

TERESA COLOMÉ MARTÍNEZ

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

VOLUM I

Directora: ANNA CAMPS MUNDÓ

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

JUNY DE 1995

Els adversaris

Adversaris ¹¹⁵						
	Connotació		Tipus			
	Presència	Negatius	14'92	Humans	Homes	
Reconvertits		13'44	Societat		5'98	
Desmitificats		0'00	Altres		4'48	
Funcionals		7'46	Animals		5'97	
			Fantàstics		4'47	35'82
Absència						64'18
Total						100

La majoria d'obres no presenten adversaris concrets (64'18%), però el 35'82% on sí que es produeix aquesta situació resulta prou rellevant.

Els personatges adversaris són homes (14'92%) de forma molt majoritària, uns amb oficis i problemes propis de la societat actual i uns altres propis de l'imaginari tradicional. Als primers podrien afegir-se, de fet, els contes on l'adversari són les formes de la vida moderna (5'97%), ja que aquestes apareixen vinculades majoritàriament al món masculí. Però, en canvi, s'escapa d'aquesta norma de masculinitat algun conte en què els adversaris socials són identificats com "adults" en general en oposició als infants protagonistes.

En consonància amb la poca atenció cap als temes de relacions interpersonals, no hi ha cap conte on el conflicte s'origini en l'entorn social proper. També són extremadament minoritaris els adversaris animals, fantàstics o infantils. Cal remarcar, però, que existeixen un nen i una nena en aquesta situació, la qual cosa sembla rellevant donat el predomini gairebé absolut de bondat pressuposada en els personatges infantils en la LIJ actual¹¹⁶. Curiosament, els dos personatges semblen mostres extrapolades de tendències contràries. En el cas del nen es tracta d'un conte on es narra el seu escarment en la línia dels

¹¹⁵ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 18, 19, 21 i 22 del capítol 5.

¹¹⁶ A *Marianet, el caçador de pardals* i a *Estimada iaia, la teva Susi*.

contes didàctics tan abundants a la LIJ durant dècades, mentre que el cas de la nena es produeix en un conte sobre la reflexió de la complexitat de les relacions afectives que justament s'ha caracteritzat com a novetat temàtica.

No hi ha adversaris desmitificats ja que aquests personatges semblen no tenir cap funció en unes obres que no s'interessen pels problemes psicològics. Alguns adversaris són merament funcionals (unes balenes, una àliga, un lladre i una bruixa) i d'altres adversaris, quasi tants com de negatius, són reconvertits. Hi ha, doncs, certament, una voluntat clara de solucionar els conflictes tot rehabilitant els adversaris a través de diverses fórmules, des del descobriment que tot el conflicte radicava en un malentés o una estratègia¹¹⁷, al reconeixement del seu error per part dels "dolents"¹¹⁸. Aquest afany de reconciliació s'extén bàsicament a tots els personatges que pertanyen a l'imaginari tradicional.

Resten, doncs, com a personatges realment negatius els que pertanyen a la societat moderna (l'amo, l'especulador, el director de l'empresa) com a tendència general, a banda d'un parell d'excepcions¹¹⁹. El mal denostat és l'autoritarisme i les relacions de producció absorbents en una societat industrial deshumanitzada on no queda temps per al somni i la imaginació. La lluita es fa, així, contra un poder de coacció masculí per tal de guanyar la llibertat personal o col·lectiva. No per casualitat, el protagonista positiu d'*El llapis fantàstic* quan ha d'establir el seu negoci munta una cooperativa, és a dir, un negoci productiu però sense relacions jeràrquiques, i una cooperativa dedicada, a més, a un negoci cultural com és l'edició d'una revista, cosa que sembla redimir la maldat intrínseca de la producció industrial preconitzada per aquestes obres. La maldat dels personatges té, doncs, un origen social més que individual, i és per això que els tirans poden ser perdonats, i potser reconvertits, en diversos casos. Fins i tot a *El guardián de la torre*, en què el tirà marxa sense canvi aparent, es destaca finalment la seva manca de dolenteria intrínseca, ja que els veïns construeixen una casa horitzontal en lloc d'una torre, com a forma implícita d'acceptar que és l'ocasió el que fa que algú es cregui amb més drets que els altres.

¹¹⁷ Per exemple, a *El savi rei boig*.

¹¹⁸ Per exemple, a *El gall de brega*.

¹¹⁹ El personatge tradicional del duc de *Les aventures de Vània el forçut* i el pop que reté la salut del pare a *La lluna d'en Joan*.

Escenari narratiu.

Escenari Narratiu ¹²⁰							
Marc Espacial		Marc Temporal		Context Relacions		Oficis	
Vivenda	16'42	Antic	4'47	Família	31'35	Actuals	10'44
Urbà	47'76	Actual	56'71	Assimil.	19'40	Cura llar	1'50
Paisatge	29'85	Futur	5'97	Viure sol	19'40	Folklore	23'88
Fantàstic	5'97	Indeterm	32'85	Comunal	2'98	D'aventura	0'00
				Indeterm	26'87	Indeterm.	64'18
Total	100	Total	100	Total	100	Total	100

El context de relacions.

La importància del protagonisme infantil fa que el context de relacions se situï en la família, completa o no, malgrat l'autonomia d'aquests infants respecte als adults familiars. La família apareix ben sovint com un simple punt inicial per situar el personatge i, molt sovint, els pares només es veuen al llarg de la narració compartint alguna escena quotidiana, talment com figures del paisatge.

En aquesta situació de pèrdua de pes narratiu, és esperable que la funció maternal de cura dels fills aparegui en molt escassa mesura. Ho fa en alguns títols com *En Miquel de Lönneberga* o *Ramona empieza el curso*, on destaquen justament les dificultats de protecció i cura per part de les mares treballadores. També apareix en algunes situacions assimilables tal com la del pintor que banya i ajuda el fantasma d'*El fantasma del palau* o la de la tia que cuida els gats de *Gelsomino al país dels mentiders*.

Més rellevant sembla el fet que la manca de menció generalitzada de les situacions de cura familiar vingui acompanyada d'alguns títols en què la relació de protecció només apareix per poder ser tractada de forma irònica. Aquest és el cas d'*El segrest de la bibliotecària* en què la bibliotecària cuida els bandolers

¹²⁰ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 13, 25, 26 i 27 del capítol 5.

malalts de xarampió tot acoxant-los i llegint-los contes, el de la mare vista com una gallina lloca a *Quin dia més GGGRRRR!* o el de la mare neuròtica que rep la benevolença comprensiva del fill a *Cua de cavall*.

El marc espacial i temporal

L'escenari narratiu se situa en un nucli urbà en un 47'76% dels casos. Hi ha també un 29'85% de paisatge obert, resultat que s'adequa a un escenari de ficció caracteritzat per una certa amplitud de moviments. Tot i el predomini de la fantasia, la seva immersió en el món real fa que només hi hagi un 5'97% de escenaris totalment fantàstics.

Pel que fa al temps, la majoria de contes (56'71%) se situen en un temps actual. Tot i així, la lectura d'aquestes obres no produeix una impressió generalitzada de modernitat, ja que l'escenari rural d'alguns contes¹²¹, contribueix a la impressió d'un temps que pertany a formes de vida minvants en la nostra societat. Un 32'85% d'escenaris indeterminats, situats sobretot en l'imaginari dels contes populars, contribueix al poc pes relatiu de les formes de vida pròpies de la gran ciutat.

Per aquesta mateixa raó, els oficis més citats dels protagonistes (un 23'88%) són els tradicionals de reis, trobadors, bruixots, etc. Hi ha també, però, evidentment, oficis propis del món actual, tot i que en un escàs 10'44%. Així, se sap que alguns protagonistes són oficinistes, executius, astronautes, pintors, redactors de revistes o professors d'universitat, i cal afegir-hi els oficis d'amos agraris o d'empresa dels adversaris. També apareix una certa ampliació del ventall en els personatges secundaris (pescador, bandoler, lladre, poeta, estudiant d'art, etc.). La inclinació evident cap a les professions qualificades i liberals en la descripció del món modern inclou també l'única dona protagonista que treballa i és anomenada pel seu ofici, tal i com és fa habitualment amb els homes: una bibliotecària. Les escasses dones i velles restants apareixen més aviat com a mestresses de casa¹²².

¹²¹ Com els de Lanuza, *En Miquel de Lönneberga*, *La piedra arde*, etc.

¹²² La dona de *Madò Cullereta* i la vella de *La velleta d'Highate* apareixen explícitament com a mestresses de casa seva, dedicades a tenir cura del marit que treballa.

Sempre que se citen les tasques familiars aquestes són realitzades per les dones. No només en casos com els ara citats, sinó en molts altres títols¹²³. Fora de les relacions igualitàries d'*Estimada iaia, la teva Susi*, els homes no apareixen en aquest paper. No ho fan, o bé de forma explícita perquè es diu que ho fan les dones, o bé de forma implícita perquè elles apareixen fent-ho i ells no¹²⁴. Resulta especialment sorprenent el cas de *Ramona empieza el curso*, ja que tots dos pares treballen, però mentre que l'home, insatisfet amb una feina poc qualificada, ha decidit estudiar art, la dona, que és recepcionista, no sembla angoixada per la professió i s'encarrega de les feines de la casa, tot i el clima igualitari que vol descriure el llibre.

La situació de la narració en un temps reulat correspon als contes que relaten l'origen d'algun fenomen de la natura en la línia de les llegendes folklòriques, mentre que cal remarcar l'aparició del temps futur en alguns escenaris de ciència ficció.

6.2.2. La fragmentació narrativa

Fragmentació narrativa ¹²⁵				
	Grau elevat d'autonomia entre les unitats	Inclusió de textos no narratius	Barreja de gèneres	Us de recursos no verbals
Presència	19'40	22'38	11'95	20'89
Absència	80'60	77'62	88'05	79'11
Total	100	100	100	100

¹²³ Com els de *Madò Cullereta, Prohibit de ploure els dissabtes, Carles, Emma i Alberic, Antoni, Joanot i les perdius*, etc.

¹²⁴ En un cas es parla de les feines que fan "els pares" en una referència que inclou el pare i la mare, però sense que se'n descrigui cap realització concreta.

¹²⁵ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 28, 29, 30 i 31 del capítol 5.

Grau elevat d'autonomia entre les unitats narratives

Les narracions d'aquest bloc d'edat són molt cohesionades, ja que només un 19'40% d'obres presenta un grau elevat d'autonomia entre les seqüències narratives. En uns casos la fragmentació obeeix a la construcció de la història com un reguitzell d'aventures dels protagonistes, sovint dividides en capítols, com en el cas d'*En Miquel de Lönneberga*, per exemple¹²⁶. En d'altres la fragmentació és al servei de les diverses possibilitats imaginatives del fet extraordinari que centra la narració fins que, en els casos més extrems, desapareix l'estructura narrativa per passar a oferir un inventari d'objectes o personatges fantàstics, com al *Llibre dels vòlics, laquidambres i altres espècies*¹²⁷.

Finalment, també hi ha dos obres, *Contes per engreixar un tigre* i *Prohibit de ploure els dissabtes*, on l'autonomia radica en la separació entre un conte marc i les narracions que s'hi insereixen. En els dos títols els personatges del conte marc comenten els contes narrats com si es tractés de la reproducció d'un diàleg entre els lectors. Sembla que aquesta fórmula vulgui sortir al pas de les dificultats de lectura d'una estructura més complexa a base de crear un diàleg interposat entre l'obra i el lector.

Inclusió de textos no narratius

La inclusió d'altres tipus textuais no és gaire abundant i es tracta sobretot de cançons. També es produeixen alguns casos de fórmules màgiques i de textos periodístics, així com uns fragments de contes incomplets a *El llapis fantàstic*.

¹²⁶ D'altres casos són *Carles, Emma i Alberic, Estimada iaia, la teva Susi, Ramona empieza el curso, Les aventures de Vània el forçut, Madò Cullereta i Uiplalá*.

¹²⁷ També és el cas de *No toca de peus a terra, la Terra!, El conte que s'estira i s'arronsa, Quin dia més GGGRRRRR!*, o *Estels fantàstics*.

Barreja de gèneres literaris

La barreja de gèneres literaris és molt poc freqüent, apenes es troba en un 11'95% dels títols. La barreja pot consistir en el tractament fantàstic de models de gènere realista, tal com passa en el cas de la narració detectivesca d'*El llapis fantàstic*, per exemple. O bé pot referir-se a la utilització de models textuais habitualment no literaris, tal com ocorre amb la presència de textos informatius al *Llibre de vòlics, laquidambres i altres espècies* o de textos prescriptius a *Estels fantàstics*.

Tot i així, l'escàs nombre de títols que relacionen gèneres diversos no permet parlar d'una direcció predominant. A *La pajarita de papel* el que comença sent un conte realista d'un pare que no té temps per jugar deriva cap a un conte popular en la seva recerca de la felicitat de l'ocellet de paper, mentre que a *La piedra arde* se segueix el camí invers; els *Contes per engreixar un tigre* creen un conte modern -un tigre que viu en l'interior de les pàgines i s'alimenta de contes- mentre que els contes que el narrador li explica són de caire tradicional i *El segrest de la bibliotecària* realitza una paròdia humorística de les narracions d'aventures i les novel·les roses, amb abundància de tòpics tals com l'obra civilitzadora de la dona entre els aventurers proscrits o l'ocultament dels sentiments amorosos per part de l'heroïna.

Presència de recursos no verbals:

La gran majoria d'obres no utilitza recursos no verbals. Les que ho fan, un 22'38%, fan servir diversos elements del mateix text escrit: la grandària o el tipus de lletra, la distribució en el full o, fins i tot, el dibuix de les lletres. Es simula l'escriptura dels grafitis, dels cartells, de les postals i fins i tot s'ordena el text en cal·ligrames. Només un 4'47%, però, utilitza la il·lustració per donar informacions que no siguin al text. La imatge com a element narratiu és, doncs, pràcticament inexistent, però el text escrit reté tants elements visuals com resulta possible de fer-ho.

6.2.3. La complexitat narrativa

Complexitat narrativa ¹²⁸					
Estructura			Perspectiva		
Complexa	20'89	Focalitzada	Protagonista	8'95	13'44
			Altres	4'49	
Simple	79'11	No Focalitzada.			86'56
Total	100	Total			100

Complexitat narrativa ¹²⁹					
Veu				Ordre temporal	
No Ulterior	11'95	Dins	19'40	Anacronies	11'95
Ulterior	88'05	Fora	80'60	Linial	88'05
Total	100	Total	100	Total	100

La complexitat narrativa és escassa i es mantenen generalment les condicions d'enunciació tradicionals: l'estructura simple, el punt de vista no focalitzat, la veu narrativa ulterior i fora de la narració en tercera persona, i l'ordre temporal linial.

¹²⁸ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 32, 33 i 34 del capítol 5.

¹²⁹ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 35, 36 i 37 del capítol 5

Estructura narrativa

Les estructures narratives complexes (20'89%) es divideixen a parts iguals entre les històries explicades per un personatge¹³⁰ i altres tipus de complexitats.

En aquest segon cas, la majoria de títols s'agrupen en encadenaments consistents en la divisió en petites aventures tancades d'un personatge que fa de fil conductor. També s'han classificat aquí, però, alguns altres casos diversos: La bifurcació en dues històries, la d'un nen i la d'un gos que s'intercanvien¹³¹, els dos contes marc amb un narrador i un narratari com a personatges que hem citat anteriorment, i la narració de les diferents perspectives dels fragments de la història principal de *Quin dia més GGGRRRR!*¹³² En aquests darrers casos, la gràcia de l'estructura d'inclusió de les diverses narracions és que el lector va acumulant més informació que cap dels personatges-narradors interposats i només ell pot judicar els elements constants o canviants presents en cadascuna de les històries¹³³.

Perspectiva narrativa

El punt de vista és molt poc focalitzat (13'44%). Només en alguns pocs títols se cedeix la paraula als protagonistes de la història, mentre que els altres tipus de focalitzacions no presenten tendències estimables. En *Contes per engreixar un tigre* el conte marc és ofert com l'assistència directa a un diàleg entre l'autor i el tigre, probablement per obtenir l'efecte de lectura compartida a què al·ludíem anteriorment; mentre que a *Quin dia més GGGRRRR!* i a *Gelsomino al país dels mentiders* es produeix una combinació de perspectives narratives (no

¹³⁰ En obres com *La història de l'Ernest, Carles, Emma i Alberic, Prohibit de ploure els dissabtes, El jardí de la bruja, El llapis fantàstic, Quin dia més GGGRRRR!* o *Gelsomino al país dels mentiders*.

¹³¹ A *El xiquet que volia ser gos i el gos que volia ser xiquet*.

¹³² En què es combinen l'explicació de la protagonista, les dels altres personatges i la d'un narrador que apareix sobtadament al final de la història.

¹³³ Per exemple, la presència constant de l'element amnèsic als quatre contes de *Prohibit de ploure els dissabtes* o l'explicació dels mateixos fets des de la perspectiva dels diferents personatges a *Quin dia tan GGGRRRR!*.

focalitzades, focalitzades en el protagonista i focalitzades en d'altres personatges), o bé per veure diferents punts de vista sobre els mateixos fets, o bé per reconstruir diverses accions narratives simultànies temporalment.

Veü narrativa

La veü narrativa és dins de la història en els pocs casos (19'4%) en què un personatge, protagonista o no, explica una història viscuda per ell. Alguns títols creen un personatge-narrador que apareix durant l'establiment del marc per justificar l'explicació de la història, com la llagosta que narra als sus fills la llegenda del Pare Neptú i les balenes en el conte d'aquest mateix títol¹³⁴.

Quan la veü narrativa és simultània (11'95%) és per simular el temps real del narrador de la seva història, per reproduir el diàleg directe entre els personatges que fan de narrador i narratari de *Contes per engreixar un tigre*, per simular l'ús del text prescriptiu i informatiu¹³⁵, i, sense un propòsit tan clar, potser per aconseguir proximitat per a un tema intimista, a *La lluna d'en Joan*.

Ordre temporal

Les escasses anacronies d'aquests contes (11'95%) se situen sobretot en salts temporals cap al passat. Passa així quan la narració fa un salt enrera per incloure la història d'algun personatge¹³⁶ o quan parteix del present per recular retrospectivament a *Llibre dels vòlics, laquidambres i altres espècies* o a *Quin dia més GGGRRRR!*. Els canvis en l'ordre temporal inclouen sovint canvis en la veü narrativa. Així, en el darrer títol citat, les narracions de la protagonista i dels altres personatges finalitzen en un mateix moment temporal i per explicar el desenllaç de tot plegat l'endemà de l'acció relatada es recorre a un narrador omniscient.

¹³⁴ També, un autor per explicar contes al tigre afamat de *Contes per engreixar un tigre*, i els quatre personatges narradors de *Prohibit de ploure en dissabte*.

¹³⁵ A *Estels fantàstics* i *Llibre de vòlics, laquidambres i altres espècies*, respectivament.

¹³⁶ A *La història de l'Ernest, Carles, Emma i Alberic* o *El jardín de la bruja*.

Hi ha un únic cas en què la història comença *in media re*, a *La taula dels Encants*. En els altres, la narració va endavant i endarrera per recollir informacions d'accions narratives simultànies o de perspectives diverses a través del mateix narrador o del relat successiu dels personatges¹³⁷.

L'anticipació es redueix a la profecia del cec a *Les aventures de Vània el forçut*. En alguns casos les petites anticipacions habituals per propiciar la intriga del lector van una mica més enllà dels fets que es narren i expliquen la trajectòria futura dels personatges en una mena de parèntesi concedit a la curiositat del lector o com a recurs de creació de versemblança:

La noia tornà molt sovint a ca Madò Cullereta. Ara, però, ja s'ha fet gran i ja no és ni esgrogueïda ni esprimatxada. I a totes dues els agrada molt de recordar-se del dia (...). (*Mado Cullereta*, 30)

En el cas d' *En Miquel de Lönneberga* aquest salt endavant va lligat a la necessitat de tranquil·litzar els lectors (adults?) des del punt de vista de la moral tradicional, ja que es destaca que el personatge acabarà "bé", com a alcalde respectable de la ciutat malgrat la seva conducta infantil tan inconvenient.

6.2.4. La complexitat interpretativa

Distanciament ¹³⁸						
	Referències situació comunicativa	Apel·lació coneixements previs	Us de l'humor			Us de l'humor Proporció Interna
Absència	83'58	83'58	56'72			
Presència	16'42	16'42	General	31'35	43'28	72'42
			Paròdia	2'98		6'90
			Transgr.	8'95		20'68
Total	100	100	100			100

¹³⁷ A *El llapis fantàstic* i en els títols ja citats en parlar de la focalització.

¹³⁸ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 39, 40, 41 i 43 del capítol 5.

	Ambigüitats ¹³⁹	Explicitació pacte narratiu ¹⁴⁰	
		Aparició narrador	Aparició Narratari
Presència	13'44	56'72	26'86
Absència	86'56	43'28	73'14
Total	100	100	100

Ambigüitats de significat

Aquest bloc d'obres no es caracteritza per una presència gaire nombrosa d'ambigüitats, ja que només s'han classificat com a tals un 13'44% dels títols.

Una part dels contes que presenten ambigüitats han estat al·ludits en parlar del desenllaç obert. Són aquells que no aclareixen la relació entre la fantasia i la realitat, com a *Raspall*,¹⁴¹ o que deixen el lector amb el dubte sobre com acaba la història, per exemple, amb els dos finals i l'interrogant d'*El hombrecito vestido de gris*.

Uns altres contes presenten ambigüitat pel fet d'utilitzar un imaginari situat en els mateixos elements narratius de construcció de la història. Són el personatge del tigre que viu a les pàgines del llibre que el lector té entre les mans i que ha de buscar l'autor "en la pàgina 6" on es produeix realment la seva trobada, o el personatge de la nena del mateix conte que té prou vida per dibuixar tant el tigre com l'autor anteriors i condicionar el que els passa¹⁴², el personatge de la nena que s'amaga en els fulls en blanc per esperar que s'esvaeixin els estranys fenòmens del dia GGRRRR¹⁴³, i els "vòlics i altres espècies" que al final de la història omplen "aquest llibre (que) tenia els fulls en blanc" i "escolten el que hem contat"¹⁴⁴. Efectivament, utilitzar aquest tipus d'imaginari anul·la la

¹³⁹ Els resultats d'aquesta columna corresponen als del quadre 38 del capítol 5.

¹⁴⁰ Els resultats corresponen als dels quadres 44 i 45 del capítol 5.

¹⁴¹ O de *Cua de cavall*, *El jardí de la bruja*, *Quin dia més GGGRRRR!*.

¹⁴² A *Contes per engreixar un tigre*.

¹⁴³ A *Quin dia més GGGRRRR!*.

¹⁴⁴ Al *Llibre dels vòlics laquidambres i altres espècies*.

distància entre la història i la seva representació, ja que resulta impossible fins i tot reduir la història a una construcció fantàstica situada totalment en aquest món imaginari, de manera que aquest joc auto-referencial comporta una ambigüitat de significat evident.

D'altres obres situen l'ambigüitat en la pressuposició d'una interpretació distanciada per part del lector. A *Estels fantàstics* la veu que ens explica com construir els estels ho fa com si cregués realment en la seva possibilitat i adverteix tota l'estona sobre la interpretació racional que en farà la gent sense imaginació. La gràcia se situa, però, en la simulació d'acceptació de la interpretació fantàstica que fa el lector, tot sabent que el narrador comparteix amb ell la interpretació racional i justament per això pot aventurar l'explicació que en farà la gent "sense imaginació".

També és el lector qui ha de decidir que la pedra màgica de *El xiquet que no sabia ser valent* no és tal en realitat i que és la nova confiança del personatge la que li permet de actuar valentment, tot i que la narració no ho formuli mai. La confiança en una interpretació del lector més enllà del que explicita la història és a la base d'altres narracions que no hem classificat aquí perquè no es fa a través d'elements ambigus. Però aquesta pressuposició sembla bastant clara en diverses obres que presenten la ficció com una mena de paràbola. Així, a *La pajarita de papel* hi ha prou pistes perquè el lector entengui que és el temps que el pare acaba dedicant al seu fill el que fa que es resolgui el conflicte que se'ns ha presentat inicialment, i no la infelicitat de l'ocellet de paper que necessita altres companys. O a *El núvol de la son* és també l'actuació amorosa dels pares el que soluciona el conflicte intern del nadó crispat per les tensions familiars, i no l'aventura de deslliurar-lo de la terenyina que no el deixa despertar.

Distanciament

Referències a la comunicació literària

Es pot considerar que les referències a la comunicació literària són relativament presents (16'42%) si tenim en compte la novetat d'aquest tipus de joc literari amb el lector.

En primer lloc, podem situar aquí els imaginaris formats amb els elements literaris, ara citats en parlar de les ambigüitats, que converteixen l'obra en un escenari dins-fora impossible de representar com un món autònom.

En segon lloc tenim les obres que fan explícits els elements de la construcció narrativa: la doble presentació d'un final coherent amb la història i un altre adequat al gust del lector¹⁴⁵, la divisió explícita en inici-nus i desenllaç pel fet que un llapis escrigui tot sol una, i només una, d'aquestes parts¹⁴⁶, els judicis sobre la versemblança, l'adequació al gènere i l'efecte de la recepció en els comentaris del narrador i el narratori interposats¹⁴⁷, i els canvis en el personatge-diari com a portador d'un tipus o altre de notícies¹⁴⁸.

L'apel·lació a la participació directe del lector en la construcció narrativa, en canvi, és gairebé inexistent. Només a *El conte que s'estira i s'arronsa* es demana al lector que continuï oferint possibilitats de móns coherents amb els descrits a la història. No hem classificat aquí, en canvi, *El fantasma del palau* ja que la seva crida a la participació del lector es refereix al contingut de la història (a "què més" i "com" es podria pintar per part del lector) i no a la seva entitat de creació fictícia.

Utilització de recursos d'humor

Més de la meitat de les obres (56'72%) no presenten trets rellevants d'humor. L'escassa utilització d'aquest tret de distància narrativa sembla relacionar-se amb la utilització dels models de la literatura tradicional, amb la temàtica social i amb els gèneres narratius introduïts en aquest grup d'edat.

En principi, l'ús abundant dels models tradicionals, la introducció de temàtiques socials i l'augment en la variació de models narratius no tindria per què provocar l'absència de distància humorística en la LIJ dirigida a aquestes edats, ja que aquests gèneres i temes podrien aparèixer creuats per l'humor. Però els resultats de l'anàlisi mostren que la tendència no és aquesta. Sembla que, igual que en

¹⁴⁵ En el també ja al·ludit *El hombrecito vestido de gris*.

¹⁴⁶ A *El llapis fantàstic*.

¹⁴⁷ A *Prohibit de ploure els dissabtes* i *Contes per engreixar un tigre*.

¹⁴⁸ A *El hombrecillo de papel*.

d'altres punts analitzats, les obres d'aquest grup s'inclinen per l'adscripció als gèneres ben establerts en la tradició de la LIJ, sense una voluntat de joc desmitificadora ni paròdica que faci augmentar el nombre d'obres humorístiques.

Aquest fet es confirma en els resultats del tipus d'humor utilitzat. Pràcticament totes les obres en què apareix l'humor s'adscriuen al que hem definit com "humor en general i jocs d'absurd" amb una presència mínima de jocs paròdics i de transgressió de les normes literàries o de conducta. Així, el somriure del lector sembla buscar-se en la ruptura insòlita del funcionament del món i no en la ruptura de les normes de conducta convencionals, de la mateixa manera que l'ampliació del joc literari sembla situar-se majoritàriament en l'adquisició de les fórmules convencionals de nous gèneres i temes, i no en el joc disgregador amb els elements de la tradició literària.

Els pocs títols que utilitzen l'humor per vulnerar les normes de conducta¹⁴⁹ són tan pocs que serveixen precisament per fer-nos adonar de com és de limitat aquest recurs. La pressuposició del grau d'assumpció de les normes de conducta dels lectors funciona de forma similar a la d'alguns títols del grup d'edat anterior. Sembla pensar-se que els lectors ja han d'haver interioritzat aquest tipus de normes i que poden identificar-se amb personatges que adopten el paper d'adults que les ensenyen a personatges més petits o menys civilitzats. Alhora, es pressuposa que funciona l'ambivalència de fruir secundàriament amb l'espontaneïtat natural d'aquests segons personatges. Per això, a *Carles, Emma i Alberic*, per exemple, es desdobra l'acceptació/vulneració a través dels dos infants protagonistes, encarregats d'ensenyar les normes al petit drac que intenta tota mena d'inconveniències.

S'ha al·ludit més amunt als elements que conformen els imaginaris positius més freqüents en aquest grup d'obres. Aquests elements resulten fins i tot tan propis de llocs comuns que els autors semblen conscients en alguns casos del risc que esdevinguin simplement cursis. Per això, es recorre a un humor especialment adreçat a alleugerir el tòpic. Així, per exemple, en el cas d'*Estels fantàstics*, els materials al·ludits per a la confecció dels estels són la llum, el suc d'estels del cel,

¹⁴⁹ Com les trapelleries del protagonista d'*En Miquel de Lönneberga*, les cagarrines de la mestra de la Guillemeta a *Quin dia més GGGRRRR!*, el fet d'embrutar les parets amb pintura a *El fantasma del palau* o el rebombori de la cuina quan les nenes preparen el sopar a *Ramona empieza el curso*.

les bombolles d'aigua, l'ombra dels estornells, les il·lusions perdudes i les recobrades. Aquest tipus d'elements són contrastats, però, amb la forma textual d'un llibre d'instruccions i l'evanescència de les ombres, la boira o les bombolles és fixada de forma humorística amb manipulacions tècniques a base de pegues i flitadors.

