

■ La literatura infantil i juvenil com a itinerari d'aprenentatge

Teresa Colomer

Dossier temàtic

«Els llibres infantils existeixen per ser trencats», va dir Heinrich Hoffmann al seu editor mentre discutien la presentació física del *Strawwelpeter* (*Perot l'escabellat*). Ho cita Bettina Hürlimann,¹ autora de la història més difosa de la literatura infantil europea, per remarcar les dificultats que troben els historiadors quan busquen les obres infantils antigues per poder analitzar-les. Però aquí volem evocar aquesta possible «destrossa» com un indicatiu que els infants miren i llegeixen tant aquests llibres que la seva lectura arriba a formar part de la memòria d'un mateix, tal com demostra l'entusiasme amb què la majoria de lectors adults evocuen les seves lectures primeres, una experiència viscuda que sembla haver-los configurat i un aprenentatge cultural implícit que s'oblida com a tal un cop realitzat. La lectura durant la primera etapa de la vida ofereix, així, als infants la possibilitat de formar-se les expectatives d'allò que poden esperar de la literatura i els ajuda a dominar moltes de les convencions que regeixen aquest tipus de discurs.

Perquè això passi en l'actualitat va haver de concebre's una etapa vital corresponent a la «infantesa», van haver de produir-se llibres destinats a una lectura inexperta i van haver de formar-se criteris sobre la manera de triar-los i la millor forma de fer-los a mans dels nois i les noies. Tot aquest procés ha tingut lloc a cadascun dels països occidentals durant els últims dos segles.

1. Els llibres infantils i la cultura de cada època²

És clar que abans del segle XVIII els infants també tenien accés

a la literatura. Totes les cultures, des de l'inici de la humanitat, han creat «literatura» i l'han utilitzada com un instrument d'humanització i culturalització imprescindible per construir-se com a individus i com a col·lectivitat. El que va canviar en el món modern va ser la idea que la infantesa és una etapa diferenciada de la vida adulta, que allò que s'esdevé en aquesta fase té una importància cabdal per a les persones, que els infants tenen uns interessos específics i requereixen unes atencions especials i que són els adults els qui han de preveure i satisfer les seves necessitats de protecció i d'aprenentatge. A més, en les societats postindustrials de la segona meitat del segle XX aquesta construcció conceptual s'ha estès al període adolescent.

La constitució de la infantesa com a públic lector s'inscriu en la gran ampliació de l'alfabetització cap a capes cada vegada més nombroses de la població produïda al llarg del segle XIX i principis del XX a Espanya. Per ensenyar a llegir calien institucions, és a dir, escoles que s'encarreguessin de fer-ho, era urgent disposar de llibres per a la lectura dels infants que hi anaven i era necessari eixamplar l'accés exterior als llibres amb «magatzems» públics que els posessin a disposició de tothom. *Infància, escola, llibres infantils i biblioteques* són conceptes estretament interrelacionats en el sorgiment de les bases del món modern i l'auge actual dels estudis sobre la història de la lectura ha començat a oferir-ne múltiples descripcions.

Els infants del món rural que fins llavors havien escoltat i après històries, cançons i poemes barrejats amb els adults es van convertir en infants urbans i escolaritzats a qui s'adreçava una literatura pensada —i ja escrita— especialment per a ells. Pensada perquè l'entenguessin des de la seva limitada capacitat de gestionar la llengua escrita, des de la seva experiència reduïda del món, des del seu coneixement escàs d'altres lectures i des del seu desconeixement inicial sobre la concepció del món i de la manera de comportar-s'hi pròpia de la seva cultura.

En contrast amb tots aquests desconeixements, sembla que els adults sempre han tingut un munt d'idees sobre com han de ser els llibres per a infants. Sovint a partir de l'experiència empírica sobre allò que agrada i entenen els seus fills o els seus alumnes; de vegades a partir d'idealitzacions sobre el món que els agradaria transmetre com a model a les noves generacions; o també, en alguns

Ha

Espanya

casos, a partir de la difusió d'estudis sobre aquest tema, quan aquestes reflexions han creat un estat d'opinió capaç d'influir en la producció. De tot plegat n'han anat sortint llibres molt diversos, alguns idèntics a sermons morals adreçats als infants perquè aprenguin a comportar-se, d'altres derivats del record o del desig adult de preservar la idea de la infantesa com una etapa vital innocent i incontaminada, d'altres fruits d'un deixar-se dur cap al plaer de la comunicació amb els infants a través de la literatura, uns quants pensats deliberadament per a les capacitats lectores en formació —amb encert o amb fracassos estrepitosos, tot cal dir-ho— i bastants més projectats i publicats com un negoci cultural qualsevol.

