aquí perquè no utilitza cap element fantàstic ni té per propòsit aterrir ni qüestionar la realitat perceptible.

⁹² Com trobar una feina que faci compatible un lleó de veu potent i un altre de veu fluixa a *Rugidot i Rugidet*, els pardals que castiguen a Marianet, el nen que els vol caçar a *Marianet el caçador de pardals* o la tirania a *El gall de brega*, per posar un exemple de cada un dels tipus assenyalats.

El tema de la por o els elements propis d'aquest tipus d'imaginari no són presents en pràcticament cap dels contes d'aquest bloc, ni fantàstics ni realistes. Només se'n pot assenyalar algun element en el tema d'*El xiquet que no sabia ser valent* i en el personatge d'un fantasma a *El fantasma del palau*. Però, en el primer cas la valentia es refereix a saber afrontar les situacions perilloses de la vida i no al tipus de por a què apel·len els contes de terror o els abundants malsons del bloc de 5-8. El cas del fantasma, d'altra banda, comença per oferir-se desdramatitzadorament en la figura d'un "fantasmet" i el conte es dirigeix a la reivindicació de l'amistat i de la imaginació sense que compti pas gaire el fet d'haver escollit aquest tipus de personatge.

La ficció realista

Les escasses obres realistes es reparteixen de forma més o menys igualitària entre els diferents tipus de la classificació adoptada. Un parell de títols estan centrats en un personatge que, o bé supera la por, en l'ara comentat *El xiquet que no sabia ser valent*, o bé aprofita la possibilitat de viure del que ens ofereix la natura a *En Felip i les quatre estacions*. Estrictament també correspondria aquí *El conte de l'Eric*, ja que, tal com hem assenyalat, no hi ha elements fantàstics en el problema d'amnèsia del protagonista, però és ben dubtós que pugui ser considerat en correspondència amb el model de maduració personal d'un personatge.

Alguns altres contes⁹³, se situen en la descripció de relacions familiars i interpersonals. En un cas com a escenari de les aventures i trapelleres del protagonista i, en els altres, per reflexionar sobre les relacions personals en relació amb la maduració afectiva dels protagonistes. S'inicia, així, una fórmula que prendrà volada en el bloc d'edat següent. Es tracta de la descripció de la vida quotidiana d'un personatge, especialment d'una nena, que observa les relacions que s'estableixen entre la gent del seu voltant i amb ella mateixa i que augmenta la seva comprensió i capacitat d'actuació positiva en aquest camp.

En algun d'aquest títols, com *Estimada iaia, la teva Susi*, l'amistat entre iguals constitueix un element molt important de les relacions personals descrites, tot i

⁹³ La història de l'Ernest, En Miquel de Lönneberga, *Estimada iaia, la teva Susi* i *Ramona empieza el curso*.

que, de fet, *Prohibit de ploure els dissabtes* és l'únic títol que se centra estrictament en les relacions entre amics. Si recordem que aquest tema era absent en el bloc de 5-8, podem constatar que les relacions amicals pràcticament no tenen descripció en la LIJ realista dirigida als infants fins als deu anys, mentre que la tenen, de forma molt escadussera, en algunes obres fantàstiques⁹⁴, i en uns pocs títols d'animals humanitzats⁹⁵.

Viure en societat

Els temes socials fan la seva aparició amb dos títols: *El hombrecito vestido de gris*, sobre la alienació de les formes de vida de les societats modernes i *El guardián de la torre*, sobre la reivindicació democràtica. Però, aquestes temàtiques són més presents que el que aquesta migradesa podria fer suposar, ja que bastants títols de ficció fantàstica se centren en aquest tipus de tema, tal com veure'm en el comentari sobre les novetats temàtiques.

L'aventura

L'aventura continua absent de la literatura per a infants també en aquestes edats. La preponderància de l'imaginari tradicional pot ser una raó per a aquesta manca d'espai per a imaginaris literaris més amplis. Només en un cas, *El segrest de la bibliotecària*, apareixen uns bandolers, però es tracta d'un títol paròdic on els bandolers passen el xarmpió i acaben fent de bibliotecaris sense cap més aventura digna d'admiració. Per tal com les peripècies dels protagonistes s'han fet més consistentes, sembla que ens trobem en un tipus d'obres que atorguen una capacitat més gran d'aventures pròpies als protagonistes amb qui s'ha d'identificar el lector i que ja no cal que aquest les contempli "des de sota", tal com s'assenyalava en el bloc d'edat anterior. Aquest mateix fet, però, provoca que les aventures en elles mateixes no puguin ser gaire llunyanes o arriscades.