Apel·lació a coneixements culturals previs

Les referències a elements geogràfics o naturals allunyats de l'experiència directa del lector són pràcticament inexistent, probablement perquè la seva funció de crear un escenari exòtic s'ha traslladat ara al món fantàstic. Només a *Contes per engreixar un tigre* surten algunes referències en aquest sentit (el pol nord, el Nepal, etc.). Això no és estrany, ja que els contes que pertanyen a aquesta obra segueixen moltes de les pautes del grup d'edat anterior si els considerem d'un en un.

En canvi, alguns coneixements culturals apareixen com a context proper del lector i poden representar un petit problema en el cas de les traduccions. Es el cas, per exemple, de les referències barcelonines als barris i les seves característiques sociològiques a *La taula dels Encants* o dels referents a banderes i costums suecs a *En Miquel de Lönneberga*.¹⁵⁰

Les referències literàries es fan sobre contes populars que se suposen prou coneguts pels lectors perquè puguin detectar la seva al·lusió: en Patufet (a *Prohibit de ploure els dissabtes* i *Qui es vol canviar el cap*), el gegant del Pi (a *Qui es vol canviar el cap*), personatges tradicionals del folklore rus com la Baba Iaga, uns "cavallers de la Taula Daurada" (a *Les aventures de Vània el forçut*), alguns contes moderns a *Ramona empieza el curso* o algunes referències a contes suecs a *En Miquel de Lönneberga* que no poden ser recollides pels infants d'aquí. Aquesta darrera objecció no és gaire important, però, ja que totes aquestes referències no calen per entendre la història i s'ofereixen simplement com un plaer afegit de reconeixement.

¹⁵⁰ No és el cas, però, dels costums i paisatges grecs a *Estimada iaia, la teva Susi* perquè ens són explicats des de la perspectiva d'una nena estrangera que hi passa les vacances.

Sí que són necessaris, en canvi, alguns coneixements que permeten apreciar la gràcia de la paròdia, si no es vol que quedi reduïda la lectura proposada pel conte: els tòpics literaris del destí d'un personatge marcat pel seu nom o el de l'òrfena raptada a *El segrest de la bibliotecària*, així com les connotacions literàries o lingüístiques dels animals en què es transformen els personatges a *Quin dia més GGGRRRR!*¹⁵¹. O també d'altres tòpics socials com el del funcionament burocràtic dels ajuntaments i les biblioteques¹⁵².

La informació sobre el món mobilitzada per aquests contes és molt més gran que en el bloc d'edat anterior. Aquí se suposa que els nens i nenes saben coses tan diverses com els moviments de la Terra com a planeta o l'existència del subsidi d'atur; i no hi ha pas gaire preocupació per fer explicacions al lector sobre la seva possible manca de coneixements. Una excepció a aquest donar per sabudes les coses sobre les quals es parla la trobem a *En Gil i el paraigua màgic* on, en presentar el protagonista, es fa una explicació sobre els trobadors tot apel·lant a la suposada experiència compartida entre narrador i lectors.

Comentaris del narrador i aparició del narratari

A més de la meitat dels contes (56'72%) apareixen comentaris explícits del narrador sobre la història o sobre la seva enunciació. Aquests comentaris no es refereixen només als aspectes de gestió de la història sinó que en diversos títols també es valoren moralment els fets.

Ocorre així, per exemple, a *Gelsomino al país dels mentiders*, tal com és habitual a les obres de Rodari, o en diferents contes d'Alonso on, per exemple, s'exalten les coses bones dels humans com "las personas que trabajan para los demás; para que nuestra vida sea mejor, más justa, más libre y más hermosa" o s'explica que "La vida pone, a veces, finales tristes a las historias" o que els personatges "comprendieron que no sirven para nada los mundos encerrados en botellas". De vegades la valoració moral corre a càrrec dels personatges, però només s'ha

¹⁵¹ Cal recordar com APPLEBEE (1978) arriba a la conclusió que als sis anys els infants ja dominen moltes de les connotacions culturalment atribuïdes als animals.

¹⁵² També a *El segrest de la bibliotecària*.

comptabilitzat si aquests fan de narradors principals de la història, com en el cas dels pares adoptius de *La història de l'Ernest* ¹⁵³.

En una part de les obres es reproduïx, doncs, un dels recursos tradicionals de la LIJ per fer saber als infants destinataris el que cal pensar sobre els fets narrats, sobre la sanció moral de la conducta dels personatges, malgrat que la proposta de valors resulti més adequada a una nova moral que destaca el compromís social, com en el cas d'Alonso, o l'actitud imaginativa i utòpica davant de la vida, com en el cas de Joles Sennell o de Rodari, un autor ben representatiu d'aquest ús de la veu del narrador que es dirigeix sovint als lectors amb frases com:

volia dir que (...) un no ha de perdre mai l'esperança de realitzar els seus somnis. (120)

Els comentaris que es dirigeixen explícitament al narrador es produeixen en bastants menys títols, només un 26'86% enfront del 56'72% en què hi ha comentaris del narrador. En alguns aquesta interpel·lació resulta també de caire ben tradicional, molt propera a la reproducció escrita de les interpel·lacions orals del narrador als infants "resents", fins i tot amb intents de reproduir el to utilitzat a través del tipus de lletra o altres recursos no verbals. Una narració de característiques constructives ben tradicional com *En Miquel de Lönneberga*, posem per cas, resulta farcida d'exemples d'aquest tipus: "Però, després, en Miquel havia de tornar a treure el cap i, fixa-t'hi bé!, no podia. Havia quedat encallat!", o "Uf!, com n'era de gran" a *En Gil i el paraigua màgic*, o "Ah, no us he dit que (...)" a *Madò Cullereta*.

Es interessant veure com en alguna narració més llarga i complicada com *Gelsomino al país dels mentiders* aquest tipus de comentaris del narrador es dirigeix també a facilitar la comprensió organitzativa del relat escrit amb moltes referències sobre les bifurcacions de la història, recordatoris de com havien quedat els personatges en capítols anteriors, etc., tals com: "Aquell Bobi que hem trobat a capítols anteriors" (86) o "quan havien passat un munt de coses que encara no sabeu i que us contaré en el proper capítol" (122).

¹⁵³ També hi ha valoració moral, encara que des d'una nova complicitat imaginativa en l'advertiment dels *Estels fantàstics* sobre la incomprensió d'un cert tipus de gent que no forma part de la confraria dels iniciats en el quefers fantàstics, o d'altres títols com *Carles, Emma i Alberic*.

En d'altres, l'aparició del narratori resulta més innovadora perquè el narrador es distancia de la història per comentar-ne aspectes amb un narratori igualment distanciat i competent literàriament. A *Raspall* o a *Quin dia més GGGRRRR!*, el narratori és convidat, així, a considerar les ambigüitats entre la fantasia i la realitat en la història amb la intenció de continuar obtenint la seva aquiescència sobre la versemblança dels nous fets relatats a partir de la seva acceptació com un joc literari:

Qualsevol que tingui notícia d'aquest prodigi es preguntarà que d'on podia treure potes per a caminar i panxa per a mostrar un raspall que seguís tenint forma de raspall. Però, vençuda la principal dificultat de donar-li vida, aquest detall està tan desproveït d'importància que ni val la pena d'amoïnar-s'hi. (*Raspall*).

Es clar, de moment penso que somio. Els somnis ho expliquen tot. (*Quin dia més GGGRRRR!*).

En el mateix sentit se situen aquí els contes ja citats per la seva construcció a partir d'un narratori interposat que pot formular les possibles objeccions dels lectors. Però, en algun d'aquests casos es desvela finalment la consciència d'un narratori present com a lector quan, per exemple, els personatges es despedeixen dels "nens que han llegit els contes", a *Contes per engreixar un tigre*. O bé passa el contrari, a *Quin dia més GGGRRRR!* la protagonista es dirigeix sempre a un narratori lector, però quan se cedeix la paraula als altres personatges es crea la figura implícita d'un narratori que investiga on ha anat la nena i els personatges semblen fins i tot contestar les seves preguntes.

També suposa una utilització innovadora del narratori la crida a la participació real del lector, tot continuant la història o seguint les instruccions ofertes pel text, però, tal com hem assenyalat anteriorment, aquest fet és molt poc freqüent.

6.2.5. Conclusions sobre les obres adreçades a l'etapa de 8-10 anys

6.2.5.1. Conclusions sobre la representació literària del món

Els gèneres literaris

1. Les obres dirigides a aquest grup d'edat són obres fantàstiques en una proporció molt elevada (86'56%).
2. Respecte als gèneres literaris concrets, es pot observar un gran predomini de la fantasia moderna en sentit estricte (49'26%) i un ús bastant abundant dels models de la literatura tradicional (22'38%). Les obres d'animals humanitzats tenen una presència bastant reduïda (10'44%) i segueixen de prop els models de literatura oral, tant en les fórmules concretes com en la intenció d'ús. La representació realista de la ficció és extremadament minoritària, o de vegades inexistent, en qualsevol del seus models.
3. Malgrat la polarització en la fantasia moderna i els models de la literatura tradicional, hi ha una petita representació d'obres sobre forces misterioses, ciència ficció i relacions entre iguals, de manera que s'utilitzen tots els gèneres contemplats menys l'aventura realista, les narracions històriques i les narracions detectivesques. L'aventura situada en el camp de la fantasia és assumida per part dels mateixos protagonistes, però aquest protagonisme directe sembla condicionar, justament, el seu poc abast. Les forces misterioses comencen a utilitzar-se a causa de la seva fascinació imaginativa, mentre que la intenció d'aterrir continua absent. El ventall d'opcions de gènere assenyalat resulta, però, més variat del que pot pensar-se pel fet que la fantasia moderna i els models tradicionals inclouen l'ús de totes les seves diverses possibilitats.
4. La renovació dels models de la literatura tradicional aproxima el seu ús al de la fantasia moderna. Resulta ben predominant, doncs, l'ús de la fantasia com un instrument d'especulació imaginativa i humorística sobre la realitat externa i propera al lector. La mirada enfora condiciona també els imaginaris positius que es refereixen als tòpics del que és vist culturalment com a bell i plaent: la

natura, la cultura i la festa. Destaca l'absència d'alguns trets propis del conte popular com l'objecte màgic o la missió de recerca.

5. L'especulació imaginativa i els temes socials són els temes majoritaris, seguits de les relacions amicals i afectives. No hi ha relació estable entre els gèneres utilitzats i els temes tractats.

La novetat temàtica

1. La innovació temàtica respecte de la tradició de la LIJ es produeix només en un 40'30% d'obres.
2. Les temàtiques innovadores es refereixen a problemes socials (en un 44'45% de les obres que presenten innovació¹⁵⁴) i a jocs imaginatius i paròdics (en un 33'33%). Aquests darrers jocs de transgressió es refereixen bàsicament al joc literari, ja que la vulneració de les normes de bon gust i de bona conducta és pràcticament inexistent, de la mateixa manera que ho són els temes que poden considerar-se problemàtics per la seva duresa o pel seu enfrontament amb els valors tradicionals (7'4%), la focalització en temes psicològics (11'12%) i la problemàtica familiar (3'7%).
3. La reivindicació de la fantasia implica una proposta de valors que conforma el plantejament dels temes socials, centrats en la denúncia de la vida industrial i urbana i de les formes jerarquitzades i dictatorials del poder, sovint a través de paràboles morals. La imaginació és l'instrument, tant individual com social, d'accés a una vida lliure de l'opressió política o productiva i el que permet obtenir un coneixement més profund de la realitat. Aquest tipus de coneixement traça la línia divisòria entre els valors defensats i denostats en la majoria d'obres d'aquest bloc i entre els personatges que els encarnen.
4. Les transgressions literàries que aconduïxen a jocs imaginatius, paròdics i d'absurd se centren en aspectes constructius generals de l'obra, de manera

¹⁵⁴ 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 respecte del total d'obres.

que porten a la paròdia global de gènere o a la vulneració o inexistència de l'esquema narratiu, substituït per enumeracions de possibilitats imaginatives.

El desenllaç

1. El desenllaç s'aparta poc de la norma tradicional de desenllaç positiu, ja que el mantenen un 79'10% de les obres.
2. El tipus de temàtica i el fet que els conflictes plantejats siguin molt majoritàriament externs fa que els conflictes es resolguin efectivament i condiciona la poca aparició de desenllaços positius per assumptió del problema. Aquests només es produeixen en un 8'95% dels títols, aquells que inicien un model de ficció realista centrat en la reflexió sobre les relacions personals.
3. El desenllaç obert té una certa presència (10'45%) que sembla prou escassa ateses les possibilitats d'integrar-se en la tendència imaginativa d'aquest bloc d'obres. S'utilitza per a diferents jocs amb la fantasia, el més freqüent dels quals és el dubte final sobre la realitat del fet fantàstic narrat.
4. El desenllaç negatiu és pràcticament inexistent. Fins i tot en els temes socials que semblen abocar-hi s'utilitzen diverses fórmules, tals com la creació d'un segon final, per aconseguir un final positiu o, al menys, per atenuar l'impacte d'un final no convencional.

Els personatges protagonistes i adversaris

1. El punt de partida per a la identificació del món és la presentació de personatges humans, encara que aquests se situïn en un món molt animitzat i ple d'elements fantàstics. Aquest són majoria tant en el paper de protagonistes (64'18%) com en el d'adversaris (73'91% del total d'adversaris) i formen part de les barreges produïdes en els contes entre els tres tipus de personatges en un 95'12%.
2. El protagonisme infantil és majoritari, però no arriba a la meitat de les obres (46'27%) a causa de l'augment de protagonistes fantàstics, especialment d'objectes. Es tracta d'un protagonisme bàsicament individual, o bé de grups

d'amics, de manera que infants i adults no formen conjunts de coprotagonistes en quasibé cap cas i es produeix una ruptura en la complicitat d'aquests dos col·lectius que esdevenen clarament autònoms un de l'altre, o fins i tot contraposats per les seves capacitats imaginatives.

3. Els personatges masculins predominen enormement sobre els femenins. En relació a la divisió entre infants i adults, nens ((28'35%) i homes ((20'89%) destaquen enormement respecte les nenes (11'94%) i dones (2'98%), però, en canvi hi ha una certa presència de velles, protagonistes o secundàries, que contrasta amb l'absència quasi absoluta de vells. Quan el protagonisme és de grups d'infants hi ha una certa preocupació per l'equilibri numèric entre els dos gèneres i per la supressió dels estereotips de caràcter femení.
4. Els animals humanitzats són molt minoritaris (8'95% dels protagonistes) i pertanyen a la tradició de la LIJ.
5. Els éssers fantàstics són bastant abundants (26'87%). Els més nombrosos són els éssers fantàstics de nova creació al servei de l'especulació imaginativa, especialment els objectes animats i insòlits. L'explotació de característiques inhabituals és també el propòsit que guia la utilització dels personatges fantàstics tradicionals que han perdut càrrega màgica o terrorífica sense posar l'accent en la seva desmitificació ni omplir-se d'altre contingut.
6. Els personatges resolen conflictes externs que no afecten la seva maduració psicològica ni impliquen canvis de caràcter.
7. La majoria d'obres no tenen adversaris concrets (64'18%). Quan n'hi ha, són majoritàriament humans, adults i masculins. En molts casos (58'33% del total d'adversaris) són només funcionals o es tendeix a restablir l'harmonia a partir de la seva reconversió o del descobriment de la inexistència de mala voluntat en el conflicte, especialment pel que fa als personatges de l'imaginari tradicional.
8. Els adversaris negatius (41'67% del total d'adversaris) que es troben en aquestes obres són principalment homes associats a les formes de vida de la societat industrial. Els protagonistes han d'enfrontar el seu autoritarisme i la seva oposició a formes de vida imaginatives. La seva maldat sembla

respondre en últim terme a característiques posicionals i no intrínseques a la individualitat del personatge.

9. L'absència d'imatge fa que es produeixi la descripció verbal dels personatges, mentre que l'extensió i complicació de les narracions impliquen una presència notable de personatges secundaris.

L'escenari narratiu

1. L'escenari narratiu se situa en un context familiar de forma lleugerament majoritària (31'35% de famílies completes i 19'40% de situacions assimilables). Aquest context és utilitzat merament com a rerafons narratiu en la immensa majoria de casos. La cura dels infants és molt poc descrita i, en alguns títols, fins i tot s'utilitza com un element sobre el qual ironitzar. La suma dels protagonistes que viuen sols (19'40%) o que no se situen en un context familiar, sobretot a causa de la seva qualitat d'objectes animats o éssers fantàstics (26'87%) representa gairebé la meitat de les obres (46'27%).
2. L'escenari narratiu se situa principalment en un context espacial urbà (47'76%) i, secundàriament, de paisatge obert (29'85%) en consonància amb una certa mobilitat dels personatges, sobretot quan es tracta d'escenografies tradicionals.
3. La vida transcorre en nuclis urbans i en temps actual (56'71%), però la utilització de models tradicionals condiona l'aparició de formes rurals i de temps indeterminat (32'85%) que impliquen poc èmfasi en la modernitat com a to general del bloc d'obres. La gran ciutat moderna és connotada negativament sempre que apareix.
4. Un petit nucli de narracions se situen en d'altres moments temporals, o bé en el passat, com a llegendes, o bé en el futur, en algun títol de ciència ficció. També apareixen alguns imaginaris fantàstics complets.
5. Els oficis dels personatges són, sobretot, els propis dels models tradicionals (23'88%), tot i que hi ha també un cert nombre de professions modernes (10'44%), de tipus liberal i qualificat. En el reflex de la vida quotidiana les dones continuen fent-se càrrec de les feines de la casa.

6.2.5.2. Conclusions sobre la fragmentació narrativa

1. Les obres d'aquest bloc d'edat són molt cohesionades. Més de la meitat de les obres no presenten cap dels trets definits com a fragmentació narrativa. En les que ho fan, tots els recursos s'utilitzen quantitativament de forma similar. Els recursos no verbals en la presentació del text (22'38%) i la inclusió d'altres formes textuais (22'38%) són els més utilitzats, seguits de prop per l'autonomia de les seqüències narratives (19'40%). La barreja de gèneres és el recurs més escàs (11'95%).
2. L'autonomia de les seqüències narratives sembla respondre, d'una banda, al pressupòsit d'una capacitat lectora suficient per abordar narracions d'una certa longitud només si estan dividides en petites aventures del protagonista, d'una altra, a la proposta d'un joc imaginatiu a partir de la invenció de sèries de possibilitats. En tercer lloc, també sembla utilitzar-se per fer un pas cap a estructures més complexes a través de la creació d'un conte marc on un narrador i un narratari, presents com a personatges que dialoguen sobre les històries inserides, ajuden el lector a gestionar-ne la comprensió.
3. La inclusió d'altres tipus textuais és molt poc variada i es circumscriu essencialment a la cançó.
4. La barreja de gèneres és poc freqüent, però la varietat amb què ho fa i la presència de la paròdia semblen assenyalar el pressupòsit d'una competència de gènere prou elevada en els lectors implícits.
5. Pràcticament no s'utilitza la imatge com a element narratiu, però en canvi s'exploten intensament les possibilitats narratives no verbals del text escrit, des del tipus de lletra utilitzat a l'ús de cal·ligrames.

6.2.5.3. Conclusions sobre la complexitat narrativa

1. Les condicions d'enunciació es corresponen majoritàriament als pressupòsits de simplicitat establerts per Shavit i el grau de desviació és similar per a totes elles. La que més se n'aparta és l'estructura complexa (21'88%), seguida per la veu narrativa dins de la narració (19'40%).
2. L'estructura narrativa s'aparta de la simplicitat (21'88%) principalment per incloure relats fets pels personatges i narracions d'aventures encadenades del protagonista.
3. La perspectiva només és focalitzada (13'44%) quan adopta el model de narrador-protagonista i en alguns altres casos molt escadussers de perspectiva variable o múltiple.
4. La veu narrativa dins de la narració (19'40%) coincideix amb la primera persona quan un personatge, protagonista o no, explica la seva pròpia història; o bé quan hi ha un narrador i un narratari com a personatges interposats entre la història i el lector.
5. La veu narrativa és simultània (11'95%) per simular la narració directa dels fets per part dels protagonistes o quan s'utilitzen formes textuais no narratives (simulacions de textos prescriptius, informatius, etc.).
6. Apareixen algunes anacronies (11'95%). Els salts enrera es produeixen, o bé a l'inici de la narració per començar explícitament la història com un relat de fets anteriors, o bé per incloure històries d'algun personatge durant el seu curs. També apareix una narració *in media res*, un text profètic i alguna narració amb abundants salts endavant i endarrera. Els salts temporals acostumen a coincidir amb canvis en la veu narrativa, la qual cosa facilita la seva comprensió.

6.2.5.4. Conclusions sobre la complexitat interpretativa

1. La presència d'ambigüitat significativa és escassa (13'44%). Es refereix bàsicament a la relació entre realitat i fantasia, tant a partir del dubte sobre el que ha passat realment en la història, com a partir de la dificultat d'imaginar l'escenari proposat ja que s'utilitzen els mateixos elements constructius de la narració. En algunes obres la lectura primera remet a un significat més profund, sovint en clau al·legòrica, encara que quasi mai no hi ha elements externs d'ambigüitat o d'altres recursos que revelin la proposta de complexitat interpretativa i, per tant, no han estat comptabilitzades.
2. Més de la meitat dels contes presenten algun tret de distanciament. El principal és l'humor (43'28%), mentre que són molt minoritàries les referències a la situació de comunicació literària (16'42%) i als coneixements previs del lector (16'42%).
3. Les referències als elements de la comunicació literària s'utilitzen al servei de la creació d'imaginari literaris que converteixen la ficció en un escenari dins-fora impossible de representar com un món fantàstic autònom de la situació de lectura. També s'utilitza l'explicitació dels elements constructius per establir un joc de complicitat amb la competència narrativa del lector. En canvi hi ha molt pocs títols que demanin la participació directa del lector.
4. Tot i constituir un recurs abundant, l'humor no és present en més de la meitat de les obres. No acostumen a utilitzar l'humor les obres de tema social, les adscrites a models de la literatura tradicional i les que amplien els gèneres utilitzats en aquest bloc d'edat. Sembla, doncs, que l'ampliació de gèneres i temes dirigits als infants es produeixi amb una adscripció als models estables sense la introducció simultània de jocs humorístics i paròdics. En el mateix sentit, els recursos d'humor més utilitzats són els tradicionals, amb molt poca transgressió de les normes de conducta i escassos jocs de desmitificació o paròdia, si no és per alleugerir la possible cursileria dels tòpics de l'imaginari oferts com a formes culturalment positives.
5. Els coneixements culturals pressuposats són bastant variats, afecten diversos àmbits de la realitat, i, normalment, el narrador no se sent en l'obligació de fer explicacions al respecte. Apareixen algunes al·lusions literàries i culturals

pròpies del context habitual del lector, mentre que hi ha poques al·lusions a coneixements sobre qüestions allunyades en l'espai, ja que la seva funció d'exotisme s'ha traslladat al terreny de la fantasia.

6. La mediació explícita del narrador és majoritària (56'72%) i en alguns casos els comentaris inclouen també valoracions morals sobre els fets narrats. El narrador es dirigeix explícitament al narratari només en la meitat d'aquestes obres. Quan ho fa, narrador i narratari conformen tres tipus de situacions que es produeixen de forma més o menys equilibrada: En primer lloc hi ha alguns títols que reproduïxen el model tradicional de narració en presència física. En segon lloc, s'utilitzen un narrador i un narratari com a personatges interposats que ajuden a entendre la història o creen un efecte humorístic en comentar-ne les deficiències. En tercer lloc, s'estableix una certa complicitat distanciada de la història amb el lector i, molt exigüament, se'l convida a l'acció.

6.3. LES OBRES ADREÇADES A L'ETAPA DELS 10-12 ANYS

6.3.1. La representació literària del món

Gèneres literaris¹⁵⁵

Gèneres literaris					
Presència	Models tradicionals			18'19	63'64
	Fantasia Moderna	Fantasia Moderna	27'28	29'09	
		Animals Humanitzats	1'81		
	Forces Sobrenaturals			5'45	
	Ciència Ficció			5'45	
Absència	Construcció de la personalitat	Interpersonal	18'20	21'83	
		Entre iguals	3'63		
		Maduració	0'00		
	Aventures			1'81	
	Viure en societat			9'09	
Històriques			0,00		
Detectivesques			9'09	36'36	
Total				100	

La presència d'elements fantàstics

La ficció realista abarca un 36'36% de les obres, cosa que representa un gran augment respecte els blocs d'edat anteriors. Tot i així, la ficció fantàstica manté la seva preponderància en els llibres infantils també en aquestes edats, amb un 63'64% del total d'obres.

¹⁵⁵ 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 ficció fantàstica

Els models de la literatura tradicional

Els models de la literatura tradicional suposen un 18'19% de les obres. La principal novetat és que s'allunyen de les formes dels contes populars. En alguns casos ho fan per acollir-se a fórmules més properes al mite i més centrades en la personalitat d'un heroi que emprèn un viatge per alguna tasca important tal com, per exemple, salvar el seu poble. Així, a *Feral y las cigüeñas*, un noi, significativament batejat amb la primera lletra del nom dels cinc homes de la família, ha de marxar a recuperar les cigonyes del poble, símbol de l'esperança i la primavera, en un viatge que durarà gran part de la seva vida i que atorgarà un nom nou al poble.

En la majoria de casos, però, es prioritza la dimensió psicològica de maduració individual respecte la dimensió èpico-social. El joglar Asperú, Ronja, la filla d'un bandoler¹⁵⁶, o el príncep protagonista de *L'alquímia del cor* canvien la seva personalitat al llarg de les seves aventures fins a aconseguir la maduració i evidenciar-ho a través del premi final de l'amor. Per assolir aquest estat adult, l'Asperú haurà de conèixer i renunciar a la màgia, la Ronja haurà d'aconseguir l'autonomia respecte al pare i el príncep haurà de canviar el seu cor cruel. Fins i tot a *Els set enigmes de l'iris*, una obra molt més centrada en el joc amb la tradició folklòrica que en la maduració dels herois, es vol adoptar explícitament aquesta òptica en descriure la consciència final dels dos nens protagonistes:

I va ser llavors, quan finalment es van mirar l'un a l'altre, que van comprendre l'estranya sensació que els omplia i es van adonar que el seu pas a través dels set camins de l'arc iris no havia estat un somni. De fet havia durat molt més temps del que s'havien pensat, perquè a mesura que penetraven cada nou camí, a mesura que resolien cada nou enigma i que superaven cada nova aventura, tots dos havien anat canviant: s'havien fet grans. (106)

La majoria d'aquestes obres es proposen un joc deliberat amb la tradició a través de la utilització d'una gran abundància d'elements folklòrics. S'entrellacen, així, en aquestes històries, tradicions populars, refranys, endevinalles, romanços, personatges fantàstics propis del folklore o l'ús simbòlic dels elements de la natura. L'adopció dels elements de la literatura popular sembla obeir a tres

¹⁵⁶ Asperú, joglar embuixat, Ronja, la filla del bandoler.

propòsits principals en la LIJ actual: a la voluntat de recuperació i traspàs d'aquest bagatge cultural, a l'exploració de les seves possibilitats per fer més complexa la narració i a la seva utilització com a expressió de conflictes psicològics.

La voluntat de traspàs pot detectar-se fàcilment en les obres d'autors catalans. L'elevada acumulació d'elements tradicionals que presenten pot produir-se perquè es recorre a una construcció complexa i fragmentària de la narració. Cada viatge, cada camí, cada cançó o cada personatge o element de la natura poden donar lloc a la presència de nous elements, mentre que si el fil narratiu no es diversifiqués la sensació de "recull folklòric" seria absolutament saturadora. Ha estat assenyalat anteriorment com durant aquests anys s'ha assistit a una ferma reivindicació de la literatura popular. Les obres aquí classificades són un exemple evident d'aquesta tendència. *Els set enigmes de l'iris*, posem per cas, arriba a fer-ho explícit en el comentari final afegit a l'obra i es convida els lectors a identificar els referents a través de l'obra de Joan Amades, de la mitologia grega que explica les estrelles o d'un diccionari de noms propis:

(...) potser també haureu descobert que qui ha escrit aquesta història no s'ho ha inventat pas tot, que s'ha inspirat en costums, creences, mites i símbols ja coneguts, que no hi ha posat res perquè sí: ni les plantes, ni les pedres, ni els noms dels personatges, ni el xiprer que guard l'entrada del laberint (perquè el xiprer no és un arbre qualsevol), ni el brot d'alfàbrega que hi ha al capdemunt del pollancre (perquè tampoc l'alfàbrega no és una planta qualsevol i té el seu significat). (112)

Aquestes obres no només es limiten, però, a recollir la reivindicació folklòrica i a intentar la recuperació accelerada d'un bagatge amenaçat. També s'hi entrellacen d'altres tendències literàries tals com la modernització i la utilització humorística de la fantasia o el joc experimental i participatiu amb el lector. El joglar apallissat que no entén com la seva vida es modifica a partir dels romanços o cançons que interpreta (a *Asperú, joglar embruixat*), les noies emprenadores de diversos títols, el mag despistat d'*El bosc encantat*, el joc de pistes per al lector de *Margot (o fet a trencafils)*, les endevinalles amb la solució amagada en el text d'*Els set enigmes de l'iris*, etc., són uns quants exemples de la penetració de l'humor i el joc participatiu en la nova configuració de models feta a partir de la literatura tradicional.