Els primers llibres per a infants ja van ser de tipus molt diferent. Uns, com els de Perrault o els dels germans Grimm, els van transcriure la vella literatura oral que se sabia positivament que els agradava. Una part de les rondalles, llegendes, mites, cançons i literatura folklòrica en general recopilada i fixada per l'escriptura al llarg del segle XIX va ser immediatament traslladada a la destinació infantil. No és casual que Eugeni d'Ors reclamés el 1906 la creació d'una literatura infantil catalana tot exclamant:

Oh, contes, imatges! Totes les imatgeries del món en produeixen tantes! No és trist que romangui quasi totalment orfe d'aquestes flors el renaixement català? Oh, un Perrault, un Perrault per a nosaltres!³

Si les societats urbanes i industrials abandonaven ràpidament aquest tipus de literatura, la pervivència de la seva transmissió durant els primers anys de vida li va donar una nova manera de ser «popular». Es així com les històries, motius i personatges del folklore han continuat formant part de l'imaginari col·lectiu de les nostres societats i hi ha un acord generalitzat que aquest llegat resulta de vital importància per a la formació dels infants en aspectes tan diversos com els de donar resposta a les seves necessitats emocionals, ampliar-ne els usos del llenguatge, experimentar la literatura com un fenomen de relació amb els altres o familiaritzar-se amb les formes del relat i la poesia.

La literatura de tradició oral va penetrar de forma instantània en la literatura escrita deliberadament per als nenes i nenes i encara avui continua exercint-hi una gran influència.⁴ La ficció audiovisual ha heretat d'aquestes mateixes fonts i la tendència actual al joc

amb els referents compartits ofereix una intricada xarxa de relacions entre les històries tradicionals, la ficció audiovisual i la creació moderna. Vegem-ne un exemple. Perrault va fixar la versió escrita de la Ventafocs el 1697, tot reelaborant-ne algunes de les versions orals. Molt després, al 1950, es va estrenar la Ventafocs de Walt Disney que s'inicia amb l'evocació explícita del conte de Perrault, però on es fa una nova selecció dels elements de la història i s'hi utilitzen també motius i detalls que no provenen de Perrault sinó d'altres versions, com la dels Grimm de 1812. La cosa es complica més perquè els autors actuals han reescrit el conte amb molts altres canvis, per exemple, amb Ventafocs més actives, com la inclosa a la sèrie de *Les tres bessones* de Mercè Company i Roser Capdevila (1988), o amb paròdies completes del relat, com la de Roald Dahl (1982). Ara els canvis poden produir-se a partir del referent compartit de la pel·lícula i no a partir dels elements literaris tradicionals. O bé se'n poden filmar noves versions a partir dels relats transformats pels autors actuals, com en el pas de la sèrie de *Les tres bessones* a la televisió. Es tracta d'un joc inacabable de miralls en què es troba immersa la literatura de tradició oral gràcies a la seva enorme difusió social.

En tot cas, el que cal advertir des de l'interès de l'educador és que el problema d'aquests transvasaments radica en el fet que tendeixen a empobrir el llegat pròpiament literari. Desapareixen les ventafocs de la pròpia tradició oral de cada país (la Cendroseta catalana, per exemple) i fins i tot ho fan les de Perrault i Grimm, en favor de la uniformitat globalitzadora de les versions audiovisuals. Sovint hi ha tal confusió que molta gent es pensa que *Pinotxo* o *Bambi* són contes populars, ja que existeixen en la indústria Disney. I poden publicar-se contes derivats directament de la ficció audiovisual tot accentuant cada vegada més els aspectes banals i estereotipats d'una història convertida en un simple argument.