⁹⁴ Com *Carles, Emma i Alberic* o com el gegant que vol trobar gent que se li assembla a *El gegant xic*.

⁹⁵ L'elefant que fa favors als seus amics a *L'elefant, el foc i l'ànega*, la princesa que vol amics a *La princesa Paulina* i els lleons que troben una feina complementària a *Rugidot i Rugidet*.

Les narracions històriques i detectivesques

Igualment es mantenen absents les narracions històriques i les narracions detectivesques. En aquest darrer cas, *El llapis fantàstic* podria suposar una clara iniciació al gènere, però el fet que utilitzi un objecte extraordinari (un llapis que escriu sol trossos de narracions) la converteix en una obra de fantasia.

Gèneres narratius i temes

El creuament entre els gèneres utilitzats i els temes no ofereix relacions significatives. La polarització d'aquestes obres en els gènere de fantasia moderna i en els models tradicionals fa que aquestes fórmules s'utilitzin per a qualsevol tema.

Novetat temàtica

Novetat temàtica⁹⁶				
Absència		59'70	Presència Proporció interna ⁹⁷	
Presència	Psicològics	4'47		11'12
	Inadequats	2'98		7'40
	Socials	17'92		44'45
	Familiars	1'50		3'70
	Jocs	13'43		33'33
Total		100		100

⁹⁶ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 5, 6 i 7 del capítol 5.

⁹⁷ La proporció interna es refereix aquí al conjunt d'entrades de **Novetat temàtica**. No es correspon, per tant, als percentatges de Novetat temàtica de la columna anterior del mateix quadre, ja que allà els resultats fan referència només a la primera entrada de **Novetat temàtica**, és a dir, a una sola entrada per obra tal com s'ha explicat anteriorment.

La majoria dels contes dirigits als lectors de 8-10 anys no presenten un grau destacable d'innovació temàtica respecte de la tradició de la LIJ. Les peripècies fantàstiques, els conflictes resolts a base d'enginy o les petites entremaliadures dels protagonistes caracteritzen unes obres encaminades, sobretot, a explorar les conseqüències d'una alteració fantasiosa en les regles de funcionament del món, temàtica que ha estat sempre present en una o altra mesura en les obres dirigides als infants. La recuperació de la literatura de tradició oral i dels temes fantàstics produïda en els darrers anys enfront d'un període de predomini d'obres realistes es produeix aquí, des de la simple introducció d'alguns trets modernitzats.

A partir d'aquesta constatació general, el que podria considerar-se significatiu com a novetat seria la insistència abrumadora en la ficció fantàstica i el fet que arribi a reivindicar-se una actitud plaent i especulativa com el valor decisiu que separa els infants i els personatges positius de la manera de viure de les societats modernes. La imaginació és, així, la qualitat humana més reivindicada, la gran proposta moral resum de tot aquest bloc de contes. Tant en les obres de temàtiques socials com en les de temes personals, la imaginació és vista com l'instrument que permet l'accés a una vida feliç contraposada a la descripció d'una societat urbana i industrial que és caracteritzada per la imposició d'un tipus de vida rutinària, sense temps per fruir, jerarquitzada i opressiva, amb relacions pobres i estereotipades entre les persones, limitada en la seva comprensió de la realitat i que aconduïx a la destrucció dels humans i de l'espai de la natura.

Concretament, i en relació als blocs temàtics caracteritzats com a innovació en la tradició de la LIJ, el que té més presència és el de temes socials, seguit de la transgressió de normes literàries.

Els conflictes psicològics

Les temàtiques intimistes són pràcticament inexistentes. Només a *Estimada iaia*, *la teva Susi* i a *Ramona empieza el curso* trobem obres encaminades a aprofundir en la reflexió dels conflictes afectius causats per la complexitat de les relacions humanes. La gelosia amical, la lleialtat, el respecte mutu, la por a l'opinió dels altres sobre un mateix, etc., que apareixen en aquests dos títols són tractats en la mateixa línia ideològica descrita en el comentari sobre les obres de 5-8. En concordança amb els valors predicats en aquests títols, les relacions

entre adults i infants són d'ajuda i comprensió mútua. L'afecte, la verbalització dels problemes, la fantasia i l'humor són elements presents en la manera d'abordar i solucionar els conflictes. A *El núvol de la son*, d'altra banda, trobem el mateix univers ideològic, tot i que el fet que el conflicte se centri en un nadó requereix canvis narratius importants, i no serà la reflexió de l'infant, sinó l'acció del pare, la que trobarà vies de sortida per al conflicte.