Diverses obres aprofiten la possibilitat de fer més complexa la construcció de l'obra a partir d'operar amb elements familiars als lectors. Aquest ús sovint va

associat a l'expressió de conflictes psicològics a través dels models literaris tradicionals, tendència que compta amb exemples de qualitat notable en aquest bloc d'edat. En aquests casos les obres no es proposen l'ensamblatge d'elements "en extens" sinó l'ús de la seva capacitat simbòlica, "endins", per a la reflexió introspectiva. La presó femenina d'*El castillo de las tres murallas* i els nens empresonats en un palau eixorc de capacitat d'estimar d'*Els fills del bufador de vidre* aprofiten la imatgeria i l'esquema tradicional per aconseguir una força narrativa i de creació de noves imatges que suposen una fita important en la renovació de la LIJ actual. D'altres obres, com *L'illa d'Omar*, se situen en aquesta mateixa línia, però adopten un model que ha aparegut amb força i estabilitat en els darrers anys: la interferència dels plans de realitat i fantasia al servei de la superació de conflictes psicològics de la vida quotidiana.

La fantasia moderna

La fantasia moderna és el gènere literari més abundant (29'09%), tot i la pràctica liquidació de les obres d'animals humanitzats. Les obres de fantasia que s'agrupen en aquest bloc suposen un bon mostrari del tipus d'irrupció dels corrents de fantasia després del predomini realista de les dècades posteriors a la postguerra mundial. La presència de la fantasia en la realitat quotidiana, l'obra literària com un joc d'humor i d'imaginació sovint metaliterari, i, en menor mesura, la relació entre fantasia i conflictes psicològics són les seves principals característiques. Els models de la literatura d'adults de l'època no són aliens a aquest canvi. Diverses variants del "realisme màgic" de l'època coincideixen a prestar a la literatura per a infants una descripció de la realitat costumista i irònica que encaixa amb naturalitat l'aparició de fenòmens fantàstics per tal d'atorgar una nova perspectiva sobre la realitat. En aquest sentit, la influència de Calders en els autors catalans o de Cunqueiro en els gallecs són fàcilment detectables¹⁵⁷.

La guia fantàstica, una de les obres d'aquest bloc, constitueix un clàssic emblemàtic d'aquest corrent en la LIJ del nostre país. La imaginació dels personatges-lectors és la que permet llegir les històries escrites per un unicorn amb la seva pròpia sang, mentre que el llibre resta en blanc per a aquells que no

¹⁵⁷ Ho són, per exemple, entre les obres aquí classificades, en *L'home del sac* d'Obiols o en *Les coses de Ramon Lamote* de Paco Martín.

tenen prou fantasia. L'afirmació de la "superioritat" dels capaços d'imaginar respecte el comú de la societat és una constant que ja hem vist en les obres d'altres blocs d'edat i que es manté inalterable en el que ara es comenta. Entre les obres autòctones tenim un altre títol emblemàtic en l'obra de *Tatrebill en contes uns*, en què sis dels set contes lliures són destruïts per la gent sense imaginació i el setè, que viu amagat i perseguit, és el que ofereix el relat dels fets. La construcció de la ficció a partir de l'explicitació de les seves regles de funcionament, amb narradors, lectors o missatges literaris com a personatges, posa en primer pla un joc metaliterari que enllaça amb aspectes contemplats en altres apartats, tals com l'ús de la paròdia sobre la tradició literària o la utilització de referents literaris.

Configurades com un joc imaginatiu, les obres poden derivar fàcilment cap a la forma d'inventaris fantàstics. Els inventaris es refereixen a la descripció d'elements fantàstics presents en la narració, però van més enllà de la seva mera inclusió per passar a constituir en gran part el canemàs de l'estructura narrativa. Així, *Escenarios fantàsticos* és, més que res, la descripció successiva dels miratges, meravellosos i plens de referències culturals, que han estat capturats per tot el món i que són col·leccionats en un cràter mentre es prepara la seva exhibició. O bé, *Charlie i la fàbrica de xocolata* construeix la seva paràbola moral a través de la descripció de les diverses sales on es produeixen tota mena de llepolies meravelloses a través de màquines extraordinàries. O també és cada estàtua de la col·lecció d'*El bosque de piedra* la que donarà lloc a una nova història, etc.¹⁵⁸

En aquest bloc d'edat, doncs, les obres utilitzen majoritàriament la fantasia moderna com un joc cultural, i només minoritàriament ho fan al servei de temes psicològics o socials. Quan això es produeix, i com en d'altres títols assenyalats en els blocs anteriors, els personatges infantils recorren a la fantasia per superar els seus problemes. Pot ser, però, que l'aparició de personatges fantàstics en aquesta funció terapèutica es consideri ja massa poc versemblant, i diverses obres deixen l'aparició del fet fantàstic en un terreny ambigu entre l'afirmació de

¹⁵⁸ La mateixa creació enumerativa es troba en la desfilada de núvols o les coses per a les que pot servir el tub que apareix sobtadament al carrer a *Les coses de Ramon Lamote* o en la idea d'un lladre d'ombres diverses a *El lladre d'ombres*.

la seva existència i la seva justificació com un invent del personatge¹⁵⁹. Més innovació suposa un conte com *Abracadabra*, classificat com a fantàstic, tot i que no ho sigui estrictament, ja que és ple d'incoherències i de imatges sorprenents per al lector fins que aquest arriba a determinar que es troba davant dels desvarietjos febrils d'un nen malalt.

Les forces sobrenaturals

Les obres que busquen un cert efecte de por en els lectors a partir de fets sobrenaturals tenen una petita representació en aquest bloc d'edat, tot i que associades a recursos d'humor. Malgrat que el seu nombre és reduït, és significatiu el fet que els personatges terrorífics clàssics perdurin en la seva funció habitual a pesar d'haver patit un cert procés de desmitificació. La tendència general cap a la desmitificació els ha arribat, però el procés no s'ha completat per tal de poder salvaguardar la seva capacitat terrorífica i són, doncs, un exemple evident del xoc entre les formes tradicionals i les tendències modernes.

La ciència ficció

La ciència ficció també és present en un nombre reduït d'obres. La societat que es descriu s'aparta ben poc de la real, però s'han classificat aquí alguns títols que contenen elements de ciència ficció, bàsicament al servei de la crítica als valors socials actuals. D'aquesta manera, a *En Joan Silencis*, es procedeix a l'exageració de les formes de vida actual per mostrar la inhumanitat de viure enmig del soroll i esporoguits pels dictats de la publicitat al servei d'una vida gregària i ben controlada; mentre que a *Konrad* l'element fantàstic és la fàbrica de nens enllaunats i el propòsit és el contrast entre les normes socials establertes i una vida més lliure i imaginativa en consonància amb els valors generalitzats en els anys setanta.

¹⁵⁹ Es el cas de *Ah, si jo fos un monstre!* o de *Tot quant veus és el mar*.

La ficció realista

En la ficció realista destaca la descripció del món de relacions personals i familiars dels infants protagonistes i, en menor mesura, la consolidació del gènere de narracions detectivesques.

La construcció de la pròpia personalitat

La construcció de la pròpia personalitat és el segon gènere tractat (21'83%) i se centra en les relacions interpersonals. Cal destacar, en primer lloc, l'escassa entitat de les relacions entre iguals, ja que en els medis professionals i educatius vinculats a la LIJ acostuma a opinar-se que els llibres dirigits a aquestes edats s'interessen per les relacions amicals i es parla de "llibres de colles" com a categoria pròpia d'aquesta edat. De l'anàlisi d'aquest corpus es desprén que hi ha una presència no gaire abundant de protagonisme grupal, tal com s'exposarà en parlar dels personatges. Pel que aquí pertoca, cal assenyalar que les peripècies d'aquests protagonistes no són classificables en un gènere narratiu propi en el sentit postulat per Huck et al. sinó que són al servei d'altres gèneres narratius com el detectivesc o el de temàtica social¹⁶⁰. Tampoc hi ha reflexió sobre les relacions amicals, sinó que aquestes simplement es produeixen en narracions sobre d'altres assumptes¹⁶¹, mentre que una de les poques obres classificades com a "relacions entre iguals" tracta com a tema central l'enamorament entre infants¹⁶².

Si les relacions amicals com a tals tenen escassa entitat, tot el contrari passa amb les relacions familiars o personals en un sentit ampli. Moltes narracions situen un nen o una nena protagonistes en el centre de la vida quotidiana de la seva família o del seu barri i procedeixen a la descripció del que el protagonista fa, sent i observa en relació als personatges del seu voltant.

¹⁶⁰ Són narracions detectivesques *Les aventures de la "Mà Negra"*, *Filo entra en acció* i *La cinquena gràcia de Collpelat*, mentre que s'ha classificat com a "viure en societat" *Les ales roges*.

¹⁶¹ Com l'ajuda dels germans anglesos cap al seu amic grec perquè no l'estafin en *Els segrestadors de burros*, classificada aquí.

¹⁶² *En Ben estima l'Anna*.

Les obres que fan la descripció d'aquests nuclis de vida poden arrengrer-se en una línia progressiva segons el protagonisme actiu de l'infant. Tenim, així, en primer lloc, obres en què l'infant és utilitzat com una mera perspectiva narrativa, com un infant-testimoni que ofereix l'oportunitat d'una "mirada nova" sobre el món. Obres com *El petit Nicolàs*, *Veva* o *El carrer de casa* adopten aquest enfocament per a un retrat de costums i per a un missatge més o menys accentuat de crítica sobre la realitat. En segon lloc es troben les obres amb més protagonisme de l'infant i al servei de la descripció costumista i de descobriment de les relacions interpersonals. *Anastàsia Krupnick* n'és un bon exemple, amb el retrat d'una família de classe mitja, de pares amb professions liberals i tarannà progressista. Les relacions de la nena amb els pares, dels pares entre ells, del pare amb la seva feina, de l'àvia, el germanet futur o les relacions escolars amb la mestra i els companys configuren els capítols de l'obra i ofereixen un panorama del món de relacions al voltant de l'Anastàsia.¹⁶³ En tercer lloc poden situar-se les obres on l'infant protagonista és el centre d'un conflicte afectiu i la descripció ambiental és al servei d'aquest conflicte. A *Elvis Karlsson*, per exemple, se'ns descriu el món de relacions d'aquest infant de la mateixa manera que en les obres ja citades. Coneixem la vida que fan els seus pares habitualment, la seva segona residència, la relació amb els avis, alguns veïns, etc. Però, aquí la descripció serveix per traspassar al lector la vivència d'Elvis sobre el desamor de la seva mare i la seva recerca d'autonomia i consol per a una angoixa tan intensa.¹⁶⁴

Viure en societat

L'organització social té una certa presència (9'09%) en aquestes obres. El tipus de temes abordats és bastant variat: l'ecologia, l'acolliment de les minusvalies psíquiques, la legitimitat del poder i els efectes de les guerres. Un parell de títols són a mig camí de la narració històrica -inexistent com a tal en aquest bloc-, ja que la guerra narrada pot identificar-se com la guerra civil espanyola o la reflexió sobre el poder s'ambienta en la Catalunya del XIX¹⁶⁵. En consonància

¹⁶³ D'altres obres que segueixen aquest esquema són *El petit roure* i *Piruleta*. Es el model que es trobava ja en alguna obra minoritària del bloc anterior com *Estimada iaia, la teva Susi*.

¹⁶⁴ Es el mateix cas d'*En Theo se'n va*, sobre el problema de les tensions familiars, d'*El germà gran* sobre la sobreprotecció familiar o de *La iaia* obre l'adaptació entre una dona vella i el seu nét orfe.

¹⁶⁵ A *Años difíciles* i *L'alcalde Ferrovell*, respectivament.

amb l'ampliació del camp d'interessos que suposa l'acció social, el protagonisme és adult o bé s'utilitza la distància del narrador-testimoni infantil com en les obres de crítica costumista, ara esmentades.

En tots els casos les obres estan rodejades de pròlegs o epílegs que es proposen facilitar la reflexió sobre els temes abordats. Sovint es justifica l'obra des d'una voluntat educativa explícita, com si aquestes temàtiques no poguessin sorgir des de la creació literària en la mateixa proporció que els altres gèneres. Així, Hartling transcriu les preguntes que acostumen a fer-li els infants "*a qui llegeixo la història d'en Hirbel*" (83) com si es tractés exclusivament d'una obra per debatre la incapacitat social per acollir els nens amb problemes. O bé a la presentació d'*Años difíciles* es diu que "*Así que el autor, Juan Farias, tomó la decisión de explicar a los niños que hay guerras y muerte*" (7).

Les narracions detectivesques

Les narracions detectivesques fan la seva aparició en aquest bloc d'edat. En alguns casos es tracta d'obres sobre peripècies infantils al servei de temes psicològics o socials que adopten l'esquema d'investigació a través de pistes fins a la resolució d'un cas. S'ha prioritzat aquest esquema narratiu per damunt del temàtic per adscriure les obres a aquest gènere en casos com *La cinquena gràcia de Collpelat*¹⁶⁶ o *Filo entra en acció*¹⁶⁷. En d'altres casos es tracta d'obres que segueixen els motlles de gènere més fidelment, encara que sigui a través de la paròdia, l'humor o la interrelació de text i imatge¹⁶⁸. Es tracta d'obres amb detectius com a protagonistes, casos per resoldre, seguiment de les lleis narratives del gènere o referència implícita en el seu trastocament

¹⁶⁶ En el cas d'aquesta obra no hem considerat tampoc com a fantasia la facultat d'endevinar el pensament d'un dels personatges, tot prenent-ho com un cas "possible" de telepatia. Aquesta consideració s'adeia més amb el to realista de tota l'obra, mentre que considerar-la com una obra fantàstica la situava en un gènere clarament aliè.

¹⁶⁷ Mentre que s'ha prioritzat el temàtic a *Les ales roges. Els segrestadors de burros*, que també presenta trets comuns, no segueix un esquema de descobriment sinó que són els protagonistes els que es dediquen a "delinquir" com a solució per a un problema inicial.

¹⁶⁸ S'ha classificat *El lladre d'ombres* a "fantasia moderna", donat el fet extraordinari a què fa referència, però la resta d'elements podrien englobar-se en les obres d'aquest apartat.

humorístic, etc. La creació del detectiu Felip Marlot¹⁶⁹ en la LIJ catalana és un exemple clar tant de l'adaptació al públic infantil d'un gènere d'adults com de l'impacte dels corrents de fantasia, humor i autorreferència cultural de la literatura infantil actual.

Novetat temàtica

Novetat temàtica ¹⁷⁰				
Absència		18'18	Presència Proporció interna ¹⁷¹	
Presència	Psicològics	12'72		19'71
	Inadequats	9'09		13'64
	Socials	20'00		24'25
	Familiars	9'09		15'17
	Jocs	30'92		27'28
Total		100		100

Els trets destacats com a innovació temàtica en aquesta anàlisi són extremadament abundants en les obres d'aquest bloc d'edat (81'82%). A més, ens trobem amb la presència de més d'un tema innovador tractat de forma important en una mateixa obra. La possibilitat d'oferir obres més complexes als infants, en aquest cas obres amb més d'un tema principal, així com l'acusada tendència a la innovació fan que haguem consignat un gran nombre d'innovacions temàtiques en el buidat numèric d'aquestes obres. En comentar les dades prendrem en consideració els resultats del conjunt d'entrades en la seva proporció interna, ja que sembla la dada més fidel per a la descripció del que succeeix en aquest bloc d'obres.

¹⁶⁹ Evocació del detectiu clàssic Phil Marlowe.

¹⁷⁰ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 5, 6 i 7 del capítol 5.

¹⁷¹ Els resultats de la proporció interna de la novetat temàtica són els corresponents al conjunt d'entrades considerades, per això no s'ajusten als resultats de la columna de *Presència de novetat temàtica*. Al quadre 7 del capítol 5 hi ha els resultats de la proporció interna si es considera només una entrada.

¹⁷² Els resultats de la novetat temàtica són els corresponents al buidat numèric de la primera entrada temàtica.

Els conflictes psicològics

La focalització en conflictes psicològics arriba a un 20% en la proporció interna de la innovació si considerem les obres en què els temes familiars i socials nous són tractats com a conflictes psicològics dels protagonistes. El tret més destacable dels conflictes psicològics abordats és que majoritàriament tenen relació amb tensions originades per la conducta paterna o per les relacions paterno-filials.

A penes algunes obres s'aparten d'aquests conflictes per abordar-ne d'altres com el desig infantil de ser més poderosos (*Ah, si jo fos un monstre!*), o més grans (*El petit roure*), de la gelosia o d'un panorama de petits conflictes quotidians (*Anastàsia Krupnick*, *Piruleta*). En aquest segon cas, predomina l'humor, i la fantasia continua essent un bon recurs per superar els conflictes¹⁷³. Efectivament, aquestes obres continuen la manera de tractar els conflictes psicològics descrita anteriorment com a majoritària, tot i presentar diferències evidents amb les obres de blocs d'edat anteriors en la seva construcció narrativa i en el tipus de problemes enfrontats pels protagonistes. Una excepció notable d'aquest apartat és *Els fills del bufador de vidre*, tant per una complexitat inusual en els temes psicològics abordats (la por de dependre afectivament dels altres, l'ensimismament produït per la mort del desig de qualsevol cosa, etc.) com pel fet que la fantasia constitueix tot l'escenari narratiu i no es limita a un element interferit en la vida quotidiana.

Els conflictes relacionats amb problemes dels pares, a banda de ser majoritaris, s'aparten del tarannà amable de la majoria d'obres anteriors. Són obres principalment realistes i la descripció de la vivència del protagonista conté un grau notable d'angoixa. Els problemes familiars es refereixen a l'absència o a l'abús de poder per part de la figura paterna¹⁷⁴ i a la sobreprotecció, manca de

¹⁷³ Tal com fa el protagonista de *Ah, si jo fos un monstre!* que suposadament s'hi converteix durant un dia o de *Piruleta* que recorre a la també suposada força màgica dels caramels.

¹⁷⁴ L'absència perllongada o l'abandó del pare és present a *Tot quant veus és el mar*, *Filo entra en acció*, *L'illa d'Omar*, i també a *El petit roure* i *Ah si jo fos un monstre!*. Els maltractaments físics o psíquics a *En Theo se'n va*, *El castillo de las tres murallas* i *Els fills del bufador de vidre*.

rebel·lia o desamor per part de la figura materna¹⁷⁵. La complexitat amb què estan tractats aquests temes fan que en cap cas es tracti d'un problema de "bons i dolents" sinó d'una interrelació d'agressions i respostes per part dels homes i dones que es tradueix en el patiment dels infants que els estimen. En *El castillo de las tres murallas*, és l'home qui empresona la dona sense ser-ne gaire conscient, però és ella qui amb passiva lucidesa cedeix tant la seva vida com la seva mateixa filla.

Un ingredient important de l'angoixa ve donat, precisament, per la descripció del conflicte des de la perspectiva de l'infant. Els nens i nenes protagonistes no tenen la clau explicativa del conflicte, no són capaços d'analitzar-lo, etiquetar-lo i obrar en conseqüència. Es el lector, en gran part, qui ha de fer-se explícit el problema a partir de la descripció del que passa i sent el personatge. Així, *Elvis Karlsson* és una de les obres més angoixants perquè no es refereix a una mala traducció de l'amor patern en la conducta adoptada (com ho serien els casos de sobreprotecció, per exemple) ni a l'efecte indirecte dels problemes dels adults (com ho seria l'impacte de l'alcoholisme i els maltractaments paterns), sinó que es refereix al mateix nucli de l'amor paterno-filial, a la nul·la acceptació de l'Elvis per part de la seva mare. El problema, però, no és enunciat mai d'aquesta manera, perquè és a través de la consciència de l'Elvis que seguim la narració i el nen és incapaç de precisar-lo, només pot experimentar la seva sensació de fracàs i esforçar-se, sempre inútilment, per agradar a la seva mare. Gairebé qualsevol fragment del llibre pot servir d'exemple d'aquesta manera implícita i indirecte d'abordar els temes a través de la vivència infantil:

Les pitjors són les senyores del telèfon. Ellen sempre opinen sobre ell i ho saben tot.

La mare té moltes preocupacions i per això necessita algú a qui "confiar-se".

L'Elvis ja ho sap: ell és el motiu de les preocupacions de la mama.

Ell, que no ha sortit com ella l'hauria volgut.

A la sala, damunt del tocadiscos, hi ha una fotografia d'un cantant. (...)

L'ídol es deia Elvis. Per això ell també se'n diu. Havia de ser com l'Elvis de la foto. Però no va sortir bé. Té els cabells castanys i drets com un raspall. Té la veu rogallosa i no canta mai. Es clar que en té, doncs, de preocupacions, la mama.

Una altra pega és que no hagi estat una nena. Les nenes són més calmades i, a més, els pot fer vestits, però als nens no val la pena fer-los res.

¹⁷⁵ La sobreprotecció materna apareix a *El germà gran* i *Filo entra en acció*, el desamor a *Elvis Karlsson* i la passivitat femenina a *Els fills del bufador de vidre*, *El castillo de las tres murallas* i *Filo entra en acció*.

La mama no pensa tenir més fills; per tant ja no podrà tenir una nena, perquè ja té l'Elvis. Les nenes són més bones i més fàcils d'educar. Ho diuen les senyores del telèfon.

Molta gent té el telèfon de color clar. El seu és negre. Deu ser perquè la mama li explica tants problemes i tantes preocupacions. Es un aparell malastruc.

Prou que ho sap, l'Elvis: és desobedient, i terrible, i moltes coses més. Totes les coses possibles. Per a ell també és una gran desgràcia, però ningú no hi ha pensat. (25-26)

La fantasia és un recurs que falla com a sortida d'aquests conflictes. Si la "piruleta", la transformació en monstre o l'amistat amb un fantasma¹⁷⁶ encara valien per als protagonistes dels altres conflictes, en la relació familiar aquests recursos es queden curts. Transformar la televisió en un germà gran amb qui parlar o personificar una taca del sostre¹⁷⁷ són intents fracassats de solucionar els problemes, carrerons sense sortida que obliguen als personatges a adoptar mesures més valentes o més desesperades. La fugida de casa o la necessitat de formar part d'una banda juvenil¹⁷⁸ són exemples ben clars d'un tipus diferent d'intent de sortida¹⁷⁹. En tots els casos, però, els protagonistes hauran d'acabar enfrontant "de cara" els conflictes familiars. La presència de personatges positius que els comprenen i ajuden¹⁸⁰, l'afecte familiar de fons i l'augment de la seva capacitat de comprensió i d'autoafirmació seran ara les seves vies de sortida. Vegem-ne un exemple en *El germà gran*, en què la nena protagonista no sortirà del seu aïllament fins que hagi obtingut la força de començar a enfrontar-se amb la seva mare:

La màgia s'ha trencat bruscament. L'Adela es deixa anar de les mans del nen i sospira:

-No puc, la mare no em deixaria pas.

(...) Totes les pors, que com les nines del prestatges de la seva cambra li han fet companyia des de sempre, li cauen al damunt...absorbents...feixugues...

...Fa un esforç, belluga el cap per decantar-les. L'alça i mira el nen. Somriu, com endevinant què hi ha al darrere del vel que està a punt d'esquinçar.

-Tornarem, oi? Serem aquí a l'hora de sopar... (118)

¹⁷⁶ A *Piruleta*, Ah, si jo fos un monstre!, Tot quant veus és el mar.

¹⁷⁷ *El germà gran*, En Theo se'n va.

¹⁷⁸ En Theo se'n va, Filo entra en acció.

¹⁷⁹ Tot i que la fantasia el continuarà ajudant en temes menors com el de passar-se la por durant la nit solitària al camp a base d'imaginar-se com un heroi de ficció.

¹⁸⁰ El vell firaire d'*En Theo se'n va*, el noi veí d'*El germà gran*, l'avi d'*Elvis Karlsson*, els nois de qui s'enamoren la mare i la filla d'*El castillo de las tres murallas*, etc.

Els temes inadequats

Els temes considerats inadequats per a la lectura dels infants suposen un 13'85% de la presència d'innovacions. Els temes tractats són la discapacitat psíquica, la vellesa, l'enamorament entre infants, els efectes de la guerra i els relacionats amb les relacions paternals ara comentats, des del desamor als maltractaments físics. Quasi tots els temes, doncs, es refereixen a aspectes psicològics o propis de la condició humana i només en un cas, el de la guerra, el conflicte s'origina enterament en el món social. En tots els casos es tracta d'obres realistes i els temes s'aborden des d'una perspectiva conflictiva amb un grau més o menys elevat de duresa. Fins i tot l'enamorament -a *En Ben estima l'Anna*- és viscut com un neguit patidor, malgrat que és un enamorament compartit i acceptat benevolentment per les famílies dels nens.

Aquest darrer títol és l'únic en què l'enamorament és el tema central de l'obra, però, l'amor apareix també en d'altres. Ho fa de forma fantasiosa en la narració dels amors entre un gos adelerat per la lluna i també com a enamorament infantil a diverses obres de protagonisme femení¹⁸¹. Tot i que tímidament, doncs, l'enamorament comença a fer-se present en la LIJ en aquest bloc d'edat.

Entre els temes inadequats en la LIJ, només el tema de la guerra pot ser classificat de social. Però, en la majoria de les altres obres hi ha referències col.laterals a temes socials, tals com al.lusions més o menys desenvolupades a les bandes juvenils i el món de la delinqüència¹⁸² o al racisme i la immigració¹⁸³. La procedència nòrdica i centroeuropea de bastants de les obres que ara comentem fa que alguns temes socials siguin tractats en unes coordenades difícils d'entendre des de la nostra cultura. Elements tals com el desplaçament de l'autoritat familiar cap a diverses institucions socials, la interiorització generalitzada per part dels individus de les normes emanades del poder social, la previsió i racionalitat en el funcionament organitzatiu de la societat o la violència vandàlica com a resposta a l'ofec ambiental des de l'oposició (de ser nen, ser marginat, etc.) creen un quadre allunyat dels problemes generats per la

¹⁸¹ A *Color de gos com fuig* en el primer cas, i a *Ronja la filla del bandoler*, *El germà gran* i *El petit vampir* en el segon.

¹⁸² A *En Theo se'n va* o *Elvis Karlsson*.

¹⁸³ A *En Ben estima l'Anna*.

nostra societat i les seves vies tradicionals d'esbargir-los¹⁸⁴. Ara bé, aquests desajustaments no deixen de ser qüestions de detall respecte el comú humà i social dels temes plantejats i, d'altra banda, pot ser que alguns d'aquests aspectes siguin simplement menys coneguts en la nostra societat o que s'estiguin incrementant en la mesura en què s'uniformitzen les formes urbanes de vida.¹⁸⁵

Els problemes familiars

La descripció de problemes relatius a l'estructura familiar pot detectar-se en la presència de llars uniparentals (mares solteres¹⁸⁶, dones abandonades pel marit o divorciades¹⁸⁷) i tensions familiars que aboquen a la crisi del matrimoni¹⁸⁸ en un 13'85% de la innovació temàtica conjunta. També poden afegir-s'hi, en un sentit més ampli, les obres al·ludides anteriorment sobre els problemes en les relacions paterno-filials, tals com la coacció o la sobreprotecció, de manera que el qüestionament familiar d'un o altre tipus abarcaria més d'un 20% per cent de les obres. Cal destacar que aquest nucli d'obres resulta innovador pel fet de judicar i reprobar per primera vegada les conductes paternes o per mostrar una certa quantitat de llars uniparentals com una situació de fet. No apareix, però, el tema del divorci com a conflicte central, ja que la ruptura de la parella ja fa temps que s'ha produït¹⁸⁹, o bé és vist com una millora respecte de les tensions familiars.

El qüestionament de les actituds dels pares respecte els fills resulta creuat per la defensa dels valors generalitzats durant els anys setanta en favor d'un tipus de

¹⁸⁴ En són exemples la preocupació de l'àvia de Kal.li (*La iaia*) perquè la protecció de menors no li prengui el seu nét per uns motius francament insòlits en la nostra societat. La mateixa eficiència amenaçadora pot observar-se en els assistents socials d'*En Theo se'n va* o d'*Aquest era en Hirbel* i l'agressivitat gratuïta entre els infants es dona sense gaires explicacions, com un fet conegut pel lector, a *Elvis Karlsson* i altres.

¹⁸⁵ Si hem de creure un estudi realitzat recentment sobre el gran nombre de formes de violència i coacció escolars entre els nois i noies de Sevilla (*El País*, 19 de juliol de 1994).

¹⁸⁶ *El carrer de casa* o *Konrad* en un cas d'adopció.

¹⁸⁷ *Filo entra en acció*, *Tot quant veus és el mar*, *L'illa d'Omar*, *Ah, si jo fos un monstre!*, *Piruleta*.