Un segon conjunt de llibres infantils és el constituït pels llibres escrits directament per als infants. Un bon nombre dels primers que es van publicar foren llibres descaradament didàctics i afortunadament avui en dia gairebé se n'ha perdut la memòria, excepte per a l'estudi dels especialistes. Van competir amb ferocitat amb els contes de fades tradicionals al llarg del segle XIX fins que van començar a aparèixer veritables obres literàries adreçades als infants. Però l'arraconament d'aquells primers contes no significa

(a)
literatura de tradició oral

Ex
VENTAF

(b) llibres escrits i als infants

que la voluntat educativa no hagi continuat exercint de «madrasta pedagògica» dels llibres per als nois i noies. Els llibres que es proposen adoctrinar sobre com cal comportar-se en el món a través de formes narratives ben rudimentàries continuen sent legiós en l'actualitat. Encara que ara tractin sobre la multiculturalitat o l'ecologia, en el seu discurs es perpetua la tradició dels llibres didàctics que al segle XIX parlaven de «la caritat amb els pobres» o «les bones maneres».

Això passa perquè els llibres exerceixen veritablement una funció de socialització dels valors defensats per una cultura, de manera que la literatura infantil i juvenil relaciona estretament la seva configuració literària amb el concepte social de l'educació de la infantesa vigent a cada època històrica. Els llibres actuen com una autèntica «agència socialitzadora» que s'adreça a la representació que la societat té dels infants alhora que els configura com a subjectes socials: com a ciutadans inscrits en un tipus de món, de cultura, de paràmetres artístics i de valors morals. El corpus del que es consideren llibres infantils i juvenils està determinat, així, pels límits del que els adults suposen que és comprensible per a les capacitats interpretatives dels nens, nenes i adolescents, per una banda, i del que valoren que és adequat per als seus interessos i, normalment, per a la seva educació moral, d'una altra. «Què poden entendre?» i «què és convenient que llegeixin?» són dos interrogants que han condicionat constantment l'evolució de l'oferta de lectura per a aquestes etapes de la vida, sigui quina sigui la seva qualitat literària.

El primer període d'una autèntica literatura per a infants s'estén des de mitjan segle XIX fins a pràcticament la Segona Guerra Mundial. Hi pertanyen les obres que han passat a considerar-se «clàssics» d'aquesta literatura, com les escrites per autors que, com Lewis Carroll, E.T.A. Hoffmann, H. Hoffmann, etc., volien complaure als seus fills o els seus petits amics i s'inventaren contes per a ells. Molts relats començaren a aparèixer als diaris, revistes i col·leccions per a infants que van anar proliferant des que Pellerin creà, el 1740, les estampes d'Epinal o que John Newbery va obrir la primera llibreria infantil a Londres, el 1744, i hi va vendre divertides historietes il·lustrades i de poc preu, escrites per ell mateix. Altres obres, com tantes novel·les del segle XIX que ara s'anomenen «clàssics juvenils», van ser escrites per a l'amplic públic lector que s'estava formant a

les societats industrials, però van ser molt llegides i apreciades pels nois i noies que se les van fer pròpies durant una llarga successió de generacions.

Des de la Segona Guerra Mundial i, sobretot, a partir dels canvis econòmics i socioculturals de les dècades dels anys seixanta i setanta, s'inaugurà una nova etapa de desenvolupament caracteritzada per l'expansió de l'edició en una societat ja «de consum», l'entrada de la literatura infantil i juvenil a l'escola, l'extensió de la ficció audiovisual com a forma d'oci, la globalització del mercat editorial, el canvi de valors educatius i de referents culturals col·lectius o l'experimentalitat de les formes literàries en aquest camp. És també en aquesta època quan van consolidar-se nous productes com l'àlbum il·lustrat, a partir de l'auge de la interrelació entre text i imatge, o la novel·la juvenil com un gènere específic per a la lectura adolescent, arran de les necessitats creades per l'ampliació de l'escolaritat a l'etapa secundària, una oferta de lectura que es va formar a partir d'una barreja de determinats gèneres i obres per a adults, clàssics juvenils i obres escrites especialment per als joves.⁵