Els temes inadequats

Tampoc hi ha obres dedicades als conflictes derivats de la condició humana i considerats inapropiats per a infants. L'única obra que se situa en aquest camp és *La lluna d'en Joan* en què la malaltia del pare és tractada en un to trist i intimista des de la perspectiva del fill. Si a *El núvol de la son* és el pare qui viatjarà al món interior de la filla petita per desfer l'angoixa que la manté adormida, aquí serà el fill qui viatjarà al fons del mar per deslliurar, d'una manera simbòlica, la salut del seu pare.

Els problemes familiars

També manté relació amb els títols que estem comentant l'única obra que aborda la problemàtica familiar. Els pares adoptius de l'Ernest, a *La història de l'Ernest*, mantenen amb ell el mateix tracte comprensiu i de suport que caracteritza les relacions entre adults i infants en totes aquestes obres. També es recorre a un element de símbol que ajudi a entendre el problema, en aquest cas l'adopció d'una gateta per part de l'Ernest. De la mateixa manera, el valor subjacent és el d'afrontar el conflicte, ja que l'infant ha de saber perfectament que és adoptat i reflexionar sobre les possibles causes del seu abandó i el valor de l'estimació dels seus pares actuals.

Aquesta és la primera obra que es comenta que tracta un tema intimista sense recórrer a l'humor ni a la fantasia. El diàleg amb els adults és la forma predominant de resoldre el problema, d'una manera similar a com ho era a *Jo també en vull de germanets!* en el bloc d'edat anterior. Aquesta opció literària mostra aquí els seu risc, ja que el fet de centrar-se en una conversa (gairebé un monòleg dels pares, d'altra banda) fa que l'obra mantingui un cert to de sermó moral. Les dificultats narratives patents en aquest títol fan més evident, doncs, el

perquè de la utilització majoritària de l'humor i la fantasia com a fórmules per tractar aquests nous temes.

Els problemes socials

Tal com hem assenyalat, els temes socials són la innovació més important en aquest bloc d'obres i enllacen amb la reivindicació de la imaginació que caracteritza tot el bloc en presentar-la com un instrument de llibertat. El raonament subjacent és que com més jerarquitzades són les relacions socials menys espai es concedeix des de dalt a la llibertat individual que pot alterar l'ordre establert.

En aquests contes apareix una dimensió social que abarca ja la dimensió ciutadana com a forma d'organització. Aquesta aparició va aparellada amb la defensa d'un ordre democràtic genèric, de la necessitat de negociació de les normes, enfront d'un poder dictatorial que reprimeix les llibertats de pensament, expressió i conducta en favor d'un model uniformat i productiu de ciutadà. Així, a *El guardián de la torre* un home s'instal·la en la torre que han construït els veïns d'un barri i, primer mig en broma, després de forma seriosa, comença a exigir fórmules d'acatament. Aquest és el mateix conflicte presentat a *El gall de brega* amb l'aparició d'un gall tirànic en un pacífic galliner. També ocorre això amb l'entronització d'un antic pirata en el regne visitat per Gelsomino a *Gelsomino en el país dels mentiders* i el mateix caire sembla prendre l'exigència cada vegada més tirànica del rei d'*El savi rei boig*. En els quatre casos la gent es revoltarà finalment en contra dels tirans i els derrotaran a través de recursos imaginatius.

Si el tema del poder escull preferentment l'imaginari dels contes populars, en totes les altres obres de tema social l'imaginari se situa en la societat actual ja que la problemàtica denunciada és conseqüència de les formes de vida de les societats industrialitzades. La natura, sempre present com a entorn positiu en els llibres infantils, pren aquí un valor reivindicatiu en la contraposició entre societat mecanitzada i vida imaginativa i plaent, de manera que la reivindicació ecològica fa la seva entrada.

Els títols de temàtica més ecològica són dues obres d'Obiols, *No toca de peus a terra, la Terra!* i *Miranius i Mireneies*. En el primer la Terra protesta pel tracta

que rep dels humans i vol variar el costum del seu moviment, mentre que en el segon s'assenyala com la proliferació de cotxes aconduïx a un carreró sense sortida. Els problemes de la gran ciutat són presents també en *El llapis fantàstic* on el capitalista pervers tracta d'especular amb el terreny i substituir casetes antigues i unifamiliars per blocs de pisos, a banda d'altres afers col·laterals tals com deixar els treballadors sense feina.