¹⁸⁸ *En Theo se'n va*, *El castillo de las tres murallas*, *Els fills del bufador de vidre*.

¹⁸⁹ Excepte en l'obra de fantasia d'*El castillo de las tres murallas* o en el cas d'*En Theo se'n va* en què la ruptura matrimonial queda en suspens.

vida tolerant i imaginatiu i d'unes relacions entre adults i infants basades en la complicitat i la negociació de l'autoritat¹⁹⁰. *El carrer de casa* resulta un bon exemple d'aquesta visió exemplaritzant dels nous valors familiars. La família de la protagonista es redueix a la seva mare, ja que és filla de mare soltera. La mare, que té una parella amb qui no es casa, manté una bona relació afectiva amb la filla i hi comparteix jocs imaginatius, com els brodats del cobrellit. La nena explora les famílies dels seus nous veïns i se'n presenten dues d'oposades: una família rígida i ordenada que critica la situació familiar de la nena i una família tranquil·la i disbauxada que tracta els seus nombrosos fills amb molta més permissivitat¹⁹¹.

En algun cas, però, el qüestionament sobre les conductes adultes sembla haver anat una mica més enllà de la defensa d'aquest tipus de valors fins arribar al terreny de la seva crítica irònica. Així, a *El petit roure*, els pares adopten una actitud tan comprensiva i "psicologitzant" que creen el desconcert més absolut en el fill. O bé, a *En Gilbert i les línies*, la mestra denostada actua segons els corrents divulgats a l'escola durant aquests anys com a renovació educativa.

Els problemes socials

Els temes propis de la societat actual són presents en un 24'61% en la proporció interna conjunta d'aquesta innovació. Tal com hem assenyalat més amunt, molts d'aquests temes apareixen tractats de forma secundària. Pot ser que la constant d'un tractament secundari es degui a la inclusió dels temes intimistes en un context narratiu de descripció realista en què sembla natural referir-se a problemes de fons tot just entrevistos. O pot ser, també, que obeeixi a una certa tendència educativa de la LIJ que sovint produeix la sensació de voler incloure com més temes millor en les obres dels infants. En aquest segon cas l'acumulació

¹⁹⁰ En aquest sentit la divisió entre adults i infants en una obra com *El petit Nicolàs* respon a les característiques dels anys seixanta quan l'obra va ser escrita. Segons aquesta perspectiva els adults són derrotats sempre pels infants, tot i que aquí els adults resultin finalment com una mena de criatures.

¹⁹¹ En aquest mateix sentit el tarannà de la mare de *Konrad* resulta paradigmàtic dels nous valors i s'oposa a l'educació tradicional rebuda pel seu "fill adoptiu". També el pare de *Me importa un comino el rey Pepino* esdevé autoritari i infeliç per la seva incapacitat d'acceptar relacions familiars no jerarquitzades i més comunicatives.

de temes implica, òbviament, un cert perill d'artificiositat en la construcció de l'obra.

Generalment, la crítica se centra en la societat urbana i actual. Es descriu una societat consumista, sorollosa, alienadora i depredadora respecte la natura. Una part de les obres mantenen un to "innocent" de denúncia dels excessos i d'afirmació de valors clars. Entre els temes de defensa més unívoca apareixen el respecte a les minories culturals, la immigració o la contaminació¹⁹². La defensa d'aquests valors no es fa, però, de forma genèrica, sinó que sovint es concreta com s'hi pot lluitar en la nostra societat a partir de referències explícites a associacions ecològiques o a organismes d'intervenció en el tercer món.

Una altra part de les obres fa més complexa la reflexió sobre els temes socials. Adopten un to més corrosiu en la crítica que es refugia en un humor irònic sobre les contradiccions humanes (com a *El petit Nicolàs* o *Les coses de Ramon Lamote*) o planteja temes per als quals la societat no té solucions clares. *Aquest era en Hirbel* és un exemple d'aquesta darrera actitud, ja que la sortida remet simplement al debat posterior amb els lectors sobre les possibles vies d'acolliment dels nens amb problemes psíquics o de delinqüència que no passin per la seva vida en institucions, per molt bé que aquestes funcionin.

La crítica respecte a les formes autoritàries i injustes del poder continua essent un tema present, també en aquest bloc d'obres. La defensa del poder com a servei als altres i sempre per delegació expressa, enllaça en els títols autòctons amb una certa cura per reivindicar els valors democràtics recentment conquistats¹⁹³. Curiosament, la reflexió sobre el poder democràtic sí que és bàsicament abstracta, ja que, en canvi, els polítics que apareixen ho fan quasi sempre com a personatges corruptes. D'altra banda, trobem aquí una de les

¹⁹² *El río de los castores* fa una denúncia general i encesa de la destrucció de la natura per part de l'home, mentre que *Les ales roges*, sense apartar-se d'aquest to, defensa la protecció d'espais naturals concrets. *En Joan Silencis* denuncia el soroll, la publicitat i l'alienació moderna fins a fer refugiar-se els seus personatges en la vida rural. El respecte a les formes de vida indígenes és l'eix de *L'únic rebel* on s'adopta el punt de vista dels indis d'una reserva americana. I els immigrants són defensats amb simpatia i solidaritat a *La cinquena gràcia de Collpelat* i *En Ben estima l'Anna*.

¹⁹³ Així la reflexió genèrica de *L'alcalde Ferrovell* s'omple de referències més properes a *La cinquena gràcia de Collpelat*, *Les coses de Ramon Lamote* o *El bosque de piedra*.

poques obres de la LIJ actual que es proposa explicar la guerra civil, *Años difíciles*. Justament aquest ha estat un dels grans temes silenciats en el procés de transició política a la democràcia en el nostre país. *Años difíciles* és, a més un dels comptats títols on hi ha vencedors i vençuts, encara que s'extremin també les mesures per destacar el costat humà de tots els bàndols i es mantingui la impressió generalitzada que tothom és víctima d'una catàstrofe caiguda del cel¹⁹⁴.

En d'altres obres la reflexió sobre el poder no es limita al poder polític sinó que es qüestionen les formes de poder en les relacions humanes, entre homes i dones o entre pares i fills, tal com assenyalàvem anteriorment.

Els jocs de transgressió de les normes socials o literàries

La transgressió de les normes literàries i de conducta és el tret d'innovació principal en aquestes obres. Es la innovació prioritària del 37'77% dels títols que presenten algun tipus de novetat temàtica i es mantè encara en un 27'28% quan s'amplia l'anàlisi temàtica amb les altres entrades.

La vulneració de les normes de conducta és minoritària, però no hi ha dubte que la disbauxa amb què viu la mare de *Konrad*, els elements golafres, ridículs o fastigosos de les obres de Dahl i les descripcions burlescament sanguinàries de *L'home del sac*, *Abracadabra* o *El petit vampir* responen a una mateixa tendència cap a una transgressió provocadora de les normes d'ordre i bon gust.

Tal com s'apuntava en parlar de la "fantasia moderna" en aquest bloc d'edat, el joc amb les normes i la tradició literària és la tendència innovadora més acusada, ja que una quarta part de les obres inclouen algun tipus de joc deliberat amb la competència literària del lector. D'una banda apareixen referències concretes als seus coneixements literaris: es descriuen personatges identificables amb autors literaris reals o amb personatges de contes i novel·les existents, s'al·ludeix a arguments de novel·les policíiques o s'inclouen ímplicitament episodis de llegendes tradicionals o mitològiques. D'altra banda es procedeix deliberadament a fusionar gèneres, tant tradicionals com moderns. També la

¹⁹⁴ Fins i tot aquesta tímida aproximació és llimada en el pròleg. Per a l'estudi de la visió de la guerra civil a la LIJ vegeu COLOMER (1992a).

mateixa situació de comunicació literària es fa explícita amb diversos jocs basats en la relació entre lector, narrador i missatge.

Finalment es convida el lector a participar de formes diverses en la construcció de l'obra. Així, per exemple, a *Les aventures de la Mà negra* el lector ha de resoldre a la imatge els enigmes plantejats en el text, de tal manera que segueix la investigació alhora que els protagonistes, a *Tatrebill en contes uns* ha d'utilitzar un mirall per poder llegir els contes, o a *Margot (o fet a trencafils)* ha de seguir un joc de pistes que recomposen els fragments de la història.

Desenllaç

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

El desenllaç positiu tradicional a la LIJ és majoritari (60% de les obres), però ha hi ha un notable 40% de títols que adopten altres tipus de finals, bàsicament desenllaços oberts o positius per assumptió del problema.

Aquest darrer cas es relaciona amb les obres que plantegen problemes de relacions familiars i personals. El fet positiu és la comprensió del personatge sobre els seus problemes i una certa base per pensar que tant la seva actitud com alguns canvis en la dels altres personatges poden fer que en el futur els problemes millorin. Un exemple d'aquest tipus de desenllaç és el de *Theo se'n va*. La difícil situació del personatge, amb baralles i tensions entre els pares que arriben als maltractaments físics quan el pare abusa de la beguda, provoquen una gran angoixa en el nen. En Theo intenta resoldre el problema refugiant-se en la fantasia i la soledat de la seva habitació, i quan la situació es fa insostenible fuig de casa per dues vegades. La separació dels pares i la intervenció de la protecció de menors comença a fer canviar les condicions externes del problema. No és fins al final de l'obra, però, que en Theo entèn que la relació amb els seus pares té aspectes positius d'estimació i seguretat a la llar. Un

personatge secundari, el firaire, l'ajuda a arribar a aquesta conclusió amb la qual es tanca la narració:

En Theo no aconseguia oblidar la història de l'avi Bufa. Hauria de repassar-la de cap a peus. I potser parlar-ne amb el pare i la mare.

Va entrar al bloc de pisos. L'ascensor era a baix. Va poder pujar de seguida. Tornava a fer pudor de perfum de la Schwellnuss. (124)¹⁹⁵

En el desenllaç "per assumpció" hi ha un cert grau d'obertura, ja que el lector no sap com evolucionaran les coses. Aquest tipus d'obertura provocada per la complexitat dels fets s'accentua en algunes obres fins a conduir a la seva classificació com a final obert i no com a assumpció del problema. Es aquesta forma de final obert com una qüestió de grau en l'assumpció la que és més abundant en aquest bloc d'edat. Els finals oberts, els d'assumpció dels problemes i fins i tot els negatius formen aquí un cert continuum o barregen elements d'un o altre tipus. Així, per exemple, a *Les bruixes*, els protagonistes aconseguixen vèncer la convenció de bruixes angleses i evitar la seva maquinació contra els infants. Però aquesta victòria positiva té com a contrapartida negativa el fet que el nen protagonista resta convertit en ratolí i, com a tal, se sap que li queden pocs anys de vida. Els dedicarà, esperançadament, a continuar el combat contra les bruixes dels altres països, no sabem amb quin resultat. En qualsevol cas, aquest futur obert ple d'aventures no pot amagar el fet que ens trobem davant d'un desenllaç molt poc convencional a la LIJ¹⁹⁶.

En d'altres casos, la manca de resolució del conflicte es deu al propòsit educatiu d'implicar el lector. Així, per exemple, a *El río de los castores*, el castor protagonista aconseguix una millora momentània de les condicions ambientals del seu riu, però és a costa de la seva vida (element negatiu) i, com diu explícitament l'obra, no se sap per quant de temps si no "es lluita per això".

¹⁹⁵ El mateix tipus de final es troba a *El germà gran*, en què la nena protagonista comença a desafiar la sobreprotecció paterna, a *La iaia*, en què el nen ha d'assumir la possibilitat de la mort de l'àvia i de la seva vida a l'hospici, a *Elvis Karlsson*, amb un nen que ha d'acceptar-se a ell mateix malgrat el rebuigs dels pares, a *Filo entra en acció* en què Filo és conscient que és improbable que siguin capaços d'ajudar un company tan desagradable com el que ha robat, a *En Ben estima l'Anna*, en què el nen ha de aguantar el dolor per la marxa de l'Anna a una altra ciutat, etc.

¹⁹⁶ No per casualitat la recent versió cinematogràfica d'aquesta obra va suavitzar el final cap a fórmules més tradicionals, tot fent que el nen recuperés la seva figura humana.

Els finals són més clarament oberts quan no es proposen de tractar qüestions morals o de maduració psicològica. Encara que siguin una minoria, hi ha alguns finals oberts com a joc literari o com apel·lació a una interpretació literària més complexa que no pot basar-se en la curiositat de saber per què passen els fets o com acaba la història. La manca d'acompliment d'aquest tipus d'expectatives obliga el lector a concedir una atenció prioritària al gaudi d'altres aspectes i nivells de significat del desenvolupament narratiu. Així, el lector de *Margot (o fet a trencafils)* no sabrà si el mariner que esperava la vella tan confiadament tornarà algun dia, i el fet que els nens-narradors en mantinguin l'espera es converteix en un recurs "literari" que s'aparta dels mecanismes de la narració natural per destacar la seva coherència com a element de la construcció artística.

Un altre tipus d'apel·lació a la competència literària del lector es troba en algun títol, com *El petit Nicolàs*, que requereix del lector que entengui la distància entre el que passa a la narració i el que n'interpreta el protagonista, recurs que s'utilitza al servei de l'humor. Hem classificat aquests títols com a final obert, tot i que propiament caldria parlar d'un doble final, el literal ofert pel personatge-narrador i el que el lector entèn més enllà d'ell:

-Prou! Cadascú al seu lloc! No representareu aquesta comèdia durant la festa. No vull de cap de les maneres que el senyor director vegi això!

Ens hem quedat tots amb la boca oberta.

Ha estat la primera vegada que hem vist que la mestra castigava el director. (95)

Finalment, hi ha finals oberts que es relacionen amb les narracions que acumulen anècdotes d'un personatge. Els fets relatats es resolen, però el lector acaba amb la sensació que li podrien continuar explicant altres peripècies del personatge. I molts cops és realment així, ja que es tracta de títols que tenen continuïtat en altres obres, tal com passa amb *El petit vampir* o *El petit Nicolàs*.

Personatges

Protagonistes ¹⁹⁷							
Tipus				Edat		Gènere	
Humans			94'54	Infants	58'18	Masculí	69'09
Animals	No tradicionals	0'00	1'81	Adults	32'73	Femení	18'18
	Tradicionals	1'81					
Fantàstics	No tradicionals	1'82	3'64	Ambdós	9'09	Ambdós	12'73
	Tradicionals	1'82		Indeterminat		Indeterminat	
Total			100	Total	100	Total	100

Barreja de personatges ¹⁹⁸				
Barreja	Humans i animals		1'82	43'64
	Humans i fantàstics		32'73	
	Animals i fantàstics		0'00	
	Humans, animals i fantàstics		9'09	
No barreja				56'36
Total				100

El tipus de protagonistes

Els protagonistes de la ficció adreçada a aquesta edat són humans en la seva quasi totalitat. Respecte als blocs anteriors es pot dir que només queda un mínim reducte de protagonistes fantàstics i animals. Aquest tipus de personatges no han desaparegut, però, de la ficció, ja que les obres que barregen tipus de personatges suposen el 43'64% del total. Aquesta barreja es refereix quasi sempre a personatges humans i fantàstics (32'73% del total d'obres), en uns pocs casos s'hi afegeixen també els animals i es produeix una barreja dels tres tipus (9'09%). Només un títol presenta la barreja d'humans més animals i en cap cas hi ha la combinació de personatges animals i fantàstics sols.

¹⁹⁷ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 10, 11, 12, 14 i 15 del capítol 5.

¹⁹⁸ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 16 i 17 del capítol 5.

L'edat dels protagonistes

Els protagonistes són majoritàriament infantils. Es produeix una divisió més accentuada entre protagonistes adults i infants, i el protagonisme compartit és gairebé inexistent, només afecta algun cas d'aventures familiars o un relleu mare-filla en el protagonisme de la història¹⁹⁹. No s'han classificat com a compartits un parell de casos de col.laboració entre àvia i nét per entendre que el protagonisme requeia de forma més intensa en un o altre membre de la parella²⁰⁰. El protagonisme adult és afavorit per la introducció de gèneres policíacs, d'aventures, etc., ja que es requereixen personatges adults en el paper de detectius o aventurers per tal que siguin capaços d'accions de més abast que si el protagonisme fos infantil.

Tal com s'ha dit anteriorment, habitualment es caracteritza la ficció d'aquestes edats com de "llibres de colles" i, efectivament hi ha un cert nucli d'obres de protagonisme infantil grupal, però resulta poc accentuat (10'9%). De tot manera, no pot prendre's com una dada massa definida, ja la frontera entre el protagonisme grupal i individual és difusa en diverses situacions en què el protagonista va acompanyat d'altres infants com a personatges clarament secundaris. Si considerem aquestes darreres obres, els grups d'amics arribarien a un 20%²⁰¹, mentre que, sense moure's del protagonisme infantil, el protagonisme individual se situa en un 14'56% i el de parelles en un 12'72%. No sembla, doncs, que el protagonisme grupal tingui una rellevància gaire destacada i potser caldria constatar fins a quin punt aquesta impressió era certa en la LIJ dels anys seixanta i en quin grau ha sofert, per tant, una disminució posterior²⁰².

¹⁹⁹ *Encara queden fantasmes, Autopista 17, El castillo de las tres murallas.*

²⁰⁰ En el cas de *Les bruixes* s'ha prioritzat el nen i en el cas de *La iaia*, l'àvia.

²⁰¹ El protagonisme de grup és força clar a *Les aventures de la Mà Negra, La cinquena gràcia de Collpelat, Els segrestadors de burros, Encara queden fantasmes, El petit vampir i Filo entra en acció*. En un sentit ampli, poden considerar-s'hi *El petit Nicolàs, Me importa un comino el rey Pepino, Ah, si jo fos un monstre, Piruleta i El petit roure.*

²⁰² Aquesta tendència és descrita també per BASSA qui afirma que en el període 1976-1985 "la colla, com a protagonista principal d'obres, ha disminuït molt, encara que segueixen amb bon èxit de vendes els llibres de colles del període dels seixanta." (1994:273).

El gènere dels protagonistes

Potser pel mateix pes de la tradició literària dels gèneres concrets que fan aquí la seva aparició, el protagonisme adult és masculí en la seva pràctica totalitat. Només dues dones velles i una mare apareixen com a protagonistes. En dos d'aquests tres casos, a més, aquest protagonisme té un contrapunt molt important en una figura infantil, de tal manera que una de les obres, *El castillo de las tres murallas* ha estat classificat com a compartit. En el tercer, la Margot de *Margot (o fet a trencafils)* és tracta d'una protagonista-narradora que assumeix el paper tradicional de vella narradora de contes als infants. En definitiva, doncs, el protagonisme de les dones, a més de minso quantitativament, és ben relatiu.

Quan els protagonistes són infants, les nenes prenen una mica més de paper en el protagonisme de la ficció. La seva inferioritat, però, continua sent abrumadora, ja que suposen només el 25% de les obres amb protagonisme infantil davant d'un 75% de nens en aquest cas. En relació als models literaris en què apareixen, es pot veure que totes les nenes protagonistes ho són de temes intimistes menys una, protagonista d'una obra més aventurera²⁰³. Les nenes se situen com a observadores de les relacions en l'àmbit familiar, amb una presència de l'àmbit escolar molt secundària, i sense massa problemes personals²⁰⁴. En els casos en què hi ha un problema clar que les afecta busquen la via de solució en la creació d'un món de fantasia propi²⁰⁵.

Els nens se situen en tota mena de temes, tant intimistes com d'aventures externes, i utilitzen tot tipus de recursos per solucionar els seus conflictes. Encara que recorren també a la fantasia, aquesta no és mai l'única via de solució o bé ho és d'una manera més activa. Per exemple, *Piruleta* creu en el poder màgic dels seus caramels per solucionar els problemes, però els utilitza com un instrument d'actuació enfora i no de consol interior. O bé el protagonista d'*Ah, si jo fos un monstre!* té plans molt concrets per aprofitar la seva conversió fantàstica per a la venjança o la conquesta dels altres. L'escenari de les

²⁰³ *Ronja, la filla del bandoler.*

²⁰⁴ Com en el cas d'*Anastàsia Krupnick*, *Veva* o *El carrer de casa*.

²⁰⁵ Com la protagonista d'*El germà gran* i les nenes de les obres de Janer Manila i M.Pau Janer.

observacions i dels problemes dels nens protagonistes no afecten només l'àmbit familiar, sinó també l'escolar, i fins i tot d'altres més llunyans.

En relació al protagonisme grupal, pot remarcar-se que sempre que hi ha més de dos protagonistes infantils, les nenes són en minoria²⁰⁶ i tenen un paper més secundari que els nens. Per contra, algunes obres intenten remarcar el caràcter fort i decidit de les nenes en un esforç evident de tractament igualitari. Es així, per exemple, a *Els segrestadors de burros* on la nena arriba a ostentar un cert lideratge en el trio d'infants. Malgrat tot, el caràcter no és un element suficient per sostreure les nenes del segon pla que tenen adjudicat, com ocorre amb les nenes d'empenta de *La cinquena gràcia de Collpelat*, on tant el protagonista com el nen nou amb poders, és a dir els dos personatges principals, són nens.

També cal remarcar com és evident que són els personatges femenins els que comencen a afegir-se a la ficció, ja que hi ha obres amb dos nens protagonistes o, en el cas dels adults, amb quasi tots els personatges masculins²⁰⁷, mentre que no hi ha cap obra protagonitzada per dues nenes ni cap títol en què els personatges siguin majoritàriament femenins.

Els protagonistes animals i fantàstics

Només hi ha tres obres en què els protagonistes siguin d'aquest tipus. En una es recorre a un animal tradicional en la LIJ per denunciar, justament, la conducta dels humans. El protagonisme animal permet "estranyar" la perspectiva humana habitual i adoptar el punt de vista de "la natura", en aquest cas per tractar el problema ecològic. En les altres dues obres tenim un personatge fantàstic tradicional i un de nova creació. El primer, l'home del sac, apareix utilitzat en el seu vessant modern de ser terrorífic desmitificat. El segon, un conte personificat,

²⁰⁶ Hi ha dos o tres nens i una sola nena a obres com *Els segrestadors de burros*, *Les aventures de la Mà Negra*, *Encara queden fantasmes*, *Filo entra en acció*, *El petit vampir o Me importa un comino el rey Pepino*.

²⁰⁷ Hi ha dos nens a *Les ales roges* i el món és masculí gairebé totalment a diverses obres com *En Patançràs Xinxolaina* o totes les de Gisbert. Un cas paradigmàtic és el de *Les aventures de la Mà Negra*, ja que en la primera edició d'aquesta obra no hi figurava cap nena i la que hi ha ara va ser afegida posteriorment com un cas de "nena quota" davant de l'esforç per a la no discriminació present a la LIJ a partir de mitjans dels setanta.

segueix també els nous corrents de creació de personatges a partir d'objectes insòlits i/o de donar entitat als elements de la comunicació literària.

Els adversaris

Adversaris ²⁰⁸						
	Connotació		Tipus			
	Presència	Negatius	47'28	Humans	Homes	
Reconvertits		9'09	Societat		12'73	
Desmitificats		0'00	Altres		3'64	
Funcionals		10'90	Animals			0'00
			Fantàstics			12'73
Absència						32'72
Total						100

Les obres que presenten adversaris concrets són clarament majoritàries (un 67'28%) i mantenen, doncs, la tendència tradicional a la LIJ. Aquests adversaris són humans en la seva gran majoria (en un 54'54% del total d'obres) mentre que els adversaris fantàstics suposen només un 12'73% de les obres i els animals no apareixen mai en aquesta posició.

Els adversaris fantàstics són bàsicament personatges tradicionals. Hi ha diverses bruixes i bruixots, acompanyats de fantasmes, vampirs i gnoms. Quasi tots ells²⁰⁹ han patit un cert grau de desmitificació, però mantenen, en alguna mesura, la capacitat d'aterrir.

Els adversaris humans són adults masculins de forma abrumadora. Hi ha pocs adversaris de tipus tradicional, de manera que quasi tots els homes adversaris se situen en el context de la societat actual. Poden agrupar-se en personatges

²⁰⁸ Els resultats d'aquest quadre corresponen a l'agrupació dels resultats dels quadres 18, 19, 21 i 22 del capítol 5.

²⁰⁹ Menys en algun cas en què apareixen de forma secundària com a personatges folklòrics tradicionals amb totes les seves característiques espaijadores, com a *Ronja, la filla del bandoler*.

repressors (policies, vigilants, inspector o bidell²¹⁰), polítics (regidors, alcaldes²¹¹) i delinqüents (estafadors, especuladors, lladres²¹²). Hi ha pocs reis, tirans o generals -per citar figures típiques de la denúncia de l'autoritarisme i el bel·licisme²¹³-, perquè la crítica al poder s'ha concretat o fet més psicològica. El següent fragment de *Feral y las cigüeñas* és representatiu d'aquest tòpic de la LIJ:

Uno de los días dijo el Colás, pastor y poeta:
-Feral no será general, ni mariscal, ni concejal. (30)

L'evolució d'aquest tòpic es troba ja en aquesta mateixa obra, ja que és un executiu propi de la societat moderna el que abandona la seva vida tot intercanviant la vestimenta amb un espantaocells. L'antiga fórmula de l'home feliç sense camisa no es refereix, doncs, a un rei, sinó a l'home modern que ven el seu temps i perd així la seva vida.

Tot i així, la caracterització d'homes de negocis o rics com a forma genèrica no és gaire freqüent pel fet que la maldat s'ha precisat en aquest bloc d'edat en pro d'una descripció més realista, i, per tant, ara aquests homes de negocis apareixen delinqüent en estafes, especulacions i falsificacions, sovint en connivència amb els polítics. Així, doncs, la visió negativa dels homes de negocis moderns no ha minvat respecte els blocs anteriors, però la contextualització produïda ha fet que la descripció es concreti en polítics sempre a punt d'abusar del seu poder o en delinqüents molt sovint de "guant blanc". Molt més que l'assassinat, el segrest o el robatori d'objectes, els delictes d'aquestes obres són l'estafa, el xantatge o l'especulació urbanística. Aquesta transformació probablement també ve condicionada pels models narratius utilitzats en aquest bloc d'edat. La novel·la policíaca o la narració d'aventures necessiten d'adversaris concrets a qui descobrir, de qui fugir o a qui perseguir. Hem vist en els altres blocs d'edat que la denúncia de l'home de negocis anava lligada a la crítica de la societat moderna

²¹⁰ El policia amenaçador d'*Autopista 17*, els vigilants de les meravelles del *Misterio en la isla de Tokland*, l'inspector obsessionat a aplicar una llei injusta de *L'únic rebel* o el bidell mala persona d'*Aquest era en Hirbel*.

²¹¹ A *Els segrestadors de burros*, *Les coses de Ramon Lamote* o *Les ales roges*.

²¹² A les obres policiaques, les diverses aventures de Gisbert, *Les ales roges*, *La cinquena gràcia de Collpelat*, *En Patancràs Xinxolaina*, *En Theo se'n va*, etc.

²¹³ Que es manté a *El bosque de piedra i Años difíciles*.

en un sentit eminentment ideològic, però les necessitats narratives dels gèneres tractats aquí l'han convertit en un delinqüent.

L'aspecte de crítica social genèrica es manté en algunes al·lusions secundàries i quan la figura de l'home ric, avariós, poderós o competitiu s'acosta a la vida familiar. El primer cas es dona normalment en el rerafons de les obres de fantasia, tal com acabem de veure a *Feral y las cigüeñas*. O bé a *La guia fantàstica* on un dels lectors és un home de negocis que inicialment no hi veu res ja que només vol el llibre per fer diners i no fa ús de la seva imaginació. En el segon cas es tracta de pares i marits que tenen la capacitat de causar dolor en els protagonistes per la seva autoritat o el seu abandonament. Un exemple paradigmàtic del paral·lelisme entre els valors socials denostats i la seva encarnació en les figures paternes és el de *Me importa un comino el rey Pepino*. El pare d'aquesta família s'aliarà amb el gnom tirànic expulsat pels altres gnoms democràtics. El gnom li promet ascens professional i riquesa i el pare se sent plenament identificat amb l'afany de poder d'aquest ésser fantàstic. La incomunicació personal i el deteriorament de les relacions familiars que impliquen aquests valors faran que la resta de la família lluiti denodadament contra els propòsits del pare i el rei gnom amb l'ajut dels altres gnoms²¹⁴.

Aquests adversaris familiars són precisament els que seran susceptibles de ser reconvertits en l'obra, tot i que sovint no és massa segur que acabin canviant. *Me importa un comino el rey Pepino* també és ben representativa en aquest aspecte. Mentre el personatge fantàstic mantindrà la seva maldat fins al final, el pare té una oportunitat important de recomençar. Es acollit i cuidat per la seva família i fingeix (segons l'apreciació del fill narrador) que ha tingut una commoció cerebral que fa que no recordi res de la seva mala actuació. Fora d'aquesta situació gairebé no hi ha adversaris reconvertits i també són sumament escassos els funcionals. El que és més comú en aquest bloc d'obres és, doncs, la connotació negativa dels personatges adversaris, la presència inequívoca de personatges malvats.

²¹⁴ D'altres pares adversaris són el d'*El castillo de las tres murallas*, el d'*EnTheo se'n va* o el de *Ronja, la filla del bandoler* que necessiten aprendre a reprimir les seves voluntats de dominació sobre els altres, o bé els pares enyorats pels seus fills abandonats en títols com *Tot quant veus és el mar* o *Filo entra en acció*.