Els lectors infantils i adolescents vivien ja en un món molt diferent del de la primera meitat del segle XX i els llibres es van adaptar a la representació social d'un nou tipus de destinatari. De fet, és fàcil saber a primer cop d'ull que un llibre és actual. Ens ho revela el tema que tracta, el món que descriu, l'ús de models narratius i visuals propis dels sistemes artístics coetanis o la seva proximitat a les tècniques narratives audiovisuals. És així que es pot analitzar la literatura actual en relació amb la seva adequació al lector infantil de les societats modernes⁶ i agrupar sintèticament les seves característiques en els següents trets:

1. La representació literària que s'ofereix aborda uns temes, descriu un món i proposa uns valors que revelen que els criteris adults sobre el que és adequat i pertinent en la lectura per a infants es correspon amb els canvis sociològics i els pressupòsits axiològics i educatius de les societats postindustrials i democràtiques actuals. Per exemple, hi apareixen fenòmens recents, com els problemes urbans; s'hi reflecteixen escenaris



LEONOR SERRANO:
Diana o l'educació d'una nena. Barcelona: 1936,
2a ed.

PERIODIFICACIÓ

LIBRES
ACQUA

ARLIT



SARAH MOON: *Caputxeta Vermella*. Barcelona: Barcanova, 1984

formes de vida i tipus de personatges típics d'aquestes societats; s'han produït variacions en els tabús i en el grau de duresa admès en la descripció literària adreçada als petits, i els valors morals i maneres de transmetre'ls es corresponen als descrits per la sociologia educativa com a propis de les societats occidentals avançades (Bernstein, 1975), etc. El resultat final de tots aquests canvis en el producte literari ofert és que **en els llibres actuals predominen la fantasia, l'humor, el joc literari, la narració psicològica i la ruptura de tabús temàtics**. Un univers de ficció que exigeix i configura actituds i competències lectores diferents de les habituals anys enrere.

2. Els llibres s'ofereixen majoritàriament **per ser «vistos i llegits silenciosament» i no per ser «sentits o explicats oralment»**. Cal recordar que, ara, s'escriuen i s'editen a l'interior d'una societat alfabetitzada amb un sistema

educatiu generalitzat. Això fa que els autors hagin augmentat molt l'ús dels recursos més propis del text escrit, que sovint es combina amb la imatge, tot allunyant-se de les formes orals tradicionals. Aquest fenomen ha afavorit la renovació dels models de la literatura infantil consolidats a la primera meitat del segle xx, traslladant-hi molts dels models desenvolupats per la literatura adulta, un sistema artístic amb molts més segles d'escriptura a l'esquena, de manera que les fronteres entre els recursos literaris de l'una i de l'altra s'han fet molt més permeables. I també ha afavorit la incorporació de recursos propis de la imatge i dels suports materials dels llibres.

3. La literatura infantil i juvenil **dóna per descomptat que els infants han adquirit hàbits narratius a través de la gran presència social dels mitjans audiovisuals**. Les formes de ficció audiovisual desenvolupades al llarg del segle xx es nodreixen de textos literaris, comparteixen les formes del relat i estableixen múltiples graus d'influència i interdependència entre cinema, televisió, videojocs i literatura. Per això els llibres acullen aspectes com la competència en la lectura de la imatge, el costum d'enfrontar unitats narratives molt breus o la familiaritat amb l'el·lipsi i la inferència, que suposen que resulten familiars als destinataris actuals.

4. La literatura infantil i juvenil **s'ha anat reestructurant en diferents tipus d'ofertes** i, en l'actualitat, s'aproxima molt a la **varietat** existent en el mercat de la literatura per a adults. De manera que, encara que es continua parlant de «literatura infantil i juvenil» o de «llibres per a infants i joves», aquestes etiquetes engloben un munt d'obres (a Espanya se n'editen més de 5.000 títols nous a l'any) amb una enorme diversitat **de qualitats, funcions o circuits de distribució** que es correspon àmpliament a la complexitat de la comunicació literària pròpia de les societats modernes.

La novel·la juvenil és un dels productes on es pot apreciar fàcilment la superposició d'aquests subsistemes, ja que, d'una banda, la seva aparició als anys setanta va incorporar formes literàries més complexes i pròximes a la literatura canònica adulta. Però, alhora, aquesta ficció ha intentat captar la franja adolescent més refractària a la lectura, cosa que l'ha dut a adoptar formes més populars, com l'exposició de temes d'actualitat, més propera al reportatge que al text literari, o l'explotació de recursos habituals a la paraliteratura adulta i a la filmografia de més consum.