La degradació de vida de la gent que viu progressivament dins dels cotxes és similar a les formes de vida moderna denunciades en bastants dels contes, aquí analitzats, d'Alonso. A *El hombrecillo vestido de gris* la gent ha de dur una vida absolutament rutinària i productiva per al capital si no vol ser blasmada socialment. De la mateixa manera, l'espantaocells que balla de nit és assassinat pel seu amo que no li vol concedir ni la llibertat del seu temps lliure a *El espantapájaros y el bailarín*. A *La pajarita de papel* un home no té temps de jugar amb el seu fill a causa de l'absorció per la feina. A *El barco en la botella*, d'altra banda, es destaca com la gent -sota la paràbola d'un vaixell- pensa que viu en el millor dels móns sense adonar-se de la seva falsedat. Finalment, a *El hombrecillo de papel* es tracten tot tipus de problemes, des de les guerres a la misèria mundial, ja que són les notícies del diari sobre aquests fets les que provoquen el conflicte consistent en la tristesa dels nens. Si la solució no sembla pas la d'ignorar tot el que passa, l'homenet de paper trobarà la sortida en el fet de recollir i explicar totes les coses bones que fan els humans.

En totes aquestes obres es vincula la reivindicació de temps per fruit, per explorar, per relacionar-se amb els altres, amb el qüestionament de les formes productives de la societat moderna, de manera que la caracterització dels personatges o les coses positives que fan es relacionen amb el temps lliure i les activitats plaents pròpies del temps d'oci. Tal com vàiem en parlar dels imaginaris positius, les activitats artístiques i de festa són reivindicades com a activitats essencials per a la felicitat dels personatges. Si considerem les obres en el seu conjunt, es pot veure que la feina o l'escola apenes són esmentades i els personatges apareixen normalment en situació de joc, en el temps de vacances o fora de l'escola. Els personatges només apareixen relacionats amb la feina per tal de denunciar els aspectes anihiladors del treball productiu. En aquest marc resulta evident que la vellesa ha de representar-se de forma positiva ja que es tracta d'un temps situat pel damunt de les obligacions productives.

D'altres obres de tema social no han estat recollides aquí per entendre que els valors o els temes concrets tractats no eren especialment innovadors en la LIJ. Es el cas, per exemple, de la necessitat de sentir-se útil socialment, sentiment que constitueix el tema de *El barco de plomo* o *El viejo reloj*. O en algun cas, com a *Ramona empieza el curso*, s'ha considerat que el tema social no era el central, tot i que en aquesta obra s'hi troben temes ben en consonància amb la tendència descrita, tals com la insatisfacció del pare per la seva feina rutinària de caixer, la solució a través de l'estudi -i de l'estudi artístic, precisament-, o la manca de temps per dedicar als fills.

Els jocs de transgressió de les normes socials o literàries

El segon tipus d'innovació temàtica quantitativament remarcable és el de la transgressió de les normes literàries i de conducta. Les transgressions de conducta són poc rupturistes en el sentit que han estat definides. Només es produeixen amb prou consistència per caracteritzar el tema de l'obra en alguns contes d'Obiols dirigits a destacar l'enfrontament entre el món infantil i l'adult o la ridiculització general d'actituds tòpiques dels personatges.

Ara bé, la transgressió de les normes literàries que deriva cap a una proposta humorística de joc literari inclou alhora una certa vulneració de les normes de conducta, pel fet que la proposta imaginativa que s'hi dóna és descrita com un fet contrari al sentit comú de la societat. En la mateixa línia de raonament subjacent que va apareixent en cadascun dels elements comentats, també en aquestes obres es destaca el caràcter subversiu i valuós de la imaginació que, des d'aquesta perspectiva, és vista com un instrument de comprensió més rica de la realitat. Els personatges que la posseeixen i exerceixen són més savis que els altres personatges, entenen més què passa o com són les coses. Aquest coneixement té alguna cosa d'iniciàtic i fa pertànyer a un cert grup de privilegiats, fa experimentar el plaer de la disidència compartida. El lector se sent convidat a entrar en aquest grup que comparteixen el narrador i els personatges positius descrits⁹⁸.

⁹⁸ El fet que aquests personatges se situïn entre la població no activa (vells, bojos o infants) i artistes (especialment escriptors) sembla oferir una nova versió de la contraposició decimonònica entre el burgès i l'artista.

La comunitat d'iniciats és ressaltada a títols com *Estels fantàstics* on els lectors, avisats contínuament sobre el limitat coneixement de la majoria de la gent, són convidats a buscar una papereria del seu "bàndol" a través d'una contrasenya, o a *Ai Filomena, Filomena!* on el grup dels iniciats es correspon exactament als infants que posseeixen un nou idioma que impedeix als adults d'entendre'ls. La idea que el món de la fantasia existeix d'amagat perquè és rebutjat socialment és present a moltes altres obres⁹⁹ que no han estat classificades aquí perquè no arriba a conformar el tema principal. En algunes aquest coneixement es manté secret, mentre que, en d'altres, emergeix en part als ulls dels personatges que no són proclius a la seva acceptació (els adults, normalment) i crea una certa perplexitat. Així ocorre, per exemple, en el cas d'*Antoni, Joanet i les perdius* o de *Raspall*.