En un petit grup d'obres apareixen també adversaris infantils. En la majoria es tracta de la reducció de la "societat" a la mida del protagonista. Són els altres nens, els de l'escola, els del barri, els que s'enfronten violentament amb els infants protagonistes. Cal remarcar com en tots aquests casos²¹⁵ de violència entre infants els personatges són nens i no nenes: els agredits perquè són els únics que tenen les seves narracions situades en un context on l'escola o el barri tenen algun pes, els agressors perquè la violència i la repressió són vistes com a formes masculines de domini²¹⁶, i ambdós, en definitiva, perquè els personatges són masculins de forma molt prioritària. Només hi ha un cas, *Veva*, en què la funció d'adversari sigui exercida per una noia. Es tracta, però, d'una situació molt suau, ja que la noia en qüestió és la germana gran, el seu malestar obeeix a la gelosia, no es tradueix mai en cap atac i finalment tot acabarà bé.

Escenari narratiu.

Escenari Narratiu ²¹⁷							
Marc Espacial		Marc Temporal		Context Relacions		Oficis	
Vivenda	14'55	Antic	5'45	Família	45'45	Actuals	18'18
Urbà	54'55	Actual	73'37	Assimil.	18'18	Cura llar	0'00
Paisatge	25'45	Futur	3'64	Viure sol	27'28	Folklore	10'92
Fantàstic	5'45	Indeterm	14'54	Comunal	3'64	D'aventura	0'00
				Indeterm	5'45	Indeterm.	70'90
Total	100	Total	100	Total	100	Total	100

El context de relacions

Els protagonistes viuen en família en la gran majoria d'obres (en un 63'63%), si bé no arriben a la meitat les famílies completes (un 45'45%) ja que un 18'18% són formes familiars assimilables.

²¹⁵ *Ah, si jo fos un monstre!*, *Elvis Karlsson*, *En Ben estima l'Anna* o *Filo entra en acció*.

²¹⁶ En alguna obra comencen a insinuar-se formes diferents de violència: la violència psicològica de nenes que utilitzen la seducció femenina per aconseguir els seus propòsits. Es així, per exemple, a *Filo entra en acció* o *Piruleta*.

²¹⁷ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 13, 25, 26 i 27 del capítol 5.

En un parell de casos les famílies varien segons un recurs literari tradicional: el de la mort dels pares, la qual cosa justifica el fet que els infants vagin a viure amb les seves àvies²¹⁸. A la resta es tracta de famílies monoparentals composades per la mare i un o diversos fills. La manca de pare obeeix a un catàleg bastant extens de raons: es tracta de mares solteres, de dones divorciades o abandonades pel marit, o de dones que tenen el marit lluny pel seu ofici, en una situació molt assimilable a la de l'abandó.

L'augment del protagonisme adult fa que hi hagi també un 27'28% de personatges que viuen sols. La manca de protagonistes fantàstics és una raó important per a l'escàs nombre de situacions no especificades en les formes de vida. D'altra banda, s'ha classificat com a "comunal" la vida a la institució protectora de *Aquest era en Hirbel* i la comunitat rural de resonàncies mítiques de *Feral y las cigüeñas*.

El marc espacial i temporal

La narració transcorre principalment en un marc urbà (en un 54'55% de les obres). Bastant sovint aquest marc consisteix en una successió d'escenaris tancats: ara la vivenda, ara l'escola, ara la casa d'un amic, etc., de manera que la sensació produïda no és gaire diferent de la d'obres circumscrites a la vivenda familiar. De vegades aquests escenaris s'utilitzen deliberadament per produir una sensació d'intimisme o d'angoixa i empresonament. El cas d'*El germà gran* en què la nena té prohibit de sortir de casa quan torna de l'escola i es passa les tardes parlant amb el televisor és un cas ben clar d'aquest recurs cap a la sensació d'opressió. Sovint el tancament de l'escenari es contraposa al paisatge obert o fantàstic com a fugida mental del protagonista. Es el cas de *Hirbel*, recluit en una institució, que somia i repeteix l'explicació de la seva aventura a l'exterior, aventura en la que confon les ovelles reals amb els lleons d'una Àfrica mítica²¹⁹.

Hi ha molt poques narracions que se situïn en escenaris fantàstics sense que sigui una creació imaginativa dels personatges. Quan passa, es tracta d'obres amb una clara voluntat de joc o de traspàs cultural cap als lectors. Es trasllada,

²¹⁸ A *Les bruixes* i *La iaia*.

²¹⁹ A *Aquest era el Hirbal*. O bé el de *L'illa d'Omar* en què es contraposa l'ambient pobre i opressiu de la vivenda de la nena amb la imaginació d'un escenari fantàstic d'estil tradicional.

així, els protagonistes cap al coneixement-visita de móns fantàstics configurats pel llegat cultural del folklore²²⁰ o de l'art i la literatura²²¹.

El temps és bàsicament actual. La ciutat apareix com un simple escenari, sense caracterització positiva ni negativa excepte en alguns pocs casos en què és descrita com un lloc inhumà per viure²²². Només es pot dir que les obres se situen en el passat en un títol de model tradicional que utilitza una ambientació medieval²²³ i en dos obres que podrien considerar-se narracions històriques²²⁴. També hi ha un parell de títols que semblen situar-se en el futur, ja que extrapolen algunes característiques de la societat actual per fer-ne la crítica²²⁵.

Els oficis dels protagonistes adults es divideixen entre professions actuals (detectiu, periodista, professor de llengua, inventor, escriptor) i tradicionals (rodamón, joglar, ramader, ferrer, príncep) a parts gairebé iguals. Però si contemplem també els oficis dels pares dels protagonistes la descripció de la societat moderna augmenta considerablement i se citen oficis molt diversos (mecànic, mariner, model publicitària, comptable, enginyer, professor de literatura, repartidora de propaganda, empreada de supermercat, de gasolinera, de banc, director d'escola, farmacèutic, secretària, mestra, etc.).

Apareixen dones que treballen, sobretot a causa de l'abandó del marit. En qualsevol cas, però, tant si es tracta de mestresses de casa en exclusiva com de dones treballadores, la cura de la llar i els fills passa per elles. Aquest repartiment dels papers tradicionals és qüestionat explícitament en algunes de les obres, però s'ofereix com una reflexió sense repercussions immediates en l'acció, com si es tractés d'un missatge a fructificar en els lectors al cap del temps:

No es que la madre de Filo le hubiera impedido escribir el diario para que le echara una mano en la limpieza. ¡Dios nos libre! Para la madre de Filo los trabajos de la casa eran, exclusivamente algo

²²⁰ Com a *Els set enigmes de l'iris* o *En Patancràs Xinxolaina*.

²²¹ A *En Gilbert i les línies*.

²²² Per exemple a *En Joan Silencis* en què tota la família acaba fugint a viure al camp.

²²³ *Asperú, joglar embruixat*.

²²⁴ *L'alcalde Ferrovell* que es proposa una reflexió sobre el poder, però la situa en el que semblen les guerres carlines del XIX i *Años difíciles* que narra la vivència de la guerra civil espanyola en un poble gallec.

²²⁵ *En Joan Silencis* o *Autopista 17*.

propio de mujeres. Jamás habría pedido a su Daniel mover un dedo para esas cosas. Pero los días de limpieza general el Filo no se encontraba a gusto en casa. (*Filo entra en acción*, 67-68)

6.3.2. La fragmentació narrativa

Fragmentació narrativa ²²⁶				
	Grau elevat d'autonomia entre les unitats	Inclusió de textos no narratius	Barreja de gèneres	Us de recursos no verbals
Presència	60'00	65'45	52'73	29'09
Absència	40'00	34'55	47'27	70'90
Total	100	100	100	100

Grau d'autonomia entre les unitats narratives

La fragmentació en unitats narratives amb un grau elevat d'autonomia és molt elevada en les obres d'aquest grup d'edat, ja que un 60% dels títols presenten aquest tret. L'autonomia entre les seqüències narratives pot classificar-se en diversos tipus:

En primer lloc hi ha narracions construïdes a partir de la interrelació de diferents fils narratius. Les narracions per a aquesta edat s'han fet més complexes i la complexitat derivada de relacionar diverses històries dins d'una mateixa narració implica un grau d'autonomia elevat entre les parts. La manera de relacionar-se és també molt diversa i pot apreciar-se un propòsit deliberat de joc formal en aquesta qüestió, més enllà del necessari enllaç estructural. S'interrelacionen el pla de la realitat i el pla de la fantasia (en obres com *L'illa d'Omar*, per exemple), es fusionen gèneres literaris diversos a través de les històries dels diferents personatges o dels diferents episodis (de tradició popular com a *L'alquímia del cor* o literària en general com a *En Patanocràs Xinxolaina*), s'inicien dues

²²⁶ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 28, 29, 30 i 31 del capítol 5.

narracions diferents que es troben en un moment donat (a *L'home del sac*), o es dona una història fragmentada que acaba encaixant com un trencaclosques, trencaclosques resolt per la mateixa narració (com a *El bosc encantat*) o que reclama la col.laboració del lector (com a *Margot (o fet a trencafils)*)²²⁷.

En segon lloc hi ha obres que tendeixen a dividir les seves històries en episodis o anècdotes diverses, sovint dividides en capítols, amb un lligam més o menys fort entre elles. La cohesió varia el seu grau entre dos extrems, l'un pot estar representat per les anècdotes d'*El petit Nicolàs* -amb els mateixos personatges, condicions narratives i propòsit crític, però amb gran independència les unes de les altres-²²⁸, mentre que les anècdotes d'*El petit roure* -enllaçades pel progrés de la consciència sobre el fer-se gran-, mostrarien l'altre extrem de la fragmentació que aquí es produeix fortament integrada dins d'una unitat narrativa més gran²²⁹.

Sovint, aquest tipus d'autonomia entre les seqüències ve motivada per la voluntat d'oferir un panorama d'anècdotes significatives que construeixin la consciència del problema del personatge. Relacionada amb les temàtiques intimistes, aquest és el tipus de fragmentació que trobem en obres com *Elvis Karlsson*. La pèrdua del seu gat, la baralla amb els nens del carrer, la visita als avis, la seva activitat de plantar flors a casa de les persones que estima, etc. constitueixen un mosaic sense relacions explícites de causa-efecte, però en el qual el lector troba prou pistes per anar establint un lligam profund entre aquests fets dispersos que acaben dibuixant la situació del protagonista²³⁰.

En tercer lloc trobem les narracions que són al servei de la descripció d'un catàleg de fets o objectes fantàstics. Màquines de fer diversos tipus de llepolies, miratges meravellosos, atraccions de fira extraordinàries, robatoris de tota mena

²²⁷ *Feral y las cigüeñas*, *Asperú*, *jugar embriuat* o *El bosque de piedra* serien altres exemples clars d'aquest tipus d'autonomia.

²²⁸ Com ho estarien també *Les aventures de la Mà Negra* o *Las cosas de Ramon Lamote* que arriben a adoptar la forma de contes agrupats.

²²⁹ A l'igual que *Veva* o *El carrer de casa* en què les protagonistes fan un repàs analític de les relacions del seu voltant.

²³⁰ També és així en obres com *Aquest era el Hirbel*, *Años difíciles* o *La iaia*, tot i que en alguna d'aquestes obres hi ha un fil cronològic més fort que contrarresta en part la sensació de fragmentació.

d'ombres, etc. constitueixen la veritable idea motriu de les narracions que les contenen²³¹, tal com s'ha assenyalat anteriorment.

Inclusió de textos no narratius

La inclusió d'altres tipus de text dins de la narració és molt elevada. Procedeixen així un 65'45% de les obres i més de la meitat de les que ho fan inclouen més d'un tipus de text.

Les formes textuais més presents són les cançons, les poesies, els textos periodístics i les cartes. La diversitat de textos inclosos és molt més gran, però, i abarca també anuncis, cartells, endevinalles, refranys, diaris personals, fórmules màgiques, discursos, instruccions, fitxes informatives, inscripcions, articles, llistes, conferències, certificats, fragments teatrals, llegendes, romanços, profecies, receptes, notes a peu de pàgina o postdates.

En general, la lectura d'aquestes obres produeix una sensació molt gran de composició a partir de la utilització de textos molt diferents enllaçats per la construcció narrativa. Aquesta impressió augmenta per la utilització dels títols, postdates i notes a peu de pàgina amb què el narrador s'adreça al lector tot interrompint el fil de la història amb instruccions o aclariments. I per si no n'hi havia prou amb tot aquest desplegament de veus interferides, les obres d'aquest grup d'edat són plenes de pròlegs, epílegs i comentaris posteriors que ofereixen informació sobre l'obra o el tema tractat.

Barreja de gèneres literaris

La barreja de gèneres literaris també és molt elevada, es produeix en una mica més de la meitat de les obres (52'73%). Molts dels títols analitzats fusionen elements de més d'un gènere narratiu i no sembla destacable un tipus de tendència determinada en el sentit d'aquesta fusió. La impressió resultant és més

²³¹ Com *Charlie i la fàbrica de xocolata*, *Escenaris fantàstics*, *El misteri de la isla de Tokland*, *El lladre d'ombres*, i, d'una forma més secundària, però que causa igualment un grau elevat de fragmentació, a d'altres obres com *Tot quant veus és el mar* o *La guia fantàstica*.

aviat la del joc deliberat amb tota mena d'elements literaris, des dels de la tradició oral fins als dels gèneres policíacs, de por o d'aventura creuats amb una utilització abundant de l'humor i la fantasia moderna.

Per posar alguns exemples a l'atzar, podem veure com *Charlie i la fàbrica de xocolata* utilitza una descripció dickensiana de la fam i la pobresa familiar de Charlie per reconvertir posteriorment l'obra en una explosió d'humor provocador i de fantasia moderna, sempre al servei d'un alligonament moral ben propi de la tradició de la LIJ. O *El misteri de la isla de Tokland* comença com un desafiament aventurer que es manté en les proves i l'enfrontament solitari de l'heroi al risc de la mort, enllaça amb les narracions de gènere fantàstic i de ciència ficció en el muntatge de la illa, afegeix un desenvolupament detectivesc en l'intent del protagonista de descobrir el que s'hi amaga i acaba amb una estranya teoria de salvació de la humanitat que enllaça amb les llegendes mítiques. O bé, en un conte tan curt com *L'home del sac* es troba un inici realista de crònica negra, de conte de por, mentre l'home del sac enyora els seus segrestaments i assassinats de nens, per passar a continuació a un conte costumista de descripció familiar en l'escena d'una nena que no vol menjar. La fusió s'arrodoneix amb detalls surrealistes, típics de la fantasia a la LIJ actual, com el del cangur de la nena que resulta ser "literalment" un cangur que va saltant per la sala.

Presència de recursos no verbals

Aproximadament un terç de les obres utilitzen recursos no verbals. En la gran majoria de casos aquests recursos es refereixen a elements tipogràfics i de la composició del text, posats al servei de la gestió narrativa i de la inclusió d'una col·lecció de tipus textuais tan diversos com la que hem assenyalat.

Un petit nucli d'obres utilitza també la imatge. En el cas de *Les aventures de la Mà Negra* per convidar el lector a resoldre els enigmes plantejats pel text, invitació a la col·laboració que s'extén a les pàgines en blanc ofertes per *Les coses de Ramon Lamote*; mentre que a *Charlie i la fàbrica de xocolata* s'utilitza per presentar els personatges, i a *En Gilbert i les línies* com a col·laboració narrativa entre el text i la imatge per explicar les peripècies d'en Gilbert en el país gràfic. Finalment, hi ha un conte, *Tatrebill en contes uns*, que

recorre també a elements materials en utilitzar un mirall a través del qual s'ha de llegir el text "amagat".

6.3.3. La complexitat narrativa

Complexitat narrativa ²³²					
Estructura			Perspectiva		
Complexa	72'72	Focalitzada	Protagonista	36'36	41'82
			Altres	9'09	
Simple	27'28	No Focalitzada.			58'18
Total	100	Total			100

Complexitat narrativa ²³³					
Veü				Ordre temporal	
No Ulterior	14'55	Dins	20'00	Anacronies	43'64
Ulterior	85'45	Fora	80'00	Linial	56'36
Total	100	Total	100	Total	100

²³² Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 32, 33 i 34 del capítol 5.

²³³ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 35, 36 i 37 del capítol 5.

Estructura narrativa

L'estructura narrativa de la majoria d'obres presenta més d'un fil narratiu. El 72'72% dels títols poden classificar-se com a narracions d'estructura complexa. La construcció a partir de personatges que expliquen la seva història no es massa freqüent i la complexitat es produeix a partir d'altres tipus de construcció tals com la interrelació de plans o històries alternades, la successió d'episodis o d'històries que es fusionen, etc.

També es produeixen narracions sense una veritable tensió de causa-conseqüència entre els fets relatats, ja que el lligam entre les escenes és al servei de la descripció de la tensió psicològica d'un personatge o de la seva observació de les relacions personals del seu entorn, tal com s'ha assenyalat en parlar de la fragmentació narrativa.

La complexitat estructural constatada fa pensar que en aquest bloc d'edat es pressuposa una competència literària dels lectors bastant elevada. La relació d'aquesta complexitat amb unes obres molt fragmentades sembla respondre tant a la voluntat de joc amb l'esquema narratiu com a l'intent d'ajudar el lector a controlar la informació a base de dividir-la en unitats més petites. La consciència dels autors d'estar utilitzant estructures més complexes i d'estar-hi jugant alhora contribueix també al fet que la gestió de les obres per part del narrador sigui molt explícita. Així, els títols dels capítols, els comentaris sobre l'enunciació, els pròlegs, epílegs, etc., referits als elements constructius són recursos molt utilitzats en favor de les possibilitats de comprensió dels esdeveniments relatats.

Perspectiva narrativa

La perspectiva adoptada en la narració és no focalitzada en més de la meitat de les obres (58'18%). Tanmateix, la focalització es produeix en un notable 41'82% dels títols. La gran majoria de les obres focalitzen en el protagonista del relat, però només en la meitat d'aquests casos la focalització implica cedir-los la veu narrativa. Es a dir, només un 14'54% del total de les obres d'aquest bloc tenen un narrador en primera persona. Val a dir que en alguns casos més la primera persona s'utilitza en una part considerable de la narració, o bé per cessió directa del narrador o bé per inclusió d'escrits del personatge.

Hi ha també alguns títols molt minoritaris que utilitzen d'altres tipus de focalitzacions. Així, *La iaia* va alternant una narració no focalitzada amb la focalització interna del personatge de la iaia. El lector assisteix, doncs, a la narració dels fets, per accedir a continuació a la consciència del personatge que reflexiona sobre el que ha passat. Per facilitar la comprensió d'aquesta alternança es recorre a la utilització d'un tipus diferent de lletra. Unes altres obres focalitzen la narració en allò que en sap un personatge-narrador que no és el protagonista de la història. En aquests casos la veu narrativa és igualment dins de l'obra i en primera persona, però es tracta de personatges que expliquen bàsicamet la història d'altri encara que ells s'hi hagin vist involucrats en més o menys mesura. Es el cas, per exemple, del personatge-narrador d'*En Patancràs Xinxolaina*²³⁴ o dels nens que han escoltat les narracions de la vella Margot²³⁵ sobre la seva vida.

Veu narrativa

La veu narrativa és ulterior en la majoria de títols, però hi ha també un 14'54% d'obres en què és simultània als fets narrats. Aquesta darrera característica del discurs es produeix en obres que es proposen la reproducció dels pensaments dels protagonistes. La veu simultània contribueix a la sensació de proximitat a la consciència del personatge, tot i que la recerca d'aquest efecte presenta graus diversos d'intensitat en els títols aquí classificats, des de la simulació de reproducció directe del monòleg interior del personatge a *Abracadabra*, a la mediació d'una veu narrativa en tercera persona en d'altres obres com *En Ben estima l'Anna* o *Ah, si jo fos un monstre!*.

A la presència de la veu narrativa simultània consignada en el nostre buidat podrien afegir-s'hi altres obres que només la utilitzen en una part de la narració, tot alternant-la amb la veu ulterior. Aquesta situació es produeix en un 21'81% dels títols i correspon a canvis en l'estructura narrativa o en el tipus de text. Així, per exemple, és freqüent la simultaneïtat quan es procedeix a incloure diaris

²³⁴ O d'altres obres de Joles Sennell, molt aficionat a aquest tipus de personatges-narradors, que sovint fingeixen ser més o menys transumptes del mateix autor.

²³⁵ A *Margot (o fet a trencafils)*.

personals o es reproduïxen monòlegs interiors dels personatges enmig de la narració. Només s'ha considerat com una alternança remarcable del tipus de veu utilitzada quan aquesta cessió és consistent quantitativament i qualitativa en la construcció de la narració, i no quan obeeix a la simple cessió momentània i habitual de la veu narrativa als personatges. Així, per exemple, s'ha considerat que hi havia alternança en obres com *Asperú, joglar embruixat*, en què la narració no focalitzada dels fets s'interromp sistemàticament per incloure els monòlegs de la bruixa. Una prova de la consistència d'aquesta interrupció és el fet que aquests fragments apareixen separats gràficament del text i utilitzen un altre tipus de lletra. La tendència, en aquests casos és que l'alternança impliqui el pas d'una veu narrativa exterior a la història a una veu narrativa interior.

Ordre temporal

L'ordre temporal és bàsicament linial i un 56'36% de les obres no presenten anacronies. La resta, tot i construir-se sobre un ordre cronològic que, a grans trets, és linial, inclouen bastants tipus d'anacronies d'importància secundària.

Les principals distorsions es refereixen al relat de fets anteriors per part d'algun personatge o del mateix narrador per tal d'explicar els antecedents de fets o personatges determinats. Un exemple d'aquest cas tan habitual en la narració d'històries seria la trobada del príncep amb el nan a *L'alquímia del cor*, trobada que implica la narració per part del nan de la història que l'ha dut a haver de recórrer el món.

També es produeixen anacronies retrospectives que engloben tota la narració. En aquest cas es parteix d'un present situat a l'inici de la narració i a continuació el narrador es remunta en el temps per situar-se al començament de la història. És el cas d'*Aquest era el Hirbel*²³⁶ en què el narrador interromp l'explicació sobre els personatges i l'escenari per dir:

²³⁶ I d'altres narracions com *Me importa un comino el rey Pepino*, en què el narrador figura un dels personatges que aprofita la seva situació d'immobilitat a causa d'un peu trencat per consignar per escrit el que va passar. També a *En Theo se'n va* o *Les bruixes*.

Però això encara no és una veritable història. La primera història del Hirbel narra com la senyoreta López, que mai havia treballat amb nens difícils com els de la casa, el va conèixer. El va conèixer tant que hagués preferit fugir corrents. (11)

També hi ha retrocessos parcials per part del narrador per poder explicar episodis transcorreguts de forma simultània en el temps. Aquest és un recurs constant, per exemple a *L'únic rebel*. Aquesta obra és construïda com una persecució en la qual el lector passa constantment de veure el que estan fent els perseguits a veure allò que estan fent els perseguidors en el mateix moment per tal de crear una sensació de "suspense" i perill imminent²³⁷.

De forma més marginal, es produeixen avenços narratius sobre el futur dels personatges més enllà dels límits de la història que serà narrada, tal com ocorre en *Años difíciles* per donar compte de com serà la convivència després de la guerra²³⁸.

Algun títol escadusser presenta un joc narratiu basat justament en el desenvolupament temporal de la història. Així, *El petit roure* es basa en el desig de ser gran del nen protagonista i juga a confondre el lector amb la figura d'un narrador que es percep com un nen per descobrir al final que es tracta del nen quan ja és vell. O bé a *Asperú, joglar embriuat*, les cançons del protagonista tenen el poder de canviar el que ha passat anteriorment a la narració. No s'ha classificat, en canvi, en aquest apartat el conte *Autopista 17* encara que els personatges es van trobant a ells mateixos en diversos moments de la seva vida, ja que aquests salts temporals pertanyen exclusivament al tema de la història i no afecten el desenvolupament narratiu dels fets.

Finalment, malgrat que no es tracti de cap distorsió de l'ordre temporal, cal destacar també la duració del temps de la ficció que en algunes obres abarca períodes molt més llargs que en els blocs d'edat anteriors, fins arribar a contenir tota la vida dels personatges²³⁹. La brevetat del temps narrat en la immensa majoria de les altres històries pot fer apreciar amb més claredat com la narració de períodes perllongats del temps dels personatges és un fet encara sumament anòmal en els llibres adreçats a aquestes edats.

²³⁷ La mateixa tècnica al servei de l'emoció es troba a *Les bruixes* o a *En Gilbert i les línies*.

²³⁸ O a *El bosque de piedra* i a *Els reportatges d'en Gep Mandonguilla*.

²³⁹ A *Feral y las cigüeñas*, *El bosque de piedra*, *Els reportatges d'en Gep Mandonguilla* o *El petit roure*.

6.2.4. La complexitat interpretativa

Distanciament ²⁴⁰						
	Referències situació comunicativa	Apel·lació coneixements previs	Us de l'humor			Us de l'humor Proporció Interna
Absència	76'36	32'72	40'00			
Presència	23'64	67'28	General	29'09	60'00	48'48
			Paròdia	18'18		30'30
			Transgr.	12'73		21'22
Total	100	100	100			100

	Ambigüitats ²⁴¹	Explicitació pacte narratiu ²⁴²	
		Aparició narrador	Aparició Narratori
Presència	30'91	87'28	56'36
Absència	69'09	12'72	43'64
Total	100	100	100

Ambigüitats de significat

La presència d'ambigüitats interpretatives és bastant alta, ja que apareix en un 30'91% de les obres. Es refereix principalment a la relació entre els elements de fantasia i de realitat de la ficció, és a dir, al grau de certesa del lector o dels mateixos personatges sobre si determinats fets han ocorregut realment o s'han imaginat. Una de les obres que utilitza aquest recurs²⁴³ és *Tot quant veus és el mar*. La nena protagonista de la història imagina coses fantàstiques, però, d'altra banda, aquestes semblen produir-se realment. Al final de l'obra, la nena aconsegueix que el fotògraf faci un retrat del suposat fantasma per tal de veure-

²⁴⁰ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 39, 40, 41 i 43 del capítol 5.

²⁴¹ Els resultats d'aquesta columna corresponen als del quadre 38 del capítol 5.

²⁴² Els resultats corresponen als dels quadres 44 i 45 del capítol 5.

²⁴³ Entre moltes d'altres com *Piruleta*, *L'illa d'Omar*, *En Gilbert i les línies*, *Les coses de Ramon Lamote*, *El bosque de piedra*, *Els set enigmes de l'iris*, etc.

li cara. Quan mira la fotografia el veu amb el cabell ros, talment com ella se l'imagina, però la mestra el veu moreno, tal com se l'imagina ella mateixa, i la mare simplement veu el cavall de cartró del retratista sense cap figura humana. El conte, malgrat alguna explicació "raonable" anterior sobre el per què la nena s'inventa coses, acaba amb una certa afirmació imaginativa:

Ningú, emperò, llevat potser del vell, no havia reparat que al centre de la foto el cavall s'esclatava de riure. (76)

En una minoria d'obres l'ambigüitat s'ofereix, o bé com un joc còmplice o enganyós amb el lector, o bé al servei d'una interpretació simbòlica més profunda. La complicitat pot exemplificar-se en la doble interpretació dels desenllaços d'*El petit Nicolàs* a què s'ha al·ludit anteriorment. El lector ha d'entendre l'equívoc més enllà de la interpretació literalment "innocent" que en fa el personatge. A *Abracadabra* el joc amb el lector consisteix a sumir-lo en un món tèrrific i inconnex fins que va trobant les pistes per saber que es tracta del desvarieg d'un nen enfebrat sense que això arribi a aclarir-se mai en el text²⁴⁴. D'altra banda, les dificultats interpretatives d'*Els fills del bufador de vidre*, - amb elements inexplicats com, el fet que els nens es vegin en els miralls amb un altre aspecte o finalment ni s'hi vegin-, radiquen en la necessitat d'una interpretació simbòlica que es fa explícita només parcialment i en comentaris esparsos²⁴⁵.

Distanciament

Referències a la comunicació literària

Les referències a la comunicació literària són presents gairebé en una quarta part de les obres (23'64%), i aquesta presència augmenta si considerem la gran abundància de comentaris al voltant de la creació de la història en els pròlegs, epílegs i apèndix de tota mena que es troben en aquest bloc d'edat.

²⁴⁴ D'altres jocs amb els elements constructius de la narració apareixen a *Margot (o fet a trencafils)* i a *El petit roure*.

²⁴⁵ De la mateixa manera, *El misteri de la isla de Tokland* apel·la a una interpretació mítica, tot i que en aquest cas resulta prou artificial i sobreafegida a la narració.

En les referències classificades aquí hi ha crides a la participació del lector en obres ja assenyalades anteriorment pel fet que la crida a la participació implica la utilització de recursos no verbals o la reconstrucció de la història dividida en fragments.

En d'altres casos la impossibilitat d'oblidar que s'està llegint una història ve donada pels comentaris del narrador que expliciten la seva construcció i gestionen la seva lectura. Així, per exemple, a *Me importa un comino el rey Pepino* el nen narrador s'esforça a escriure d'acord amb les suposades instruccions del seu professor de llengua i sovint hi ha comentaris sobre les novetats tècniques que incorpora o sobre la impossibilitat de cenyir la història a unes normes tan estrictes:

EN EL DECIMOTERCER CAPITULO NO HAY MUCHO QUE ESTRUCTURAR

Esperamos.