2. Els llibres infantils i l'edat del lector

Un altre tret que distingeix els llibres actuals és la precisió amb què s'intenta comunicar-nos a quina edat van destinats. Els llibres s'ofereixen en col·leccions cada vegada més segmentades segons aquest criteri. En cadascuna d'aquestes franges funcionen unes fórmules literàries, visuals i narratives més homogènies i més o menys complexes que les dels altres estrats, segons una gradació ascendent en l'edat de lectura.

Lògicament, els llibres per a infants sempre han partit de la idea que els seus lectors creixen, de tal manera que les seves possibilitats d'entendre el món i el text escrit s'amplien progressivament i els seus interessos de lectura varien. La pregunta «i aquesta obra, per a quina edat és?» no és, doncs, cap novetat. El que és nou és el fet d'haver començat a fixar-se en l'evolució de les capacitats comprensives (tal com va fer Piaget des de la psicologia cognitiva) i en la progressió dels aprenentatges literaris que els nens i nenes realitzen a través de les lectures (tal com es proposen les recents disciplines educatives). També és nou que aquest interès hagi estat

molt reforçat, tant per l'entrada d'aquesta literatura en el circuit escolar, que tendeix a classificar-ho tot per cicles i cursos, com per les necessitats comercials, que acostumen a buscar sectors molt concrets de consumidors potencials. Finalment, pot dir-se que la classificació explícita per edats assumeix una funció orientadora que ve a suplir l'escassa presència d'una crítica que ajudi els pares i educadors en la selecció i compra dels llibres infantils.

La tendència a definir el tipus d'obres per edats ha fet que, en l'últim terç del segle, allò que s'havia entès sempre com un gènere «llibres per a infants» hagi anat perfilant la seva oferta com un producte destinat, de fet, a les edats intermèdies. Ha estat una reducció del camp empesa per la successiva aparició de nous tipus de llibres per a les edats inferiors i superiors: per a primers lectors, per a adolescents, per a nens i nenes que encara no saben llegir i fins i tot per a nadons que només poden jugar amb els personatges o les formes.

Conèixer aquestes divisions permet saber el que els adults suposen que és adequat per als diferents estadis del desenvolupament infantil. Però, naturalment, aquesta manera de funcionar pot ser d'una rigidesa absolutament enganyadora, ja que no hi ha dos nens iguals i perquè, a més, tenim molt poca informació sobre l'encert d'aquests *a priori* socials aplicats als diferents tipus de públic infantil (sectors d'entorns més o menys culturalitzats, per exemple) o segons les diferents situacions de lectura (autònoma o acompanyada d'adults, posem per cas).

Ara bé, si els llibres infantils i juvenils s'ofereixen com una bastida de lectura per als seus destinataris, l'itinerari de lectura socialment concebut és un aspecte que, lògicament, interessa molt des de la perspectiva educativa. Efectivament, l'anàlisi dels llibres mostra que aquests adapten la seva oferta a les diferents fases del desenvolupament personal i literari dels infants i estableixen una gradació creixent entre els elements narratius i les exigències interpretatives dels lectors segons les edats a què van destinats. Es tracta d'una evolució gairebé lineal si se segueix una línia de qualitat literària semblant. El seu coneixement aporta molta informació, doncs, per a la programació dels aprenentatges escolars, ja que es pot saber quines competències de lectura han pogut adquirir els infants en el terreny de la lectura lliure.

alguns èmfasis especials, com un cert salt en els pressupòsits de les capacitats infantils a partir dels llibres destinats a lectors d'aproximadament deu anys, per exemple. I també es produeixen algunes discrepàncies que obeeixen al grau d'incidència que els canvis evolutius generals han tingut en cada segment d'edat, segons la tradició existent en la narrativa per a aquells destinataris concrets o segons l'impacte d'influències d'altres sistemes artístics en un gènere infantil o un altre.