Desenllaç

Positiu per desaparició del problema:	79'10
Positiu per assumpció del problema:	8'95
Negatiu:	1'50
Obert:	10'45
	100

La gran majoria dels contes presenten un final feliç en relació al conflicte plantejat. Ja que la gran majoria de conflictes són externs, això vol dir que els protagonistes troben la manera de resoldre el problema a base d'imaginació i enginy, mentre que només ho fan a base de canvis interns d'actitud o de caràcter en molt petita mesura.

Només en dues obres similars, *Estimada iaia, la teva Susi* i *Ramona empieza el curso*, el desenllaç suposa l'assumpció de la complexitat dels sentiments humans

⁹⁹ *El jardín de la bruja, Carles, Emma i Alberic, etc.*

que inclou els seus aspectes negatius¹⁰⁰. La coincidència d'aquests dos títols en característiques minoritàries en el bloc de 8-10 anys, els caracteritza com la introducció d'un gènere que veurem desenvolupar-se en el bloc d'edat següent. També a *La història de l'Ernest* -com és més esperable per tractar-se d'un tema dur en ell mateix-, el desenllaç ha de passar necessàriament per l'assumpció d'un cert grau de dolor, el del fet d'haver estat abandonat¹⁰¹. Si la imaginació és el gran tema d'aquestes obres, també la seva pèrdua suposa un tema propici al desenllaç caracteritzat per l'assumpció del dolor o la mancança. A *Qui es vol canviar el cap?* el nen protagonista descobreix l'exhauriment del joc imaginatiu i com l'únic consol rau en el seu record:

Potser ja ens havíem emprovat tots els caps que havíem imaginat, o potser ja havíem crescut massa i no ens agradava tant aquell joc, no ho sé ben bé.(38)

Potser pel caire més tradicional d'aquest bloc de contes, no hi ha cap final estrictament negatiu. Hem classificat aquí *Ai Filomena, Filomena!* perquè el fet que el conte acabi amb l'acceptació d'una ruptura generacional d'incomunicació total, un estat on els infants i els adults parlen dos idiomes diferents, és una conseqüència de l'actitud imaginativa dels infants, però no suposa una actitud deliberada per resoldre el seu conflicte d'avorriment. Tot i així, la ruptura amb la norma tradicional de final feliç és prou prima ja que ve justificada per la complicitat amb els lectors com a "grup social". En canvi no hi hem classificat la mort a cops de l'espantaocells perquè el seu ball pel cel és descrit com un alliberament del conflicte. S'adscriu, doncs, a una línia tradicional en els contes per superar una contradicció irresoluble de manera versemblant, sovint a través de la mort vista com un guany més enllà de les condicions possibles en el món, tal com ja havien assajat en la LIJ exemples clàssics com *La venedora de llumins* d'Andersen o el *Marcelino, pan y vino* de Sánchez Silva.

¹⁰⁰ Tot i així, cal remarcar que l'amic que ha fet patir la Susi torna a voler ser amic d'ella, la qual cosa aconduïx a un final feliç a tots els nivells. I a *Ramona empieza el curso* la conclusió és que ha estat "Un final feliz para hoy" (173).

¹⁰¹ Mentre que, a un nivell molt més lleuger, també els nens protagonistes de *Carles, Emma i Alberic* han d'assumir que el seu amic drac ha crescut i vol marxar a fundar la seva família. El fet que el drac torni a visitar-los i els deixi un fill seu fa, però, que el conte acabi amb un grau molt elevat de consol.

Els finals oberts semblen més en consonància amb la temàtica imaginativa d'aquestes obres. Tot i així, el grau de ruptura constatat no és massa elevat tampoc en aquest sentit. Alguns títols deixen el lector amb el dubte sobre el que ha passat realment, sobre si un raspall ha esdevingut gos o "mereixeria ser-ho", si un cavall pot escriure i endevinar el pensament, si una vella els ha mentit o no sobre l'existència dels éssers fantàstics o què és el que ha passat un dia "GGGGRRRR!"¹⁰². En d'altres, com *No toca de peus a terra, la Terra!*, el que ha passat sembla clar, i l'interrogant se centra només en l'esperança dels infants que torni a passar, mentre que a *El conte que s'estira i s'arronsa* la imprecisió del desenllaç radica en la cessió del torn imaginatiu del narrador al lector.