Seguimos esperando.

Además, naturalmente, leemos.

Y como todo esto es muy poco para un capítulo,
cuento también lo que pasó al día siguiente
en el colegio.

Lo que pasó fue algo que dejó a todos asombrados. (113)

L'apel·lació a la competència del lector sobre la construcció narrativa pot fer-se també a través dels personatges que judiquen les històries que se'ls expliquen. Això és el que passa, per exemple, a *Gilbert i les línies* quan la Linieta posa en dubte la bona construcció del conte popular explicat per en Gilbert. Aquesta situació enllaça amb l'apel·lació als coneixements previs del lector sobre la tradició literària en les múltiples cites sobre personatges, autors, obres o models de gènere que s'inclouen sovint en les històries. D'altres vegades, el narrador omniscient estableix la seva tradicional complicitat amb el lector -segons la qual ells dos saben més que els personatges- a través de l'explicitació dels elements de la situació comunicativa:

Però ell no ho sap (que ha salvat el país gràfic) i potser és millor així, la responsabilitat que li cauria al damunt seria enorme, potser quan sigui més gran, si mai llegeix aquest llibre, sabrà el veritable desenllaç d'aquesta història, però això és una possibilitat remotíssima. (*En Gilbert i les línies*, 116)

Finalment, d'altres obres s'ofereixen com un joc amb la creació de la història com a tema. Es el cas d'*El bosc encantat*, per exemple, en què les històries sobre l'origen del bosc encantat acaben confluint en la seva creació com a obra literària:

I van convidar a noces a tot de gent de tot arreu.

I també hi va anar un jovincell xerraire, barmamec i coratjós que els va regalar un llibre que ell havia escrit dient:

"Teniu: el bosc encantat no és com els altres boscos: és un bosc escrit" (88)

Utilització de recursos d'humor

L'humor és present en un 60% de les obres. Si observem la seva relació amb els gèneres literaris i els temes escollits pot constatar-se que la utilització de models tradicionals i les temàtiques socials tendeixen a no utilitzar aquest element de distanciament. Es confirma, per tant, que en aquestes edats el recurs a la literatura popular no es fa amb propòsits humorístics de joc i paròdia, sinó amb altres intencions tals com el traspàs cultural o la reflexió psicològica a través de símbols. En canvi, les obres de fantasia moderna, les detectivesques, les de relacions personals i el joc formal es relacionen amb la presència de trets humorístics.

Que la fantasia moderna, el joc formal i l'humor conformen, efectivament una mateixa tendència és un resultat esperable en la LIJ actual. Més curiós resulta constatar com la introducció del gènere policíac es produeix per la via de l'humor i com la descripció de les relacions personals continua recurrent a l'humor com a via de desdramatització en una gran part de les obres, aquelles que no aborden conflictes psicològics concrets i acusats. tal com s'ha vist més amunt.

En la meitat dels casos l'humor s'adscriu a la utilització dels recursos que s'han caracteritzat com a tradicionals. Però en l'altra meitat de les obres s'utilitzen recursos que s'han destacat com a innovadors: la paròdia i vulneració dels models literaris tradicionals (en un 18'18% del total d'obres) i la vulneració de les normes de conducta establertes (en un 12'73%).

En el primer cas es troben obres que desmitifiquen personatges terrorífics com fantasmes, vampirs o el popular home del sac. Aquesta desmitificació, no es produeix de forma completa, tal com s'ha assenyalat més amunt, i es conserven

alguns dels seus trets terrorífics tot i que atenuats. La desmitificació afecta, en primer lloc, la barreja d'elements ridículs i aterridors amb què són presentats. Així, les bruixes de *Les bruixes* són realment malvades, però han adoptat la disfressa de dones modernes amb detalls ben ridículs com les perruques que porten i les picors que els produeixen o els peus sense dits torturats per les sabates de taló, o els fantasmes d'*Encara queden fantasmes* són perversos i capaços d'aterrir, però també resulten ben patètics en les seves accions puerils i en el seu fracàs davant d'una família decidida. En segon lloc, la desmitificació provoca el fet que es mantenen personatges terrorífics, però altres membres de la seva mateixa espècie són amics dels protagonistes, com en *El petit vampir*, en què els nens vampirs han completat el procés que els converteix en amics innocents del protagonista, però alguns dels seus familiars mantenen les característiques tradicionals.²⁴⁶I, en tercer lloc, ens trobem que la caracterització terrorífica es conserva només durant una part de la narració i a continuació es revela com a falsa, tal com ocorre en *L'home del sac*, per exemple.

Un altre tipus de paròdia es refereix al tractament humorístic de models narratius, ja siguin gèneres literaris, com els policíacs a *En Felip Marlot* o *El lladre d'ombres*, ja models cinematogràfics, com a *Ah, si jo fos un monstre!*. També hi ha obres que no dirigeixen l'humor cap als elements de ficció sinó que es proposen criticar irònicament la societat real. La crítica a la burocràcia administrativa o a la beneitania de qui s'empassa enganyifes per no confessar la pròpia ignorància a *Les coses de Ramon Lamote* en serien exemples clars.

L'humor que es dirigeix a provocar la complaença en la transgressió ja ha estat al·ludit en descriure aquest tipus d'innovació temàtica. En la majoria de casos són els infants els protagonistes d'aquests afers, però en algun títol es destaca la complicitat materna en favor de la reivindicació de valors més permissius i de més complicitat entre adults i infants, tal com succeeix en el personatge de la senyora Bertolotti, la disbauxada mare de *Konrad*.

²⁴⁶ També a *Me importa un comino el rey Pepino*, en què és només el rei el que és dolent i per això ha estat expulsat pels altres, a *Els fills del bufador de vidre* en què lluiten les dues bruixes germanes, l'una bona i l'altra dolenta.

Apel·lació a coneixements culturals previs

Els coneixements previs invocats són molt abundants i es refereixen majoritàriament a la presència de referents literaris o artístics propis d'un ampli espectre cultural que va des del folklore i la LIJ a formes artístiques de la tradició culta i del món actual com el cinema o les novel·les de gènere.

Les referències mitològiques i del folklore en general són especialment nombroses. Lògicament, ho són sobretot en les obres que s'adscriuen als models literaris tradicionals i que sovint evidencien una intenció de traspàs del llegat cultural. Les referències literàries no es limiten, però, a la literatura popular. La poesia culta, per exemple, és present a través d'un parell de poemes d'Alberti i Wordsworth i les obres catalanes fan referència a diversos aspectes de la literatura medieval pròpia. També hi ha l'apel·lació a pel·lícules, novel·les policíaqües i escenaris narratius propis de l'imaginari col·lectiu actual a través de la menció explícita d'autors, títols, personatges i arguments o a través dels jocs i fantasies dels personatges infantils. Com és previsible en aquest context, també són abundants les referències a la LIJ. *El màgic d'Oz*, el conill de *l'Àlícia en terra de meravelles*, Gulliver, Robinson, *Els sis Joans* o algun autor actual convertit en personatge són elements presents en aquestes obres.

En menor mesura són al·ludits d'altres referents com la tradició pictòrica o les referències musicals. També són evocades les meravelles històriques de la Humanitat -com l'Esfinx o els jardins de Babilònia-, especialment en les descripcions de Gisbert.

La manera d'apel·lar a tots aquests coneixements és diversa. En la majoria de casos recollits la referència és explícita. Es el cas del personatge de Patancràs Xinxolaina²⁴⁷ com a naufrag del vaixell de Gulliver. En d'altres el coneixement implicat resta implícit, de manera que només els lectors amb possessió d'aquest bagatge poden descobrir la referència amagada en un nom o en una escena. Com la tortuga sàvia del Foll d'*En Gilbert i les línies* que trobarem també com a acompanyant del senyor del temps a *Momo* o el personatge de "Jaume Cabré Senserra" a *La guia fantàstica*. D'altres vegades aquesta ressonància secreta

²⁴⁷ En l'obra del mateix títol.

passa per la utilització de símbols o motius clàssics, com el fet de tallar les trenes o l'equívoc de les veles com a missatge de triomf o derrota a *L'illa d'Omar*.

Les referències geogràfiques, històriques, polítiques, del medi natural o culturals en sentit ampli són explícites en molt poques ocasions. Apareixen, en primer lloc, en algunes obres que juguen humorísticament amb les connotacions tòpiques dels diferents països²⁴⁸ o que les utilitzen per a detalls ocasionals d'humor²⁴⁹. En segon lloc, s'utilitzen com a creació del context narratiu. En algunes ocasions de forma gairebé involuntària pel fet de parlar de costums o referents propis del lector del país en què s'ha escrit l'obra²⁵⁰. Més generalment, però, obeeixen a una voluntat clara de traspàs de coneixements culturals, normalment associats a la pròpia història o cultura, sovint amb un tractament didàctic molt evident. Un exemple d'aquest tipus, referit a l'àmbit natural seria el cas de la descripció d'ocells d'*Ales roges*, un títol al servei del missatge ecològic que relata la preservació d'un espai natural mallorquí. Amb molta més freqüència, però, aquest traspàs es refereix al context sociohistòric i té especial incidència en obres d'autors catalans, com Sorribas o Joles Sennell²⁵¹

En general, la lectura de moltes d'aquestes obres produeix la sensació d'una deliberada voluntat de fer present la tradició cultural, especialment la literària, i més la literària susceptible de formar part del bagatge dels lectors infantils. La impressió que els autors puen en la tradició per ensemblar els elements recollits

²⁴⁸ Per exemple, en la desfilada de concursants de diversos països del món a *Les coses de Ramon Lamote*, on apareixen tota mena de tòpics com el base fort i franc, o bé en els viatges a cadascun dels continents d'*Els reportatges d'en Gep Mandonguilla*.

²⁴⁹ Algunes d'aquestes referències donen la mesura dels canvis en el coneixement compartit a través del temps. A *Els segrestadors de burros*, per exemple, els nens roben els burros del poble i deixen una nota que diu "Burros del món, uniu-vos". L'alcalde del poble, quan la llegeix exclama: "Són els comunistes!". Personalment hem constatat la incomprensió d'aquesta inferència per part dels lectors actuals.

²⁵⁰ Les referències, doncs, són més un producte de la traducció que de la voluntat d'apel·lar-hi. Qüestions com la menció als dialectes lingüístics d'*El carrer de casa* o la història viscuda per l'àvia de *La iaia* suposen referències comunes per als lectors del propi país.

²⁵¹ Efectivament, a *La cinquena gràcia de Collpelat* es troba gairebé un compendi de l'evolució sociohistòrica i política de Catalunya, i a *En Patancràs Xinxolaina* abunden les referències a la G.E.C., els professors de català o altres referents de la Catalunya d'aquests anys.

amb els de nova creació és reforçada per l'abundància d'inclusions literals de textos poètics o folklòrics i per la fragmentació i complexitat estructural a què aconduïx l'ensemblatge, de manera que s'interrelacionen aquí alguns dels ítems analitzats. Pensem, per exemple, en les proves de *Feral y las cigüeñas*. Cada prova té referències literàries: la primera consisteix a saber un refrany popular, la segona consisteix en la narració d'un conte de les *Mil i una nits*, en la tercera es recita un poema d'Alberti i la quarta passa per resoldre una endevinalla com a *Edip* o a tantes altres obres. A més del joc literari referencial, però, aquestes proves inclouen refranys, endevinalles i poemes en l'interior del text narratiu i l'estructura de la narració ha d'acomodar-se a la necessitat de superposar les històries.

La voluntat educativa de llegat cultural és tan present que els mateixos autors, o bé els editors, acostumen a caure en l'explicitació didàctica d'aquests elements. La consciència de la necessitat de presevar la consistència literària de l'obra fa que aquesta acció se situï generalment en els pròlegs i comentaris posteriors de les obres. Així, per exemple, a *L'únic rebel*, hi ha un pròleg on s'explica la colonització americana i la situació dels indis a les reserves, o bé a *En Gilbert i les línies* s'expliquen tant els referents pictòrics de l'obra, com qui era Ramon Llull i el que va fer que tingui a veure amb la narració.

Comentaris del narrador i aparició del narratori

La innovació de les obres d'aquest bloc d'edat en molts dels aspectes analitzats contrasta vivament amb la constatació d'una gran presència del narrador. En gairebé totes les obres el lector percep constantment la mediació del narrador que fa comentaris tant sobre la situació d'enunciació com sobre la interpretació i valoració dels fets. Tot i així, val la pena recordar que en la nostra anàlisi no s'ha distingit entre tipus de mediació. En algunes obres aquesta és, efectivament, molt propera a la de l'explicació oral d'històries tradicional a la LIJ, però, en d'altres, la presència del narrador es produeix en una situació més innovadora i pròpia de la literatura escrita.

Alguns factors de les característiques assenyalades poden contribuir a explicar aquesta presència abrumadora del narrador. En primer lloc el notable augment de la complexitat narrativa. Els autors poden pressuposar que els seus lectors

trobaran dificultats a seguir el fil de la història en unes obres tan plenes de jocs estructurals i canvis en les condicions d'enunciació i s'apresten, doncs, a fornir-los de tota mena d'instruccions i guies per a la lectura. Autors com Nostlinger o Hartling, per exemple, utilitzen els títols dels capítols per ajudar a anticipar el que vindrà i a resumir els fets ja relatats, i, de tant en tant, aprofiten aquest recurs per dialogar directament amb el lector. La gestió del discurs enllaça també amb la presència d'allusions a la situació de comunicació literària i es troben múltiples referències a la situació d'escriptura i de lectura, de vegades com a joc, de vegades per obtenir un efecte de versemblança. Les instruccions sobre com cal llegir alguns contes a *Tatrebill en contes uns* seria un exemple de gestió explícita en favor del joc, mentre que les constants referències al quadern de reflexions del narrador d'*El petit roure* en seria un sobre la versemblança. Efectivament, en aquest darrer cas el narrador es preocupa de justificar com recorda tals fets perquè els va apuntar allà, com pot saber coses que ell no va presenciar, etc.; d'altra banda, el fet de narrar sobre uns escrits del passat li permet també anar sobreposant les seves idees actuals a les expressades en el quadern.

En segon lloc, la irrupció de la introspecció psicològica en aquestes obres afavoreix la interpretació i valoració dels fets relatats a través de la consciència dels personatges. Que les obres estiguin narrades en primera persona implica una fusió, almenys immediata, entre els fets narrats i la seva interpretació per part del narrador. Però, encara que el narrador es mantingui fora de la història, en la majoria d'obres la focalització en el protagonista o l'accés a la seva consciència és utilitzada per convidar el lector a seguir el mateix viatge mental que el personatge. Amb aquesta finalitat es troben a moltes obres simulacions de la reproducció del discurs mental, més o menys properes al monòleg interior, des del desvarieg d'*Abracadabra*, a l'exposició ordenada, però suposadament directa del raonament del personatge ("S'havia deixat l'esmorzar a la cartera. Que n'era de talòs!. Al cap de tres dies podria" *En Theo se'n va*, 20), fins a la seva interpretació des de fora ("No hi estava preparat, en Theo", *En Theo se'n va*. 53)

En tercer lloc el narrador vol fer-se present per establir relacions directes amb el lector, o bé per distanciar-se junts de l'obra a través de la complicitat, humorística o d'altre tipus, o bé per traspassar-li els coneixements o la moral del seu propòsit educatiu. Es en aquesta presència on conflueixen els elements innovadors amb

l'actitud més tradicional a la LIJ. Com qualsevol narrador oral que domina l'escena i està atent a les reaccions del receptor, el narrador de moltes d'aquestes obres parla directament al lector ("I tu, com estàs?" li diu el narrador de *Charlie i la fàbrica de xocolata* mentre li presenta els personatges a través de la imatge), mira d'explicar-se amb referents comuns que facilitin la comprensió ("Era una barca grossa oberta amb la part anterior alta i la part posterior alta (com una barca del temps dels vikings)" p.88), dirigeix l'escena, per exemple, l'atura i la comenta amb el lector ("si us ho miràveu bé, per tant ja us podeu imaginar...", 103) o el tranquil·litza quan li sembla que pot patir pel que està passant, tot projectant les reaccions pressuposades en el personatge amb qui s'identifiquen ("Oh Déu meu!-va exclamar en Charlie, que mirava amb els altres la porta-, què dimonis els passarà ara?" 125).

Rarament el narrador evita la interpretació i valoració directe o aprofita la seva distància moral respecte el protagonista per fer-les més subtils. Naturalment, hi ha excepcions, com, per exemple, a *En Ben estima l'Anna*, on el narrador es limita a reproduir la percepció del personatge per oferir la seva desorientació sobre els sentiments amorosos. També hem vist que ho feia, per exemple, a *El petit Nicolàs*, per permetre que la valoració provingui de la valoració del lector "per damunt" del personatge. Però, en la majoria de casos, com en les obres de Dahl, el narrador sosté fortament la conducció del relat, tant si es fusiona amb el personatge, com si es manté fora, com si fa ambdues coses, tal com ocorre a *En Gilbert i les línies*:

Segur, el Foll Ermit, la Corba Ben Feta, que tot i que el considerés un híbrid espantós no era pas mal línia...els havia deixat que dormien! (en Gilbert ignora que els hagin fet presoners i que en aquells precisos moments preparen la goma d'esborrar per executar-los). Què no donaria per poder ser amb ells i conèixer la pau al País Gràfic! (què lluny que és, d'imaginar la trista situació d'aquell país!). (114)

Els salts entre la focalització i l'omnisciència es produeixen amb relativa freqüència, com si aquestes obres assagessin fórmules de limitació de la seva intervenció. Així, el recurs d'incloure altres escrits contribueix de vegades a aquesta voluntat. A *Filo entra en acció*, per exemple, el narrador delega la valoració dels fets a la introducció dels diaris d'en Filo, o bé, a *La iaia*, ho fa quan cedeix la paraula als monòlegs interiors de l'àvia. Un cas d'assaig narratiu, curiós per la seva poca freqüència, és el d'*Asperú, joglar embruixat*, on el

narrador es dirigeix intermitentment al protagonista per interpretar-li els sentiments i els fets a través de l'ús de la segona persona verbal.

L'aparició del narratori és lògicament, molt menys nombrosa. Tot i que de vegades segueix les pautes tradicionals i molt properes a un discurs en presència, en d'altres el narratori és a qui es convida a participar en jocs narratius i complicitats humorístiques. Finalment, en alguns casos la invocació al lector és confinada als pròlegs i epílegs en què l'autor comenta el pròposit o el possible efecte de la història narrada.

6.3.5. Conclusions sobre les obres adreçades a l'etapa de 10-12 anys

6.3.5.1. Conclusions sobre la representació literària del món

Els gèneres literaris

1. Les obres fantàstiques són majoritàries (63'64%), però la ficció realista constitueix un apartat considerable (36'36%).
2. La fantasia moderna és el gènere literari més utilitzat (29'09%), però seguit de prop per la ficció realista centrada en les relacions familiars i amicals (21'83%) dels protagonistes. En les obres fantàstiques hi ha també una presència rellevant dels models tradicionals (18'19%) i en les obres realistes hi ha un petit nucli de narracions detectivesques (9'09%) i d'obres referides a conflictes socials (9'09%).
3. La fantasia moderna s'adreça a mostrar la irrupció de la fantasia en la realitat quotidiana en una espècie de tendència al "realisme màgic" i a potenciar el joc humorístic i metaliterari. Aquest darrer propòsit s'extèn als models de la literatura tradicional que també s'aparten dels contes populars per adoptar formes més mítiques i per omplir-se de continguts psicològics. La presència del folklore en aquest bloc d'edat sembla obeir a la voluntat de traspàs d'aquest llegat cultural, alhora que s'utilitza per fer més complexes les narracions, tant a nivell de construcció estructural com d'interpretació simbòlica de processos interns. En canvi, la fantasia moderna gairebé deixa d'utilitzar-se com a via de sortida als conflictes psicològics.
4. La descripció de les relacions familiars i personals es produeix com un tall de vida quotidiana d'un protagonista infantil. Les obres que procedeixen a fer aquesta descripció poden graduar-se entre les que situen l'infant com un simple punt de partida per al retrat de costums, les més nombroses que fan de l'infant el centre d'un retrat costumista i de reflexió sobre les relacions personals i, finalment, les que posen la descripció ambiental al servei d'un conflicte afectiu de l'infant protagonista.

5. S'utilitzen tots els gèneres descrits menys les narracions històriques i la maduració personal. La maduració personal com a forma realista és subsumida dins de la descripció de les relacions personals en la vida quotidiana, com si la maduració dels protagonistes en aquestes edats es referís principalment a la reflexió sobre la seva vida familiar i entre iguals. Les narracions detectivesques es configuren com un gènere específic. La reflexió social apareix justificada des del propòsit educatiu de forma explícita. Les narracions d'animals humanitzats han desaparegut pràcticament (l'81%).
6. La majoria d'obres s'adrecen, o bé a la reflexió sobre les relacions personals en la vida quotidiana, especialment entre pares i fills i entre amics, o bé a l'apel·lació a la competència literària sobre una gran diversificació de gèneres narratius que són complicats, trastocats i fusionats de maneres molt diverses. Aquestes dues constants creuen tots els gèneres narratius de la classificació.

La novetat temàtica

1. La innovació temàtica és molt elevada. Un 81'82% de les obres en presenten un o més trets.
2. La transgressió de les normes socials i literàries és la innovació més abundant en aquest bloc d'edat (27'69%). Un petit grup d'aquestes obres destaca per la vulneració de les normes socials de conducta. El grup majoritari, però, fa referència al joc amb la tradició literària. Destaquen especialment l'apel·lació explícita a autors, obres i elements concrets de la tradició literària, la fusió deliberada de gèneres i elements literaris i l'alteració de les formes narratives amb diversos tipus de jocs participatius amb el lector.
3. Els problemes socials suposen un 24'61% de la innovació temàtica. Encara altres obres presenten temes socials de forma ocasional, potser a causa del tractament realista d'una part important de la ficció que afavoreix la seva aparició, o bé per un procés d'acumulació temàtica en la LIJ d'aquest bloc d'edat. Un terç de les obres classificades aquí fan una crítica general de les formes de vida moderna amb una gran varietat de tractament, des de la defensa explícita de valors fins a actituds més corrosives i paròdiques. Un segon terç denuncia qualsevol tipus de forma autoritària de poder, tot i que la defensa de la democràcia és essencialment genèrica. El terç restant tracta problemes més concrets com els ecològics, la immigració o la guerra.

4. La focalització psicològica suposa un 20% de la proporció interna en el conjunt d'entrades. La major part d'aquests temes es refereixen als conflictes originats en les relacions familiars, sovint sense la utilització d'elements de distanciament que en suavitzin l'angoixa. Una part minoritària segueix tractant altres conflictes infantils a través de l'humor, la fantasia i l'afecte entre els personatges.
5. Els problemes familiars nous (13'85%) es refereixen o bé a les relacions matrimonials negatives i al divorci vist com una necessitat, o bé a les llars monoparentals provocades per la situació de mare soltera o abandonada pel marit. L'observació i judici sobre la conducta dels pares (la sobreprotecció materna, el domini coactiu patern, etc.) és presidida pels valors de permissivitat i companyonia entre adults i infants i és un tema que s'extén a través de detalls secundaris a d'altres obres no comptabilitzades en aquest bloc.
6. Els temes considerats inapropiats per a infants són bastant escassos (13'85%), però destaquen per la gran duresa del seu tractament. Es troben en obres realistes i les dificultats personals dels protagonistes provenen de les relacions familiars i dels problemes "de la condició humana", mentre que els conflictes socials apareixen com a temes col.laterals o de fons. En algunes obres apareix l'enamorament entre infants.

El desenllaç

1. La majoria d'obres (60%) segueixen el desenllaç positiu tradicional per desaparició del problema, però hi ha un elevat 40% d'obres que s'aparten d'aquesta norma i que interrelacionen elements propis d'un tipus o altre de desenllaç en un cert continuum.
2. Les narracions centrades en la reflexió sobre les relacions personals presenten una clara tendència als finals positius per assumptió dels problemes a partir de la maduració dels protagonistes (18'18% del total d'obres). Molts d'aquests finals podrien considerar-se oberts -o fins i tot negatius- en el sentit que no és clar que canviï l'actitud dels altres personatges que provocaven el conflicte, però la narració aboca a una comprensió més gran dels factors que hi intervenen i a l'augment de la confiança del protagonista en les seves pròpies forces.

3. Els finals oberts (20%) obeeixen a diferents raons. En uns casos s'encavalquen amb els positius per assumptió dels conflictes. En altres casos són oberts com a crida educativa a la implicació moral del lector. Quan es produeixen en obres d'humor i fantasia apelen a una competència literària més complexa que les expectatives merament narratives del "sentit de la història"²⁵². En obres amb poca unitat narrativa s'obren cap a possibles continuacions de les aventures dels personatges.
4. Els finals negatius són gairebé inexistents com a tals (1'81%), però hi ha elements negatius barrejats en els altres tipus de desenllaç. Per primera vegada en el corpus literari analitzat ho són com a fracàs en la resolució del conflicte sense que es presentin com un joc humorístic.

Els personatges protagonistes i adversaris

1. Els personatges humans se situen com a protagonistes en la quasi totalitat de les obres (94'54%) i són també la immensa majoria dels adversaris (un 81'08% dels casos en què hi ha adversaris concrets). En canvi, es manté la barreja entre el tipus de personatges en gairebé la meitat de les obres (un 43'64%). Bàsicament s'utilitza la barreja de personatges humans i fantàstics, seguida a molta distància per la barreja entre els tres tipus possibles de personatges. Els animals humanitzats pràcticament només apareixen formant part d'aquesta última situació.
2. Els infants són els protagonistes majoritaris (58'18%), però els protagonistes adults suposen també un terç de les obres (32'73%). El protagonisme és individual o, de forma molt més exigua, correspon a parelles o grups d'amics. Només en alguns títols escadussers existeix un cert coprotagonisme entre adults i infants en aventures familiars. Les colles infantils suposen només una de les opcions del protagonisme infantil, sense especial rellevància numèrica.
3. El protagonisme és abrumadorament masculí (69'09%). Les protagonistes dones són gairebé inexistents mentre que, per contra, el protagonisme adult

²⁵² En el sentit del terme utilitzat per diversos autors de psicolingüística, com HOLLAND (1975) o APPLEBEE (1978).

masculí és bastant abundant ja que arriba a un 27'27% del total de les obres. Les nenes protagonistes tenen més presència, tot i que mantenen una proporció d'una a quatre en relació als nens protagonistes. Les nenes mantenen una posició secundària en el protagonisme grupal, es circumscriuen a les temàtiques intimistes i mantenen característiques diferencials respecte del protagonisme infantil masculí en aquests temes (no tenen conflictes personals greus, es limiten a observar l'entorn i no se situen en l'àmbit escolar). Els nens apareixen com a protagonistes en tot tipus de temàtica. Els trets de caràcter considerats masculins i femenins, en canvi, apareixen molt difuminats.

4. Els protagonistes animals i fantàstics són pràcticament inexistents.
5. Els protagonistes resolen conflictes interns que suposen canvis en la seva personalitat en la meitat de les obres, mentre que en l'altra meitat enfronten conflictes externs de misteri, joc o aventura. Entre els conflictes externs se situen personatges terrorífics tradicionals que, malgrat un cert grau de desmitificació, conserven el poder de fer por.
6. La majoria d'obres tenen adversaris concrets (un 67'28%). Aquests són humans en una gran majoria(54'55%) i, bàsicament, personatges adults masculins i propis de la societat actual. El fet que la crítica social s'hagi fet més concreta, així com les necessitats narratives de gènere, afavoreixen que els adversaris adoptin formes més determinades de maldat. Els tirans i homes de negocis passen a ser polítics corruptes i delinqüents més concrets i de caire més tradicional, o bé pares quan els conflictes se situen en l'interior de les relacions familiars. Apareixen també alguns adversaris infantils, sempre masculins, com a forma de reducció de la societat a la mida del protagonista.
7. La majoria d'adversaris estan connotats de forma negativa (en un 47'28% del total del corpus). Hi ha també alguns adversaris funcionals i d'altres reconvertits (o més aviat reconvertibles ja que el desenllaç és obert). Els reconvertits són bàsicament els adversaris que pertanyen a l'àmbit familiar.
8. Els models literaris de gènere afavoreixen tant l'aparició de protagonistes adults amb les característiques tradicionals dels gèneres policíacs o d'aventures com la presència d'adversaris concrets.