Un tipus diferent de desenllaç obert és el que apareix a *El hombrecito vestido de gris*, ja que aquí no es tracta de si el fet narrat ha passat o de com continuarà, com en els casos anteriors, sinó que el narrador ofereix dos finals possibles perquè el lector triï aquell que prefereixi. Aquest conte és especialment interessant per veure la consciència dels autors sobre la vulneració de la norma tradicional. De fet, el conte se'ns presenta amb un desenllaç negatiu, més coherent amb el tema i el to de la narració. Però, el narrador fa explícit el rebuig pels finals tristos que ell suposa que presideixen les expectatives dels lectors i ofereix llavors un final feliç alternatiu. Ara bé, en fer-ho estableix una distinció entre els finals negatius a la realitat i el consol de la ficció, de tal manera que, veritablement, el segon final serveix només com a atenuant per atrevir-se a abordar un final caracteritzat per l'assumpció del mal real en una obra destinada als infants:

La historia termina así. Así de mal. Así de triste. La vida pone a veces finales tristes a las historias. Pero a muchas personas no les gusta leer finales tristes; para ellos hemos inventado un final feliz.

L'interrogant que acompanya la paraula "fin" en aquest segon desenllaç acaba de reblar el clau sobre el veritable acabament de la història.

¹⁰² Raspall, *Cua de cavall, El jardí de la bruja i Quin dia més "GGGGRRRR!"*.

Personatges

Protagonistes ¹⁰³							
Tipus				Edat		Gènere	
Humans			64'16	Infants	46'27	Masculí	50'75
Animals	No tradicionals	0'00	8'95	Adults	29'85	Femení	20'89
	Tradicionals	8'95					
Fantàstics	No tradicionals	17'92	26'87	Ambdós		Ambdós	
	Tradicionals	8'95		Indeterminat	23'88	Indeterminat	28'36
Total			100	Total	100	Total	100

Barreja de personatges ¹⁰⁴				
Barreja	Humans i animals		16'41	61'20
	Humans i fantàstics		40'30	
	Animals i fantàstics		2'99	
	Humans, animals i fantàstics		1'50	
No barreja				38'80
Total				100

El tipus de protagonistes

El protagonisme és humà de forma majoritària (59'37%). Tot i que hi ha un 26'87% de protagonistes fantàstics, aquesta xifra sembla realment baixa donat el predomini de temes fantàstics que podrien haver inclinat la balança cap a aquest segon tipus de personatges.

El protagonisme és individual o, en un grau molt menor, de grup. Es molt abundant la barreja de personatges de diferent tipus (61'20%), especialment d'humans i fantàstics (40'3%). El món descrit apareix sempre habitat per humans,

¹⁰³ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 10, 11, 12, 14 i 15 del capítol 5. .

¹⁰⁴ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 16 i 17 del capítol 5.

tot i que en resulti un món ple d'objectes animats, animals o éssers fantàstics en coexistència amb els primers. Només hi ha un cas, *Pare Neptú i les balenes*, de barreja d'animals amb éssers fantàstics i, de fet, obeeix a la seva situació en un temps primigeni de creació del món on pot suposar-se que ni tan sols existien els humans.

L'edat dels protagonistes

El protagonisme infantil és majoritari (46'27%), però el protagonisme adult resulta també força elevat (29'85%). El protagonisme fantàstic fa que hi hagi un nombre també remarcable d'obres en què no hi ha edat determinada, ja que en molts casos es tracta d'objectes.

La presència d'adults i éssers fantàstics pot obeir al pressupòsit que els lectors ja són capaços d'una identificació menys immediata, ja que, en principi, hi ha més distància en la lectura d'una història sobre la vida d'un botó que va canviant d'amo (*El botó que roda pel món*) o en la d'una senyora que es dedica a cuidar el seu marit i empetiteix (*Madò Cullereta*) que en la de les aventures quotidianes d'un infant de la mateixa edat del lector. També sembla pressuposar-se una capacitat d'identificació més flexible per part dels lectors en obres basades en l'explicitació de jocs formals (històries explicades per personatges que en van fent comentaris, canvis de punt de vista per explicar un mateix fet, etc.), en les paròdies de gènere, en una certa abstracció (com el protagonisme del diari que dubte sobre el que se'ls ha d'explicar als infants a *El hombrecillo de papel*) o en el protagonisme col·lectiu (com en el grup de personatges ben diversos que s'enfronten al tirà a *Gelsomino al país dels mentiders*).

No es produeix pràcticament la situació de protagonisme compartit entre infants i adults. No hi ha, doncs, "parella educativa" en el sentit descrit en la caracterització de les obres de 5-8. Aquí, per contra, les relacions entre infants i adults són de molta independència mútua. Només hi ha cinc casos¹⁰⁵ en què el protagonisme es desplaça des dels infants que tenen el problema cap als adults que el solucionen. Aquesta fórmula, que es trobava abundantment a 5-8, resulta

¹⁰⁵ *La pajarita de papel, El núvol de la son, Contes per engrèixar un tigre, El fantasma del palau i Los árboles de piedra.*

clarament, doncs, en recessió i, en canvi, s'hi dóna també la seva contrària, la d'infants que solucionen el problema dels adults, com a *La lluna d'en Joan*.

En moltes obres sobre peripècies i aventures infantils els adults són un simple rerafons, com en *Carles, Emma i Alberic* o *En Miquel de Lönneberga*. En consonància amb els valors de la imaginació atribuïts a la infantesa, els adults apareixen moltes vegades com a personatges aliens, i fins i tot contraris als propòsits dels infants protagonistes. Per això, bastants contes d'aquest grup s'arregleren, amb una certa tradició de la LIJ sobre aventures infantils en un món imaginatiu existent a esqueses dels adults. De vegades, com en diversos contes d'Alonso, l'obra es proposa justament de reconduir els adults cap a un temps d'oci i plaer compartit amb els infants. Propòsit absent o impossible en molts contes d'Obiols on els adults es manetenen en una clara visió negativa d'éssers racionals, avorrits i culpables dels mals moderns.

Els infants¹⁰⁶ es diferencien dels adults precisament per la seva possibilitat d'imaginació, possibilitat que perden en créixer tal com ens diu un tòpic tradicional de la LIJ (només cal recordar *Peter Pan i Wendi*), aquí renovat en *Qui es vol canviar el cap?*. Els adults només posseeixen aquestes qualitats en el cas dels personatges relacionats amb el món de l'art¹⁰⁷ i en el cas de les velles, ja que sovint són elles les encarregades d'iniciar en el secret de la fantasia, tal com fa la vella de *El jardín de la bruja* que assegura als nens l'existència dels éssers fantàstics i els revela com se'ls ha de cridar, o la vella de *La vella, el get i l'espígol* que descobreix camins cap a llocs extraordinaris i porta plantes meravelloses per als altres.

Fora d'aquestes excepcions, que no fan sinó reblar el model, es pot dir que la ficció fantàstica en aquest bloc d'edat s'adreça als infants lectors tot establint una divisió entre infants i adults ben clara i tradicional en els models de la LIJ, divisió que es correspon amb el pressupòsit social de la infantesa com un temps de fantasia i joc abans d'haver d'enfrontar la realitat de la vida de forma racional i pràctica. I aquest substracte, que semblava somogut en els valors subjacents i en les actituds dels personatges adults dels contes de 5-8, recupera aquí els

¹⁰⁶ De *Raspall*, de *Carles, Emma i Alberic*, d'*Antoni, Joanot i les perdius*, etc.

¹⁰⁷ El pintor de *El fantasma del palau*, la bibliotecària de *El segrest de la bibliotecària*, el ballarí de *El espantapájaros y el bailarín* o els narradors de totes les obres de Joles Sennell.

motlles tradicionals. La diferència radica en què l'obra se situa inequívocament de part dels infants i denuncia la pèrdua dels seus valors en l'etapa adulta.

El gènere dels protagonistes

El protagonisme és masculí en un 50'75% i femení només en un 20'89%. El protagonisme dels éssers fantàstics fa que hi hagi un 28'36% de títols amb protagonistes de gènere indeterminat.

Homes (20'89%) i nens (28'35%) avantatgen clarament les dones, que només són protagonistes en dos contes, i les nenes protagonistes, que ho són en un 11'94% dels títols¹⁰⁸. En canvi destaca l'absència quasi total de vells (només un) enfront de tres protagonistes velles i moltes àvies secundàries que ostenten la saviesa i la màgia de la natura i de les històries meravelloses. El vell, en canvi, apareix com a encarnació de la memòria històrica d'un poble, de la seva lluita per la llibertat política¹⁰⁹.

En contra de la imatge tradicional, però, totes les nenes es caracteritzen per un caràcter emprenedor i actiu, tant si se situen en l'imaginari tradicional (dues princeses, una lletera, etc.) com si continuen en el seu paper predominant en els temes intimistes¹¹⁰ o com si es tracta de les nenes rebels pròpies d'alguns contes d'Obiols. La cura que sembla haver-se posat en la descripció del caràcter femení per tal de fugir dels estereotips de gènere en aquestes nenes protagonistes pot constatar-se també en la mesura igualitària d'alguns contes protagonitzats equilibradament per nens i nenes. Per exemple, a *Prohibit de ploure els dissabtes* apareixen dos nens i dues nenes. D'entre ells, un nen i una nena són més actius, mentre que l'altre nen i l'altra nena són més tímids¹¹¹.