L'escenari narratiu

1. Els protagonistes viuen en famílies completes (45'45%) o formes organitzatives assimilables (18'18%) que són bàsicament famílies sense pare. En la majoria d'aquestes obres la família no és un simple context sinó l'objecte de reflexió o la causa del conflicte narratiu. El protagonisme adult fa que també hi hagi molts protagonistes que viuen sols (27'28%).
2. La majoria d'obres se situen en un nucli urbà (54'55%) com un simple rerafons sense cap connotació específica. En molts casos apareixen només diversos llocs tancats d'aquest nucli (l'escola, la casa, un hotel, etc.). El paisatge obert es relaciona amb l'escenari d'aventures, però a més s'ofereix com a imaginari de contrast a través de la fantasia per fugir dels escenaris tancats i ofegadors. Els pocs imaginaris fantàstics complets s'ofereixen com a construccions culturals (el món del folklore, el de la pintura, etc.) a visitar per part dels personatges situats en un nivell realista de la ficció.
3. La manca de determinació temporal és relativament escassa (14'54%). Les narracions se situen en temps actual en un 73'37% dels casos. Hi ha alguns títols escadussers situats en el passat (5'45%) o en el futur (3'64%).
4. Els oficis dels protagonistes adults es divideixen entre els actuals (18'18%) i els tradicionals (10'92%). La descripció de la societat moderna augmenta considerablement amb la cita de moltes professions diferents si s'hi ajunten els oficis dels pares dels protagonistes. Les dones són les úniques que tenen cura de la llar, tot i que n'hi ha que també treballen, especialment si no tenen marit. Algunes de les obres qüestionen explícitament aquest repartiment dels papers tradicionals, tot i que es tracta d'un discurs didàctic sense repercussions en la situació descrita.

6.3.5.2. Conclusions sobre la fragmentació narrativa

1. La fragmentació narrativa és enormement elevada, ja que només dues de les obres no presenten cap dels trets inclosos en aquest apartat. La inclusió d'altres formes textuais en la narració és el recurs més abundant (65'45%) seguit de l'autonomia narrativa (60%) i de la barreja de gèneres literaris

(52'73%). El tret menys acusat és el de la presència de recursos no verbals, tot i que arriba a un 29'09% de les obres.

2. El grau elevat d'autonomia entre les seqüències narratives es produeix, en primer lloc, per la complexitat narrativa de les obres d'aquest bloc -amb una forta presència de més d'una història, encadenades i enllaçades en l'interior de les narracions de formes molt variades i experimentals-; en segon lloc, per la descripció d'inventaris imaginaris; i, en tercer lloc, perquè la fórmula majoritària de la narració consisteix en episodis encadenats d'un protagonista. Aquesta darrera forma de narració episòdica és utilitzada per les temàtiques intimistes per tal d'oferir un panorama significatiu dels problemes i estats d'ànim del protagonista, sense una tensió narrativa cohesionada.
3. Més de la meitat de les obres presenten una barreja deliberada de gèneres literaris, sovint creuats per l'humor i la fantasia moderna. En moltes narracions s'utilitzen més de dos gèneres alhora en una gran varietat de fórmules i sense una tendència predominant. La fusió d'elements provinents de gèneres narratius diversos és tan acusada que sembla un dels trets més distintius d'aquest bloc d'edat.
4. Les obres d'aquest bloc produeixen una gran sensació de textos enllaçats per la construcció narrativa. Se n'utilitzen més de 25 tipus diferents i moltes obres n'inclouen més d'un tipus. El més estès són les cançons, seguit de les poesies, els textos periodístics i les cartes. La interrupció narrativa augmenta a més per la interferència constant de la veu del narradora través de postdates, instruccions de lectura, etc.
5. Els recursos no verbals s'utilitzen majoritàriament al servei de la claredat en la inclusió dels textos -a través de la distribució espacial, la tipografia, etc.-, i de la gestió del relat -amb notes al peu de pàgina, distincions tipogràfiques dels diferents fils narratius, etc.-. També apareixen per a la reproducció dels èmfasis orals. Uns pocs títols utilitzen la imatge com a font d'informació narrativa complementària a la del text i com a canal de participació del lector en el fil de la història, i en un títol s'utilitzen recursos materials.

6.3.5.3. Conclusions sobre la complexitat narrativa

1. Les condicions d'enunciació s'aparten molt de les condicions de simplicitat en la forma narrativa del discurs que hem definit. Les condicions que més se n'aparten són l'estructura narrativa (amb un 72'72% de complicació), l'ordre temporal (amb un 43'64% d'obres amb algun tipus d'anacronia) i la perspectiva narrativa (que és focalitzada en un 41'82%). Es mantenen, en canvi, la veu narrativa ulterior (en un 85'45% de les obres) i la seva situació fora de la narració (80%).
2. L'estructura narrativa d'aquest bloc d'edat es caracteritza per un grau elevat de narracions construïdes a base d'episodis i d'històries dins de les històries. El relat de les seves pròpies aventures per part dels personatges, en canvi, és un tipus de complicació estructural molt poc present. La relació entre complexitat i fragmentació fa pensar tant en la voluntat deliberada de joc narratiu, com en l'atenció cap a facilitar la gestió d'un relat que se sap complex.
2. Més de la meitat de les obres (58'18%) mantenen un punt de vista no focalitzat, però, tanmateix, un grau de focalització d'un 41'82% és prou notable. En la majoria d'obres aquesta focalització es dirigeix al protagonista del relat, però només en la meitat dels casos se'ls cedeix la veu narrativa (un 14'54% del total del corpus). Només hi ha altres tipus de focalitzacions en algun cas de perspectiva múltiple i en alguns personatges secundaris que assumeixen el paper de narradors.
3. La veu narrativa és simultània en les obres centrades en la reproducció dels pensaments dels protagonistes. D'altres presenten una alternança entre la veu narrativa ulterior i la veu narrativa simultània al servei de canvis en les condicions del discurs, alternança que respon al pas entre una veu narrativa interior o exterior a la història. Aquesta darrera situació afecta un 21'81% del total d'obres, en gran part no comptabilitzades en aquest punt pel fet que utilitzen la veu simultània de forma molt puntual.
4. L'ordre temporal és bàsicament linial, però es produeixen bastants anacronies d'importància secundària. Les principals es refereixen al relat de fets anteriors per part d'algun personatge o del mateix narrador per explicar els antecedents

de fets o personatges determinats. També es produeixen anacronies retrospectives a l'inici de les narracions per remuntar-se en el temps fins al començament de la història o durant la narració per poder explicar episodis simultanis. De forma més marginal, es produeixen avenços narratius sobre el futur dels personatges i algun joc narratiu basat justament en el desenvolupament temporal. Cal destacar també la duració perllongada del temps de la ficció que en algunes obres abarca tota la vida dels personatges.

6.3.5.4. *Conclusions sobre la complexitat interpretativa*

1. L'ambigüitat interpretativa és bastant alta (un 30'91% de les obres). Es refereix principalment a la relació entre els elements de fantasia i realitat a la ficció. En una minoria d'obres s'ofereixen altres tipus de jocs còmplices o enganyosos amb el lector, o bé la manca d'interpretació unívoca és al servei d'una interpretació simbòlica més profunda.
2. Un elevat 69'1% de les obres presenten trets de distanciament. Els més utilitzats són els d'apel·lació a coneixements culturals previs (67'28%) i els d'humor (60%), mentre que les referències explícites a la situació de comunicació literària suposa també un notable 23'64%. Aquestes dades corroboren la caracterització d'un bloc d'obres amb una forta utilització del joc literari.
3. Sembla present una deliberada intenció de traspàs de la tradició cultural. Els coneixements previs implicats es refereixen majoritàriament a la presència explícita o implícita de referents literaris o artístics propis d'un ampli espectre cultural que va des de la literatura popular, culta i de la LIJ, a la tradició pictòrica i a formes artístiques del món actual com el cinema o les novel·les de gènere. Els requeriments de coneixements socials o naturals sobre el món són bastant amplis, però, o bé són poc explícits o bé, justament s'utilitza l'obra per donar-los a conèixer amb una intenció didàctica molt evident. Molt sovint es fan explicacions sobre els coneixements culturals utilitzats, tot i que es circumscriuen majoritàriament a pròlegs i epílegs, sense interferir el desenvolupament narratiu i, quasi sempre, sense que el seu desconeixement afecti gaire la interpretació de la narració .

4. L'humor, molt present, es divideix entre els recursos que hem denominat "generals" en la meitat de les obres (29'09%) i els més innovadors de la vulneració de les normes de conducta (12'73%) i de la paròdia (18'18%), paròdia que afecta els personatges terrorífics, els gèneres literaris i diversos aspectes socials. Els models literaris tradicionals i les obres de tema social no utilitzen l'humor. En canvi, la fantasia moderna i la transgressió literària hi van quasi sempre associats. També s'utilitza l'humor com a recurs per desdramatitzar una part dels conflictes psicològics i en l'adopció del gènere policíac produïda en aquests grup d'edat.

5. Les referències a la comunicació literària són presents gairebé en una quarta part de les obres, i aquesta presència augmentaria si consideréssim la gran abundància de comentaris al voltant de la creació de la història situats en els pròlegs, epílegs i apèndix.. En les referències classificades aquí hi ha crides a la participació del lector, comentaris que gestionen la història des d'una situació de complicitat distanciada i jocs a partir de la tematització de la creació narrativa.

6. La presència del narrador és abrumadora (87'28%). Algunes vegades apareix en la seva forma tradicional propera a l'oralitat, i moltes altres des d'una forma més innovadora que es refereix als següents aspectes: En primer lloc, la consciència d'haver augmentat la complexitat estructural i les al·lusions a la comunicació literària porten a augmentar la gestió explícita del discurs. En segon lloc, la introspecció psicològica afavoreix la interpretació dels fets a través de la consciència del protagonista-narrador o del narrador fusionat amb ell. En tercer lloc, el narrador es fa present per establir la distància humorística o per fornir de coneixements culturals, tot i que també, de vegades, valora moralment els fets a la manera tradicional. En diverses obres sembla que es busquin fórmules de limitar aquest darrer tipus d'intervenció a través de diverses alternàncies de la perspectiva narrativa o de la inclusió de textos que diversifiquen i fan proliferar múltiples veus narratives. El dubte sobre la intervenció directa fa que les informacions i interpretacions es desplacin sovint cap a textos al voltant de la història a través de pròlegs o epílegs. Les fórmules d'innovació i la tradició educativa de la LIJ ofereixen, així, un interessant panorama de transició.

6.4. LES OBRES ADREÇADES A L'ETAPA DE 13-15 ANYS

6.4.1. La representació literària del món

Gèneres literaris²⁵³

Gèneres literaris					
Presència	Models tradicionals			6'38	34'05
	Fantasia Moderna	Fantasia Moderna	8'52	8'52	
		Animals Humanitzats	0'00		
	Forces Sobrenaturals			8'52	
	Ciència Ficció			10'65	
Absència	Construcció de la personalitat	Interpersonal	10'65	31'9	
		Entre iguals	2'12		
		Maduració	19'15		
	Aventures			8'52	
	Viure en societat			12'76	
	Històriques			4'25	
	Detectivesques			8'52	65'95
Total				100	

Els gèneres literaris a què s'adscriuen les obres en aquest grup d'edat tenen una presència quantitativa molt homogènia. Si es divideix la "construcció de la pròpia personalitat" en els seus apartats, no hi ha cap gènere que arribi a comptar amb un 20% de les obres, i només un, el d'animals humanitzats, resta sense utilització.

Probablement aquest darrer gènere només pot ser esperable aquí en formes molt determinades: o bé com a paràbola moral o de ciència ficció, o bé lligat a

²⁵³ 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.

l'estudi i reivindicació de la natura. És difícil, però, que aquesta última perspectiva no hagi estat assumida pels llibres documentals o que no adopti un protagonisme humà com a punt de partida per a l'observació del món natural. Efectivament, sembla poc consistent, en aquestes edats i en la nostra època, el manteniment d'un pensament humà col·locat en boca d'un personatge animal. És des de la perspectiva dels protagonistes humans, doncs, i no des del gènere d'animals humanitzats, que es troben en aquest bloc obres sobre animals. *Julie dels llops* o *Pabluras*, per exemple, són obres on l'animal passa a ser un autèntic coprotagonista sense perdre res de la seva condició d'animalitat.

Una distribució tan equitativa entre tants gèneres emmascara, però, unes equivalències de fons que emergeixen quan es consideren les obres des d'agrupacions més generals. Així, si procedim a agrupar alguns dels gèneres més pròxims en la classificació establerta i si reforcem alguns dels grups amb obres que tenen trets similars, encara que no hagin estat classificades en el mateix grup, apareix un dibuix que sembla més fidedigne de les tendències que conformen la ficció en aquest bloc d'edat:

La construcció de la pròpia personalitat

La construcció de la pròpia personalitat, amb els seus tres subapartats, configura la tendència més important. La descripció de la vivència individual d'un protagonista, normalment associada a l'establiment de la pròpia personalitat en l'etapa adolescent, ve reforçada per bastants altres obres classificades prioritàriament a "viure en societat" i a diversos gèneres de la ficció fantàstica.

Els problemes sobre "relacions interpersonals" i "entre iguals" són subsumibles en les obres de "maduració", ja que els temes abordats, bàsicament el divorci dels pares i l'enamorament, són narrats des de la perspectiva d'un adolescent que se'n ressent inicialment per arribar a assumir feliçment aquests conflictes al final de l'obra. És la maduració reflexiva del protagonista la que farà que els problemes amb els pares vagin perdent dramatisme a mesura que en guanya el seu interès per les novetats de la vida i s'aferma la seva autonomia personal. El recorregut descrit va des dels retrets

inicials de la Carlota²⁵⁴: "Ens han preguntat si estàvem d'acord o no?" (15), o de la Madde²⁵⁵ "Els pares fan falta, se n'han de tenir" (22), a la possibilitat d'atorgar comprensió als adults i assumir els fets:

(...) tot i que de vegades encara sentia el meu món a bocins, d'altres, en canvi, trobava que un món nou i diferent començava a néixer al meu voltant. (*Així és la vida, Carlota*, 148)

En aquestes narracions la preocupació pels problemes amb els pares s'estén a altres i noves preocupacions: l'acceptació física d'un mateix, els estudis, i, sobretot, l'enamorament. Es així, doncs, que la frontera entre els tres apartats es difumina, i les obres sobre relacions familiars i sobre relacions entre iguals invaeixen el camp de la descripció d'una nova etapa de maduració individual. Alhora, també es difumina la frontera en sentit contrari. Diverses obres que prioritzen la maduració, -i que han estat classificades en aquest grup- al·ludeixen a divorcis ja produïts o susceptibles de produir-se, i fan present, doncs, la problemàtica familiar²⁵⁶ des d'una àmplia diversitat de situacions associades al divorci.

Les relacions entre iguals com a tema prioritari es limiten a una sola obra. Tant en aquesta com en les obres on apareix de forma secundària, es tracta de relacions amoroses i no de relacions amicals. El tema amorós apareix, doncs, "invadint" les obres classificades com a relacions familiars i com a maduració personal. De fet, l'enamorament s'ofereix com la gran solució de les obres que tracten o al·ludeixen el divorci, ja que és l'atenció concedida a aquest tema per part del protagonista o les reflexions comparatives que li provoca el seu sentiment en relació a l'amor entre els adults, el que aconduïx l'adolescent a un bon final.

En definitiva, doncs, la tendència a centrar la descripció en la maduració adolescent absorbeix els altres apartats de relacions personals. Les obres on

²⁵⁴ A *Així és la vida, Carlota*.

²⁵⁵ A *Quan un toca el dos*.

²⁵⁶ Així ocorre, per exemple, a *Ala de mosca*, en què el divorci de dos matrimonis és vist gairebé com a necessari, mentre que la seva moral no els ho permet, a *El món de Ben Lighthart* en què la desgràcia del fill salva el matrimoni, a *El tigre de Mary Plexiglàs* en què es parla amb naturalitat dels "segons pares" i "segones mares" o a *La tele boja* en què apareix un divorci consolidat i alguns dels seus problemes no solucionats.

es conjuminen aquests temes tendeixen a confegir-se sobre la forma de diaris personals dels protagonistes. Gairebé una quarta part del total de les obres d'aquest bloc consisteix en diaris adolescents on s'integren els temes que se suposen propis d'aquesta edat. Cal sumar, encara, algunes obres que només n'utilitzen fragments intercal·lats o que focalitzen fortament en els protagonistes-narradors de tal manera que la narració intimista resultant s'aparta ben poc de la fórmula del diari.

Si el fet de contemplar el tema de les relacions subsumit dins del seu apartat general agrupa ja una tercera part de les obres de tot el bloc, la tendència encara resulta reforçada si tenim en compte que és seguida també per obres classificades en altres gèneres. Per exemple, *Una mà plena d'estels* denuncia la repressió a l'Iran, i ha estat classificada a "viure en societat", però aquesta denúncia es fa a través del diari d'un adolescent que, com els altres, s'enamora, discrepa amb el seu pare sobre el seu futur professional, té amics a l'escola, etc.²⁵⁷

L'allargament de l'etapa adolescent en les societats industrialitzades té el seu reflex en el tipus d'autonomia que han d'aconseguir els protagonistes al llarg de les obres. En les ficcions que se situen en la vida rural o en societats més artesanals, l'autonomia dels personatges es relaciona amb la seva capacitat de sobreviure pels seus propis medis. En canvi, els diaris adolescents de nois i noies urbans, estudiants d'ensenyament mitjà en la seva totalitat, es proposen de mostrar l'autonomia afectiva i el descobriment de nous problemes i temes d'interès sense que els personatges es puguin considerar definitivament emancipats de la vida familiar en cap dels casos.

Viure en societat

Les obres classificades com a temes socials, en l'apartat de "viure en societat", giren al voltant de la descripció i denúncia de situacions d'explotació

²⁵⁷ També, *De quan Hitler va robà el conill rosa* és una obra de denúncia del nazisme, però es narra des de la vivència d'una nena jueva que creix fugint de país en país a mesura que els ocupen els exèrcits alemanys. O bé, *La tele boja* és una obra fantàstica en què una televisió funciona un dia avançat en el temps. Però aquest fet és narrat per una adolescent que, novament, s'enamora, discrepa amb els pares, té una amiga, ajuda el seu amic preocupat pel divorci dels seus pares, etc.

econòmica i de repressió social. Així, la misèria descrita a *Por tierras de pan llevar* comença amb els treballs forçats d'un pres, durament reprimit en els seus anhels de fugida i de dignitat, o a *El "Loco", història d'una revolta*, veiem que els indis sudamericans tant són explotats per l'empresa minera com reprimits per l'exèrcit, l'esglèsia i els polítics ²⁵⁸.

Els temes d'altres obres classificades aquí no s'allunyen massa d'aquests punts de denúncia. El missatge ecològic d'*El pajarito burlón* es construeix sobre la corrupció d'un ministre local en connivència amb una multinacional que vol convertir una pacífica i pròspera illa en la base naval de la zona. I no cal dir que no és només el racisme el que és denunciat a una obra amb un títol tan expressiu com *De quan Hitler va robar el conill rosa*.

Ara bé, aquest grup coherent d'obres de temàtica social suposen un conjunt quantitativament similar al dels altres gèneres narratius. El que evidencia que la denúncia social suposa un dels temes més presents en aquest bloc d'edats és el fet d'afegir-hi moltes altres obres que, malgrat adscriure's a un altre gènere prioritari mantenen un component social molt important. Es el cas, per exemple, de *Julie dels llops*, que malgrat que es configura com una narració de supervivència, és també alhora una narració sobre l'ecologia i un lament pel final irrevocable de les formes de vida naturals. També s'inscriuen aquí algunes obres, classificades en apartats diversos, que reflecteixen les dures condicions de vida dels pobles rurals²⁵⁹. Que la preocupació social creua tots els gèneres narratius resulta evident si pensem que, a més de les obres ja mencionades, l'explotació i la repressió són també elements fonamentals en una obra de ciència ficció com *Los Guardianes*, una d'aventura com *La casa sobre el gel*, una narració històrica com *La ciutat sense muralles* i una narració detectivesca com *Cómplice*. En definitiva, si les comptéssim en el

²⁵⁸ A *El superfenomen* trobem, d'entrada, un altre tipus d'explotació, la d'una figura del futbol per part del seu club que li programa tot el que ha de fer a la vida sense possibilitat de remissió; aviat, però, la connivència del club amb una dictadura sudamericana ens durà a un escenari similar als ara assenyalats, salvant totes les distàncies de tractament, dramàtic en aquells títols, humorístic en aquest; i a *Una mà plena d'estels*, la repressió política a l'Iran se suma a la pobresa del protagonista que ha d'abandonar els estudis per posar-se a treballar.

²⁵⁹ Com *Pedra de tartera*, *Pabluras* y *El amigo oculto y los espíritus de la tarde* que s'afegeixen a *Por tierras de pan llevar*, ja classificada en aquest gènere.

seu conjunt, veuríem que la problemàtica social forma part essencial d'un terç del total d'obres.

A banda dels aspectes quantitatius, cal remarcar que, a diferència de la temàtica social dirigida a nois i noies més petits, la denúncia social es produeix aquí amb molts elements contextuais. Ja no es tracta de reis, rics o dictadors atemporals, sinó que les situacions d'opressió es localitzen amb molt de detall a les comunitats indígenes de Sudamèrica, l'Iran, un poble francès en la postguerra europea, l'Alemanya nazi i la segona guerra mundial, la construcció del canal de Castilla, el final de la civilització dels inuïts, els pobles de muntanya de Lleida o Castella, etc.

La contextualització sembla afavorir el tractament realista i poc distanciat, ja que només inclouen trets d'humor *El pájaro burlón* i *El superfenomen*, justament les obres més descontextualitzades i artificials, en el sentit que s'inventen tot un entramat "exemplificador" de problemes socials interrelacionats.

Les forces misterioses, la ciència ficció i la fantasia moderna

Aquest és l'únic grup d'edat on la ficció fantàstica és minoritària. La distribució d'obres entre els diferents gèneres de fantasia és equilibrada. Aquest equilibri implica una reducció en el nombre d'obres de fantasia moderna, i en els tipus de variants d'aquest gènere, en favor de l'ampliació cap als altres gèneres de ficció fantàstica.

Ara bé, la majoria d'obres de fantasia moderna, forces sobrenaturals i ciència ficció tendeixen a interrelacionar les seves característiques en un denominador comú que ve donat pel clima d'inquietud i d'ambigüitat entre la realitat i la ficció a què ha de fer front el protagonista. En aquesta línia, la fantasia s'aparta de la simple irrupció juganera d'un fet insòlit en la vida quotidiana o de la creació de móns fantàstics com un joc a partir de regles, perspectives prioritàries en els blocs anteriors. Les forces misterioses tampoc es proposen causar por en el lector (o jugar a no causar-ne), ni la ciència ficció segueix exactament les lleis del gènere, excepte a *Los Guardianes*. Més que l'afirmació de gèneres ben delimitats sembla que l'ampliació del tipus de ficció fantàstica es produeix a partir de la utilització dels nous elements

com ones concèntriques a partir de l'espai comú que els enllaça, de manera que les fronteres entre la ciència ficció, la fantasia moderna i les forces misterioses s'afebleixen.

Així, *La tela boja*, consisteix en una obra de fantasia moderna típica, amb el trastocament humorístic causat per un fet extraordinari, però aquest trastocament es produeix a partir d'un element clàssic de la ciència ficció: l'alteració del temps i la possibilitat d'intervenir en el present per canviar el futur. *La nit dels arutams* es refereix a la presència d'esperits misteriosos (forces sobrenaturals), però aquestes forces poden ser apressades a partir de noves tecnologies i la seva invocació serveix per qüestionar els valors de la civilització actual (ciència ficció). *La Història interminable* es construeix a partir d'una lluita entre la fantasia i la realitat a través del contacte dels dos móns en la lectura del protagonista. Aquest inici, arrenjerable amb les obres de fantasia moderna, deriva en una amenaça social gens diferent de la que suposa la invasió dels "homes grisos" de *Momo* o -en un pas més enllà cap a les lleis de la ciència ficció- dels "vigilants" de *Los Guardianes*, en pro de la alienació social. Que es perdi la capacitat d'imaginar, es robi el temps lliure o s'operi el cervell com passa en aquestes tres obres, són, en definitiva, qüestions més de grau que de temàtiques diferenciades entre els gèneres narratius.

L'aventura

L'aventura, considerada en el seu sentit estricte, adopta decididament la variant de l'aventura de supervivència. La supervivència robinsoniana recreada a *Divendres o la vida salvatge* es produeix també a la supervivència en els gels de *Julie dels llops* i a la de les muntanyes de l'Himalaia a *Si pugues al Samarghata*²⁶⁰. Si la considerem en relació a les obres classificades en altres gèneres, l'aventura enllaça clarament amb les obres de model tradicional, ja que totes les obres allà classificades consisteixen en aventures clàssiques o cavalleresques d'herois. La narració

²⁶⁰ La lluita solitària per vèncer la natura es dona també a *El amigo oculto y los espíritus de la tarde*, però és una aventura de "resistència" en un context civilitzat i amb d'altres elements que han fet classificar-la en el gènere de temàtica social.

d'aventures ofereix també el seu esquema a quasi totes les obres sobre forces misterioses i a algunes de ciència ficció o de narració històrica.

No és gens estrany que la ficció literària d'aquesta edat inclogui en alguna mesura el gènere narratiu d'aventures. L'heroi enfrontat a les forces adverses que guanya l'afirmació de la seva personalitat adulta i l'ampliació de l'escenari en el temps i l'espai són característiques que han fet que sempre es considerés l'adolescència com una etapa privilegiada per gaudir d'aquest tipus de ficció. De fet, més que remarcar la seva presència, la novetat que ofereix l'anàlisi d'aquest corpus d'obres consisteix a assenyalar la gran limitació amb què es produeix.

Efectivament, la introspecció psicològica, la denúncia social i els jocs d'ambigüitat sobre la realitat guanyen la partida a un gènere que podria suposar-se omnipresent. Els escenaris clàssics de la novel·la d'aventura, per exemple, (les ambientacions històriques, la pirateria i el bandolerisme, el descobriment i conquesta de noves terres, etc.) són inexistents i, així, tot i que l'aventura es manté, ho fa renovada i condicionada per les línies de força de la ficció actual:

En primer lloc, s'adopta l'heroi enfrontat a l'exterior propi de l'aventura, però es tracta d'una aventura individual de supervivència i maduració gens allunyada de la introspecció psicològica dels adolescents de les altres obres. Aquesta semblança de fons es confirma en les característiques narratives escollides per relatar l'aventura. A l'igual que en la narració instrospectiva, l'aventura arriba també a través de la narració en primera persona de "l'aventurer", i fins i tot a través de la reproducció dels seus diaris íntims. La narració no sembla adreçada tampoc a la mera descripció de l'acció com un procés encaminat a la resolució d'un conflicte de supervivència. En tots els casos es desborda l'aventura per incloure temes sobre qüestions socials o de maduració afectiva.

Així, per exemple, a *Julie dels llops*, la lluita per sobreviure als gels es fusiona amb la reflexió sobre la imposició de les formes de vida industrialitzades a les tradicionals dels inuïts, i també amb el conflicte afectiu paterno-filial entre la Julie i un pare que esdevé menys carismàtic que el de la seva infantesa. Tot conflueix en aquesta obra per mostrar el final dolorós d'una etapa

d'innocència feliç i el trànsit cap a una altra de més complexa. La Julie, que fuig cap als gels de la seva infantesa per no ser forçada a consumir el matrimoni, haurà d'acceptar que les formes de vida tradicionals dels inuïts i l'estadi d'harmonia amb la natura han acabat -igual que els llops-, vençuts per una nova societat, i haurà d'assumir també que el seu pare forma part del mateix paisatge, i que fins i tot pot ser que sigui ell qui ha mort els llops i ha trencat així, definitivament, la imatge del paradís perdut.

En segon lloc, s'amplien els escenaris de l'acció. Probablement, la idea d'un món actual connectat per la televisió fins al racó més perdut, ha obligat a una redefinició dels espais d'aventura. En línies generals pot constatar-se com la literatura actual ha projectat aquests espais cap al futur i fora del planeta, cap al passat o cap a un món paral·lel de forces desconegudes. En fer-ho s'han creat nous models narratius de ciència ficció, de renovació de la novel·la històrica, de novel·les de fantasia i misteri o de jocs metaliteraris amb la tradició. També ocorre així en les obres analitzades. L'aventurer, més que anar lluny, anirà "endins", cap a escenaris ambigus entre la realitat i la ficció o cap a la reivindicació de la màgia i la natura perdudes. Bastian, el lector-heroi de *La Història interminable* és un cas ben clar d'aquest viatge ambigu cap a les forces de la imaginació. La preocupació per una societat on es perd la capacitat màgica i imaginativa i l'enyorament per les civilitzacions no industrials són, doncs, a la base de la selecció dels escenaris d'aventura i en la intenció reflexiva de totes les obres que en mantenen les característiques²⁶¹.

En tercer lloc, es produeix una gran acumulació i barreja d'elements i tipus d'escenaris propis de gèneres diversos, interrelació pròpia de la literatura actual, conscient dels elements de tradició sobre els quals es construeix. Aquest darrer punt pot observar-se, especialment, en les obres que ofereixen

²⁶¹ Pensem també en el rebuig de Robinson a sortir de la seva illa, en la decisió de viure entre els lames de la heroïna de *Si pugues al Samarghata*, la victòria dels esperits dels indis i els esquimals sobre la tecnologia de l'antropòleg a *La nit dels arutams* i la decissió d'una parella d'antropòlegs de restar entre els jívaros, la negativa dels africans a industrialitzar-se colonialment a *La casa sobre el gel*, l'esforç per mantenir en peu el poble d'*El amigo oculto y los espíritus de la tarde*, la crida a una saviesa màgica a *El museo de los sueños*, etc.

una refosa de mites, llegendes i personatges històrics o tradicionals²⁶², o bé, en aquelles que desplacen vertiginosament els herois d'un escenari a l'altre per tal d'aprofitar les possibilitats de diferent tipus d'aventures, des de la guerra de guerrilles a l'abordatge de vaixells²⁶³.