¹⁰⁸ Aquestes dades no es corresponen amb les de protagonistes humans, ja que hem inclòs en el recompte de gènere alguns objectes o animals que es descriuen de forma humanitzada i, per tant, adscrits clarament a un dels dos gèneres.

¹⁰⁹ A *La piedra arde*.

¹¹⁰ En el cas de *Ramona empieza el curso* i *Estimada iaia, la teva Susi*.

¹¹¹ Altres casos d'equilibri es troben a *Carles*, *Emma* i *Alberic* i *Miranius* i *Mireneies*.

Els protagonistes fantàstics

Els personatges fantàstics se separen clarament de la literatura tradicional ja que els que hi pertanyen suposen només un 8'95% en relació al 17'92% de personatges de nova creació.

Només una bruixa, un bruixot, un fantasma i un gegant poden considerar-se -amb una certa flexibilitat pel que fa al gegant- personatges terrorífics clàssics. Apareixen aquí, però, no pel seu caràcter d'éssers susceptibles de fer por, sinó en tant que tradicionals, igual que ho són un ésser mitològic com Neptú, o un objecte animat amb una certa tradició literària, com l'espantaocells. En cap cas semblen obeir a una tria de personatges terrorífics, ni que fos feta amb el propòsit de rebatre paròdicament la pressuposició d'aquesta característica a partir dels fets narrats o de la seva conducta poc adequada, tal com passava en els éssers desmitificats del bloc de 5-8. Ben al contrari, el gegant és vist simplement com un nen especial per la seva grandària que necessita trobar d'altra gent com ell, el bruixot és més aviat un veí empipador entestat a fer bromes a la resta del poble i el fantasma és presentat com un pobre nen solitari que vol amics per jugar¹¹². Fins i tot el drac coprotagonista de *Carles, Emma i Alberic* apareix com una simple sargantana que cal cuidar i alimentar fins que esdevé un drac. El fet que el drac sigui invisible a voluntat fa èmfasi en la necessitat d'afegir poders extraordinaris a un personatge que per si sol sembla ja "massa poca cosa", alhora que contribueix al joc de passa/no passa de la narració que podria gairebé explicar-se com una història inventada i secreta dels nens. En tots els casos, la tria d'aquest tipus de personatges està, doncs, al servei de la fantasia, al servei de les noves possibilitats que obren les seves característiques, i no al servei de la desmitificació humorística.

La majoria de personatges fantàstics són éssers inventats des d'una fantasia moderna dirigida a buscar noves formes literàries, amb atenció especial per a les possibilitats més insòlites dels objectes o situacions del seu entorn. Poden destacar-se, per exemple, la personificació de les hores del rellotge en dos contes diferents, una nau espacial enamorada, la mateixa Terra, un diari, una població de

¹¹² A *El gegant xic, El bruixot bromista o El fantasma del palau*.

pedra, una taula¹¹³ o els estranyíssims personatges del *Llibre de vòlics, laquidambres i altres espècies*, mentre que resulten més convencionals, per la seva forma humana o el seu caràcter de joguines, d'altres personatges com un guerrer de xocolata, uns vaixells de joguina, un ocellet de paper o un llapis¹¹⁴. Les possibilitats imaginatives d'aquests personatges passen per l'explotació de les característiques i lleis del seu funcionament real, tal com, per exemple, la vulneració de la llei de rotació de la Terra o els possibles oficis a exercir per part de les hores del rellotge segons la forma dels números.

Els protagonistes animals

Els animals protagonistes se situen en contes que es caracteritzen per la seva adscripció als models tradicional, tal com s'ha assenyalat anteriorment. Per tant, el tipus d'animal se situa en l'àmbit de la quotidianitat rural (una aranya, una ànega, un gall, a més d'uns pardals i un gos si inclouem els coprotagonistes) o bé de l'exotisme (uns lleons, dos tigres) si aquest pertany a la tradició literària. No hi ha cap voluntat de ruptura o de desmitificació, ni cap cas d'animal d'aparició insòlita fins ara a la LIJ.

¹¹³ A *El viejo reloj*, *El conte d'en Julià*, *El conte de la Tània*, *No toca de peus a terra, la Terra!* i *La taula dels Encants*.

¹¹⁴ A *El guerrer de xocolata*, *El barco de plomo*, *La pajarita de papel* i *Història d'un llapis*.