Les narracions detectivesques

Les narracions detectivesques se circumscriuen al model clàssic de gènere -amb el seu seguiment de pistes i deduccions-, només en alguns casos (com a *Impunitat* o *Los desaparecidos de Saint Agil*). En d'altres es creuen amb intencions de denúncia social (a *Cómplice*) o de relacions adolescents (*No demanis llobarro fora de temporada*). Igual que en els altres casos, les fronteres són permeables. La resolució de misteris va més enllà de les obres classificades en aquest apartat i informa obres d'altres tipus narratius²⁶⁴, tot fent que l'esquema bàsic de la narració detectivesca sigui un gènere bastant present en el conjunt de la ficció d'aquest bloc d'edat.

Les narracions històriques

Les narracions històriques són escasses. Els títols que hi ha segueixen les característiques adoptades per aquest gènere juvenil a Europa des de la segona guerra i a Catalunya durant la dècada dels seixanta. En són trets essencials el fet de centrar-se en uns personatges gairebé anònims per, a partir de les seves peripècies, mostrar els fets històrics que es volen "ensenyar" i educar en valors actuals de tolerància, civilització, democràcia, etc.

²⁶² Com en els compedis de mitologia grega que suposen *Atalanta* i *El fill de la pluja d'or*, l'acumulació d'escenaris medievals (l'amor al castell, la saviesa a la Universitat, les croades contra els turcs, el comerç venecià, etc.) i de personatges famosos (Joana Darc, Lucrècia Borja, Leonardo da Vinci, Cristòfor Colom, etc.) a *Joanot de Rocacorba*, el joc de referències de *La Història interminable*, etc.

²⁶³ Com a *El superfenomen*, *La casa sobre el gel* o *La nit dels arutams*.

²⁶⁴ Com la narració històrica de *La ciutat sense muralles*, l'aventura de *Si pugues al Samargahta* o les forces misterioses d'*El cens total* o *El museo de los sueños*.

Sens dubte, la contextualització dels temes socials contribueix a l'apertura de la ficció cap al coneixement històric del món, i, des d'aquesta perspectiva, s'haguessin pogut classificar en aquest apartat algunes obres situades a "viure en societat". Hem considerat, però, que hagués estat un criteri abusiu classificar com a narracions històriques obres que no pretenen cenyir-se a la realitat històrica, ni tenen com a propòsit prioritari oferir-ne la recreació als lectors.

Novetat temàtica:

Novetat temàtica ²⁶⁵					
Absència			17'02	Presència Proporció interna ²⁶⁶	
Presència	Psicològics	10'64	82'98 ²⁶⁷		21'67
	Inadequats	14'89			21'67
	Socials	34'05			30'00
	Familiars	10'64			15'00
	Jocs	12'76			11'66
Total			100		100

La innovació temàtica és molt elevada en la ficció dirigida a aquestes edats (82'98%). El fet que aquest tipus de literatura s'hagi desenvolupat

²⁶⁵ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 5, 6 i 7 del capítol 5.

²⁶⁶ Els resultats de la proporció interna de la novetat temàtica són els corresponents al conjunt d'entrades considerades, per això no s'ajusten als resultats de la columna de *Presència de novetat temàtica*. Al quadre 7 del capítol 5 hi ha els resultats de la proporció interna si es considera només una entrada.

²⁶⁷ Els resultats de la novetat temàtica són els corresponents al buidat numèric de la primera entrada temàtica.

recentment²⁶⁸ i que es proposi d'atreure l'atenció d'un públic adolescent escolaritzat per primera vegada en la seva totalitat, ha afavorit, sens dubte l'aparició de temes amb poca o cap tradició en la ficció infantil i juvenil.

Els problemes socials

La principal innovació temàtica de les obres d'aquest bloc d'edat és el tractament de temes socials propis de la societat moderna (un 34'05% de les obres i un 41'02% de les innovacions de primera entrada, tot i que el tant per cent d'innovació baixa a un 30% si considerem el conjunt total d'innovacions). Les dues característiques més destacables de la manera de tractar aquesta problemàtica són en certa manera paradoxals: D'una banda els problemes es contextualitzen en societats ben determinades en el temps i l'espai. De l'altra, els problemes s'allunyen de la societat immediata i familiar al lector. L'allunyament pot ser temporal, i s'enllaça, llavors, amb la narració històrica quan aquesta recull temes d'actualitat com el racisme o la tolerància entre cultures. També pot ser espacial, i, en aquest cas, la ficció es trasllada a llocs molt allunyats del planeta, sempre a la recerca d'escenaris menys industrialitzats.

Groenlàndia, Africa, Sudamèrica, o les illes del Pacífic són escenaris majoritaris d'aquestes obres. Rarament, però, l'acció adopta la perspectiva dels habitants d'aquests llocs. Són els personatges europeus els que es desplacen cap allà i mantenen la consciència del lector de viatjar cap a societats diferents a la seva "de la mà" dels protagonistes. La sensació produïda és la d'un món que s'ha fet familiar i petit, però sempre als ulls dels personatges occidentals, siguin principals o secundaris, que "viatgen" amunt i avall en aquestes obres per tal de retrobar les formes de vida pre-industrials i qüestionar les formes

²⁶⁸ La necessitat de promocionar la lectura dels adolescents esdevé una preocupació general en els països industrialitzats durant la dècada dels setanta. Es tracta d'una preocupació tant des del punt de vista editorial, que es proposa la conquesta de mercats nous amb la creació de productes ben diferenciats, com des del punt de vista educatiu, alarmat pels informes sobre els nivells d'analfabetisme d'una població que ha estat escolaritzada en la seva totalitat i durant tota la seva infantesa. Es durant aquesta dècada, doncs, que començaran a editar-se col·leccions especialment dirigides als adolescents a tots els països del nostre entorn cultural. Per a la descripció d'aquests inicis vegeu COLOMER (1992b).

d'explotació internacionalitzades de les multinacionals en col.laboració amb les autoritats locals. La perspectiva, encara que sigui crítica, és sempre des d'un món a punt de cloure la seva xarxa d'interconnexions dominades per les societats industrialitzades. L'omnipresència de la mirada occidental en aquestes obres s'evidencia en el contrast que suposa una obra com *Una mà plena d'estels*, situada a l'Iran, protagonitzada exclusivament per àrabs i on la civiltzació d'allà no pretén "mostrar-se" sinó que simplement es trasllueix. Així, el respecte que la nostra ficció juvenil sembla voler transmetre cap a la resta de cultures no abandona un punt de vista absolutament eurocentrista²⁶⁹.

La descripció de l'explotació de comunitats llunyanes i la reivindicació de les seves formes de vida pre-industrials serveixen, més que per conèixer i comprendre altres cultures, doncs, per qüestionar la pròpia. I també, no cal negar-ho, per atorgar un exotisme a la narració que sembla adiuress amb la necessitat d'ampliació dels escenaris i de fantasia aventurera dels lectors adolescents. La denúncia de l'alienació de les societats modernes, tan present en els altres blocs d'edat, s'ha fet aquí *més real*, en el sentit de més encarnada en situacions concretes d'explotació econòmica i repressió política, *més internacional*, en el sentit que els problemes s'han desplaçat cap a la interconnexió mundial dels problemes i, sovint, *més dura*, ja que en aquestes obres rarament s'utilitza l'humor i la fantasia.

Ara bé, aquesta descripció, més complexa que l'anterior idea genèrica dels "mals de la societat moderna", ha trobat camins suaus de ruptura en una descripció bastant idíllica de les vides indígenes no corrompudes pels blancs. La gran quantitat de personatges blancs que decideixen romandre entre els indígenes en aquestes obres²⁷⁰, no deixen de reproduir la utopia rural i orientalista de la dècada dels setanta i, com en aquella realitat, les formes de vida no industrials enllacen de vegades amb la reivindicació de forces espirituals i d'harmonia amb la natura. El mateix esquema segueix alguna obra

²⁶⁹ I que sens dubte caldria relacionar amb el mercat editorial i la seva política de traduccions. Només cal veure la nacionalitat dels autors estrangers que apareixen en la selecció d'aquest corpus per veure l'escassa o nul.la representació de grans àrees culturals del nostre món amb la seva pròpia veu.

²⁷⁰ Vegeu nota n° 8 d'aquest apartat.

de defensa de la vida rural²⁷¹, però, potser per ser una realitat prou coneguda, la vida rural es presenta majoritàriament amb molta més duresa que enyorament.

En canvi, és pràcticament inexistent la descripció de la gran ciutat i els problemes que se n'han derivat. Els problemes concrets només apareixen a *Natalia (Agnórisis)* i a *No demanis llobarro fora de temporada* a través del tema de la droga i de la delinqüència juvenil urbana. Tal vegada caldria buscar-ne les raons en una entrada més recent d'aquests temes en la literatura juvenil del nostre país.

També és reduïda la línia de denúncia més genèrica sobre les formes de vida moderna. Només poden comptar-s'hi alguns títols escadussers com *Momo* o alguns contes de *Set relats d'intriga i ficció*. En el primer cas se segueix la tònica dels blocs d'edat anteriors en la reivindicació d'una vida imaginativa i plaent. De fet, *Momo*, protagonitzada per una nena que viu sola i feliç en unes runes d'una gran ciutat²⁷², plena d'amics i fora dels circuits del consumisme, ha esdevingut un clàssic emblemàtic del corrent de renovació ideològica dels setanta, i la seva lluita contra els "homes grisos" que roben el temps de la gent concentra la majoria dels símbols i imatges d'aquests valors. En el segon cas, l'escepticisme sobre la civilització urbana no entronca amb la ficció d'edats anteriors, sinó que suposa un salt cap a la literatura adulta i resulta escassament representatiu de la ficció per a infants i adolescents si no és per assenyalar-ne l'apertura cap a les narracions adultes de ciència ficció i misteri.

Els conflictes psicològics

La descripció de conflictes psicològics, bastant sovint sense la utilització d'elements de distanciació que en suavitzin l'angoixa, és el segon element

²⁷¹ Com *El amigo oculto y los espíritus de la tarde* en què l'última família que ha abandonat el poble hi retorna i en què un grup de joves de la ciutat abandona les seves feines per instal·lar-s'hi a viure. Aquesta alternativa idil·lica a la vida urbana és totalment absent en obres com *Pedra de tartera* o *Por tierras de pan llevar*.

²⁷² Exactament en un amfiteatre que funciona com a símbol de comunicació humana enfront de l'ensimismament de la vida moderna.

quantitatiu d'innovació temàtica. La divisió exclouent de la nostra classificació a partir d'un tret predominant fa que la focalització en conflictes psicològics sigui inicialment escassa (només un 12'83% de les innovacions), ja que bastants obres d'aquest tipus han estat classificades com a problemes familiars o inadeguats. Però, si agrupem en un únic bloc totes les obres que presenten focalització psicològica, encara que no sigui el tret d'innovació temàtica més acusat, la presència d'aquesta temàtica arriba a un 21'67% del total d'innovacions.

El prototipus d'una narració centrada en la maduració individual d'un protagonista adolescent ha estat al·ludit ja en parlar dels gèneres narratius predominants i assenyalar la utilització dels diaris personals com a forma habitual de narrar. Aquesta caracterització es completa ara amb la constatació que molts dels temes abordats -l'enamorament, l'activitat sexual, la repercussió afectiva de la conducta dels pares o l'enfrontament a la malaltia i la mort- són conflictes que impliquen la descripció del món interior dels personatges. Els protagonistes adolescents aquí contemplats no s'embarquen en aventures atzaroses on han de créixer en la seva capacitat de decisió, esforç o valentia, ni es proposen desvetllar misteris o enfrontar-se a la injustícia, sinó que simplement ens relaten com els fan sentir els conflictes afectius o els inherents a la condició humana i com varien les seves opinions sobre aquests temes a mesura que augmenta la seva capacitat de reflexió, comprensió i confiança en les seves pròpies qualitats per obtenir afecte i felicitat.

No hem considerat, en canvi, com a innovació temàtica la narració d'un conflicte extern feta des de l'interior del personatge, com en el cas de *De quan Hitler va robar el conill rosa* o *El amigo oculto y los espíritus de la tarde*. La focalització en conflictes psicològics com a innovació temàtica resulta, doncs, més restringida que el model de descripció de la maduració individual, tot i l'estret lligam que s'estableix entre aquests dos elements.

Els temes inadequats

Les obres que contenen temes considerats inapropiats per a infants i adolescents constitueixen un altre tipus d'innovació temàtica prou estesa (un 14'89% de les obres i un 17'94% de les innovacions ampliable a un 21'67% amb les altres entrades). Poden dividir-se entre les obres que admeten algun

tipus d'activitat sexual dels protagonistes, les que aborden la malaltia i la mort i les que tracten temes socials des d'una perspectiva d'especial duresa.

a). El tema de l'enamorament s'incorpora decididament a les obres de ficció d'aquestes edats i sembla funcionar com a element de crida a la identificació d'un lector que se suposa immers en la problemàtica amorosa. En un 46'8% de les obres es produeix un enamorament, i, obviament, donat aquest nombre tan elevat, no es troba només a les obres sobre relacions personals, sinó que és present a quasi tots els gèneres. Tanta presència amorosa deriva cap a la descripció d'un cert grau d'expressió sexual dels personatges. Sembla que les obres fins i tot busquin activament l'al.lusió desenfadada cap a aquest tema i que ho facin en un voluntari equilibri en la caracterització entre nois i noies, atorgant iniciativa a les noies i sensibilitat als nois.

La ruptura del tabú, però, es limita a la presència gairebé indefugible del tema, mentre que les reticències morals queden clares en el gran nombre de condicionants amb què apareix. Efectivament, el sexe es circumscriu quasi exclusivament a les obres de protagonistes adolescents, apareix sempre al final de l'obra -després que el lector ha assistit a tot el procés d'enamorament- i, normalment, es limita a la descripció del primer petó. S'evita, a més, de concedir-li una importància prioritària, ja que apareix barrejat amb tots els altres temes objecte de preocupació dels protagonistes. Només a *L'últim estaquirot* la voluntat d'aconseguir l'amor de l'estimada és el motor de l'acció, mentre que en totes les altres obres introspectives l'inici sexual és un recurs més per transmetre la idea de superació dels conflictes familiars i personals davant dels nous interessos que la vida ofereix.

Aquesta timidesa en el tractament s'afebleix una mica en algunes obres que narren la consumació sexual. Es a dir, literalment "narren", però no descriuen, excepte a *La nit dels arutams* on la descripció d'una escena sexual enmig d'una aventura rocambolesca resulta tan estereotipada i allunyada de l'experiència quotidiana dels adolescents que perd càrrega transgressora. En tots els casos, a més, la realització de l'acte sexual se situa en personatges una mica més grans i autònoms, mentre que els noiets i noietaes d'ensenyament mitjà es limiten a emocionar-se per un petó o a al.ludir a la menstruació. En consonància amb aquesta timidesa, la masturbació, probablement un tema

ben present per als adolescents i que podria figurar en aquests catàlegs de "preocupacions pròpies de" resta absolutament silenciada.

b). Els conflictes considerats inadequats per la seva duresa són tractats sempre des d'una perspectiva realista, sense cap atenuant per la via de la fantasia. Se situen aquí l'enfrontament a la malaltia i la mort, contemplats sempre des de l'òptica de la introspecció psicològica, així com la violència i les condicions socials adverses, que alternen la perspectiva intimista amb la descripció externa.

En el capítol del dolor individual se situa la ceguesa traumàtica per accident a *El món de Ben Lighthart*, la depressió paterna a *Els ocells de la nit*, la malaltia i mort de la germana a *Un estiu per morir*, i la depressió de la protagonista d'*Ala de mosca*, amb complicacions de bulímia i anorexia. En tots els casos es descriu el procés d'assumpció i superació del dolor, visió positiva que es modera en *Els ocells de la nit*, obra que finalitza només amb una certa esperança.

El desenllaç és més problemàtic en les obres que descriuen la duresa social. En el mateix *Els ocells de la nit*, part dels problemes del protagonista deriven de les relacions de poder i violència entre els nens del barri i de l'escola. En aquest cas, es produirà la mateixa barreja d'esperança de superació del conflicte i consciència de la seva inevitabilitat que oferia el conflicte de la malaltia mental del pare. La violència es fusiona amb la possibilitat d'al.lusió sexual en les violacions de *Julie dels llops* i de "*El Loco*", *història d'una revolta*. Aquest darrer títol utilitza la descripció de la violència (la tortura política, l'assassinat en massa, etc.) per a un missatge de mobilització democràtica que comparteix amb *Una mà plena d'estels*. Ambues obres acaben, però, amb la derrota immediata, malgrat que ofereixen al lector l'esperança futura. La duresa de les condicions de vida és present també a *Por tierras de pan llevar* i *Pedra de tartera*, i, en aquest cas, no hi ha ni l'esperança d'una lluita política que dugui a bon port. En el primer títol els protagonistes celebren la seva ascensió social, però la narració s'ha sembrat d'al.lusions cap a un futur de derrota, mentre que la protagonista de *Pedra de tartera* tanca la seva narració dient:

Barcelona, per a mi, és una cosa molt bona. Es l'últim graó abans del cementiri. (137)

Els problemes familiars

Els problemes familiars, tot i que menys freqüents que les temàtiques fins ara descrites (un 10'63% de les obres i un 12'83% de les innovacions ampliable a un 15% amb les entrades secundàries), semblen un tema força important a primer cop d'ull, ja que el divorci és constantment al·ludit en la descripció familiar. En realitat, però, la crítica a la institució familiar era molt més profunda en el bloc anterior de ficció. El desplaçament del centre narratiu cap a la maduració del protagonista, fa que la problemàtica familiar, quan apareix, sigui només "un" dels temes tractats. Aquesta relativització numèrica es completa, a més, amb el fet que els conflictes familiars es redueixen essencialment a l'esdeveniment nu i escuet de la separació dels pares. Un cop encaixat el cop, reorganitzada la vida en els nous paràmetres i cridats per la vida que continua, els joves protagonistes mostren al lector com el divorci deixa de ser "una catàstrofe" en paraules de Madd²⁷³, per passar a ser un simple fet.

La innovació temàtica sembla referir-se així, bàsicament, a la voluntat de tenir en compte una dada sociològica, curiosament situada en aquesta franja d'edat, com si el divorci afectés sobretot les parelles amb fills adolescents de la nostra societat. La manera asèptica i el missatge esperançador amb què es tracta el tema suposen paliatius a la ruptura provocada per la seva presència en les obres destinades al públic infantil i adolescent.

A banda del divorci, hi ha uns pocs títols que recullen altres aspectes relatius a l'estructura familiar. *Tinc el pare al Brasil* aborda de forma militant la defensa de la maternitat solitària. La descripció d'un entorn extremadament hostil a aquesta situació i l'explicitació dels arguments de defensa són una mostra de la consciència de l'autora d'estar introduint un tema socialment nou. Més subtils resulten les descripcions de les tensions familiars en algunes obres on el divorci no s'ha produït o en què la tensió passa pel fracàs de les expectatives dels fills sobre la seguretat i protecció paternes.

²⁷³ *Quan un toca el dos*, p.5.

Algun d'aquests fracassos configuren una situació paterno-filial ben nova: la de la figura de pares més irresponsables i fantasiosos del que els fills precisen. La mare de la Paula (*Ala de mosca*) és irresponsable "a l'antic estil" de mare rica i preocupada per la seva bellesa, de manera que les seves filles poden anomenar-la "la Barbie". Però, el pare d'en Terry (*Estimat Bruce Springsteen*) abandona la llar per fer-se cantant de rock, i la mare d'en Morris (*La teleboja*) histeritza i angoixa realment el seu fill amb la manca d'ordre i de previsió econòmica. Aquests personatges i aquestes situacions només semblen possibles després dels canvis operats en les dues darreres dècades sobre el que és esperable -i desitjable- en la conducta d'adults i infants, així com després de l'afebliment de l'estructura familiar com a forma d'organització estable a les grans ciutats.

Els jocs de transgressió de les normes socials o literàries.

La transgressió de les normes socials i literàries és l'aspecte menys innovador de la ficció d'aquest grup d'edat (un 12'76% de les obres i un 15'38% de les innovacions, que disminueix fins a un 11'66% del conjunt d'entrades). A penes hi ha elements de joc respecte el desordre de les normes de convivència. En general es pot dir que els joves personatges són ben assenyats, malgrat la seva desorientació vital momentània. De fet, diversos personatges que adopten conductes poc formals o poc d'acord amb les expectatives de la societat tradicional pertanyen ja a la categoria dels adults i hi ha molta més disbauxa en alguns dels seus comportaments que en el dels adolescents protagonistes. Sembla que la descripció d'aquestes actituds fa referència a la pròpia generació dels autors, i els personatges adolescents pertanyen als germans petits o als fills que els contempen, o bé amb admiració, com a *Un estiu per morir*, o bé amb desesperació, com a *La teleboja*. El desori respecte a les normes de la societat productiva és un element positiu en algunes obres que destaquen la imaginació i la vida plaent, en el seu sentit individual a *Momo*, o en un nou sentit revolucionari a "*El Loco*", *història d'una revolta*.

En una altra via, la transgressió de normes pot fer-se des de la descripció de conductes agressives. Aquesta opció podria ser adequada per a la descripció de les noves generacions, però tampoc és així, ja que aquest tipus de desordre és pràcticament inexistent, potser per la poca presència de la descripció

urbana. Només en tenim algunes mostres en la conducta de les bandes juvenils que apareixen lateralment a *Natalia (Agnorisis)*, *No demanis llobarro fora de temporada* o *Els ocells de la nit*.

El joc amb les formes literàries també és molt escàs. Algun títol adopta un fil narratiu com a pretext per organitzar un joc de "catàlegs" de formes expressives o de variants de gènere. Es el cas, per exemple, d'*El tigre de Mary Plexiglàs*, en què la forma habitual de diari adolescent sobre els temes de sempre és al servei d'un conjunt de textos heterogenis, des de cal·ligrames a imitacions de definicions del diccionari. Alguns altres títols es construeixen com a unitats curtes al servei de la reflexió entre realitat i ficció. El més representatiu és *Pedres a la meva teulada* en què es procedeix a un joc metaliterari on un autor és assassinat tal com ha escrit en la seva novel·la i acaba dient:

Fins al cap d'un moment no se li acudí que, si l'hagués matat, això darrer ja no ho hauria pogut veure. (101)

Desenllaç

Positiu per desaparició del problema:	40'43
Positiu per assumpció del problema:	25'53
Negatiu:	8'51
Obert:	25'53
	100

El desenllaç positiu dels conflictes plantejats disminueix clarament en aquest bloc d'edat fins a situar-se en només un 40'43% del total d'obres. Aquesta disminució repercuteix en l'augment de tots els altres tipus de finals que presenten un tant per cent superior en aquest bloc d'edat al de la seva proporció en els blocs anteriors. Es a dir, ens trobem amb més finals positius per assumpció del problema (25'53%), negatius (8'51%) i oberts (25'53%) que en tots els altres blocs.

També, en alguns casos, la complexitat més gran d'aquestes obres fa que hi hagi aspectes secundaris que no desemboquin en el mateix tipus de final que el conflicte central. Per exemple, a *No demanis llobarro fora de temporada*, la narració detectivesca arriba a bon port, però l'enamorament produït durant la investigació queda obert, i l'obra acaba amb el protagonista instal·lat al seu despatx tot esperant la possible arribada de la noia.

Els desenllaços que suposen l'assumpció del conflicte narratiu afecten dos tipus de narracions: Les primeres són aquelles que estan centrades en un mal insolucionable, com la mort o la ceguesa irreversible, o aquelles que tracten temes com el divorci, admesos com a mal legítim en la proposta moral actual. Efectivament, cal constatar que, en cap cas, el tema del divorci se soluciona per la reconciliació paterna, sinó que és el protagonista adolescent qui ha d'admetre el fet i tornar-se a sentir reconciliat amb el món. S'han classificat en aquest tipus de desenllaç només les obres de creixement que se centren en un conflicte concret que s'ha d'assimilar i no aquelles que descriuen simplement la maduració a base de petits conflictes en panorama, com *La cazadora de Indiana Jones*, per exemple, on no hi ha un tema central ni especialment conflictiu. Ara bé, és clar que aquest tipus d'obres suposen sempre una certa assumpció de conflictes que és el que determina el canvi de l'estat d'ànim del protagonista des de l'inici al final de l'obra. Si ho consideressim en aquest sentit ampli, no hi ha dubte que el desenllaç per assumpció de problemes i no per la seva desaparició objectiva seria molt més general en aquest bloc d'edat.

Un segon tipus de narracions que hem classificat en aquest apartat són aquelles en què els personatges no assumeixen moralment els conflictes inicials sinó que els accepten com a punt de partida d'una nova situació. Per exemple, a *El cens total* el protagonista no sap mai què suposa l'estranya societat que porta el fitxer de la Humanitat i les seves reencarnacions, però busca la fitxa de la seva dona morta i se'n va a buscar la nena en qui s'ha reencarnat. Són les lleis de la ficció les que creen, així, la necessitat d'un nou tipus d'assumpció en el desenllaç de la ficció infantil i juvenil.

El desenllaç obert és també molt freqüent, tant en el conflicte central (l'únic que ha comptat per a la classificació), com en conflictes secundaris, i fins i tot en comentaris que introdueixen un cert grau d'obertura en desenllaços més tradicionals de solució positiva. Per exemple, a *La història interminable*, el

lector percep que el conflicte s'ha resolt positivament ja que Bastian ha salvat el regne de Fantasia. Però, en el planteig de fons es tracta només d'un triomf momentani i la narració es clou amb l'anunci d'aquests episodis futurs i de la seva solució també positiva:

- Bastian Balthasar Bux-va borinejar -, si no m'equivoco, encara ensenyaràs a més d'un el camí de Fantasia perquè ens porti l'Aigua de la Vida.

I el senyor Koreander no s'equivocava

Però això és una altra història que hauria de ser contada en una altra ocasió. (433-434)

La continuació possible de les històries ha estat classificada com a desenllaç obert només quan queden caps solts explícits o el conflicte central no ha desaparegut, encara que se n'hagi clos un episodi. Es el cas, per exemple, de *De quan Hitler va robar el conill rosa*, que hem classificat com a desenllaç obert perquè els protagonistes queden salvats només momentàniament, ja que el conflicte de fons, la segona guerra mundial i la seva persecució com a jueus i demòcrates, no ha acabat²⁷⁴.

Aquest tipus d'obertura obeeix a la presència de narracions contemplades com a "talls de vida" dels personatges, amb el supòsit que tots els temes continuaran d'una o altra manera. La narració com a introspecció psicològica, com a descripció de la vida quotidiana o del ventall de problemes d'algú en un moment donat condiciona necessàriament aquesta sensació d'inacabat. El lector sent que s'ha abocat a la vida d'uns personatges en uns moments determinats i que després els abandona, més o menys ben col·locats. Sempre, però, podria tornar-los a trobar, com qui retroba uns amics al cap d'un temps, amb noves anècdotes o nous problemes per explicar. I això és efectivament el que ocorre en un cert nucli d'aquestes obres que han tingut continuacions posteriors o són continuacions, elles mateixes, d'obres anteriors.

També els temes socials porten en alguns casos a la necessitat de finals oberts i permeten la possibilitat de finals negatius. La primera causa d'aquesta tendència és la inversemblança d'un final feliç per a conflictes bastant contextualitzats o fins i tot històrics, cosa que fa que es desplaci cap al futur l'esperança d'un desenllaç més just o d'una nova societat més lliure. La segona causa és el propòsit educatiu implícit en la denúncia de les situacions

²⁷⁴ I, de fet, tindrà continuïtat en una altra obra de la mateixa autora: *La batalla d'Anglaterra*.

injustes o negatives, ja que el lector no només és convidat a conèixer-les sinó a adoptar-hi un compromís moral. Aquest missatge educatiu pot incloure l'esperança de finals positius, però també requereix l'afirmació que no sempre és així i que hi ha molta feina a fer. A aquests propòsits concorre, posem per cas, la descripció de la desfeta dels indígenes a *"El Loco"*, *història d'una revolta*, amb l'esperança final del jove metge que es dirigeix allà per ajudar-los, o en la decissió final d'assumir la direcció de la lluita clandestina per part dels joves protagonistes d'*Una mà plena d'estels* i de *Los guardianes*. D'altra banda, el fet de dirigir-se a una edat més elevada permet l'augment dels finals negatius amb la intenció que la frustració de les expectatives de solució impacti emocionalment el lector.

Personatges

Protagonistes ²⁷⁵							
Tipus				Edat		Gènere	
Humans			97'88	Infants	65'95	Masculí	57'44
Animals	No tradicionals	0'00	0'00	Adults	34'05	Femení	34'04
	Tradicionals	0'00					
Fantàstics	No tradicionals	0'00	2'12	Ambdós		Ambdós	
	Tradicionals	2'12		Indeterminat	0'00	Indeterminat	8'52
Total			100	Total	100	Total	100

²⁷⁵ Aquest quadre agrupa els resultats corresponents als quadres 10, 11, 12, 14 i 15 del capítol 5.