A continuació, podem veure un exemple concret de la correspondència de les característiques dels llibres amb els pressupòsits culturals i de les capacitats dels destinataris, tot analitzant l'evolució recent d'un dels elements de les narracions: **el desenllaç**

3. L'exemple del desenllaç

Fins a l'etapa dels anys setanta pot dir-se que els contes infantils acabaven «bé». El protagonista podia caure en poder d'una bruixa i estar a punt de ser devorat, com passa a *Ton i Guida*, podia ser separat de la seva família i entorn per servir a ciutat, com a *Heidi*, o podia haver de sobreviure com un *robinson* adolescent a *Dos anys de vacances*. Però per molt que el lector s'hagués horroritzat, hagués plorat o hagués estat en tensió, podia tenir la seguretat que al final de la seva lectura experimentaria un alleujament definitiu. **El conflicte desapareixeria per sempre i el lector podria emergir del seu viatge literari amb la satisfacció de la felicitat guanyada.**

Precisament, el desenllaç positiu de les rondalles va ser un dels aspectes més valorats pels psicòlegs que es van dedicar a analitzar la literatura infantil al llarg del segle XX. Bühler, per exemple, ja ho va fer el 1918⁷ i l'obra psicoanalítica de Bettelheim (1975)⁸ ho va remarcar especialment en dir que **el missatge essencial dels contes infantils és «que creixent i treballant durament i tot arribant a la maduresa, algun dia en sortiran victoriosos»**. La psicoanàlisi va fer tant d'èmfasi en la virtut tranquil·litzadora del final feliç que va rebutjar rotundament els escassos desenllaços de la literatura infantil que no resultaven clarament positius, com passa en alguns dels contes d'Andersen, com *La venedora de llumins* o *El soldadet de plom*, dominats pels corrents romàntics de la seva època. Per idèntiques raons, els educadors també van abandonar els antics



GEMMA LIENAS:
El diari lila de la Carlota.
Barcelona: Empuries,
2001

contes didàctics que acabaven amb el càstig dels protagonistes que s'havien portat malament, càstig que havia de servir de lliçó per als petits lectors tot ensenyant-los la manera com els nens no han de ser o de comportar-se.⁹

2) Però, malgrat aquest consens de partida, la literatura infantil i juvenil moderna ha anat ampliant la possibilitat d'utilitzar diferents tipus de finals. Ja no són sempre feliços ni es redueixen a la simple dicotomia d'acabar bé, si el protagonista s'ha portat correctament, o acabar malament, si s'ha saltat les normes. En realitat, només un aproximat 60% de les obres actuals continuen la tradició de resoldre el conflicte inicial tot fent-lo desaparèixer.¹⁰ La desviació d'aquesta norma de gènere en una proporció tan gran (quasi un 40%) és certament espectacular i resulta enormement reveladora dels canvis de la literatura infantil i juvenil en les últimes dècades. Cal recordar que el final dels contes suposa un element decisiu per atorgar sentit a la narració i per provocar la reacció emotiva del lector.

Si s'analitza aquest 40% apartat de la norma habitual es pot veure que s'hi adopten tres noves possibilitats de desenllaç: 1) l'acceptació i assumpció del conflicte per part dels personatges dins d'unes noves coordenades de vida; 2) els finals oberts, i 3) els finals negatius. En el quadre següent, s'hi pot veure la proporció en què es produeix cadascuna d'aquestes solucions narratives, tant en conjunt com en cada grup d'edat:

	5-8 ANYS	8-10 ANYS	10-12 ANYS	13-15 ANYS	GLOBAL
Desaparició del conflicte	71'88 %	79'10 %	60'00 %	40'43 %	63'68 %
Assumpció del conflicte	6'25 %	8'95 %	18'18 %	25'53 %	14'92 %
Final negatiu	6'25 %	1'50 %	1'82 %	8'51 %	3'98 %
Final obert	15'62 %	10'45 %	20'00 %	25'53 %	17'42 %
	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

És clar que la presència de nous tipus de finals augmenta a través dels grups d'edat, de manera que la ficció per a adolescents és la que més s'aparta del final tradicional, tant en el resultat global com en l'específic de cada tipus de desenllaç. És un resultat que confirma la progressió en l'augment dels recursos narratius utilitzables a mesura que els lectors creixen.

Ara bé, l'evolució d'aquest tret no és estrictament gradual. L'excepció se situa en una presència de finals oberts i negatius en les obres dirigides als primers lectors significativament més nombrosa que la de l'etapa següent. Aquest resultat obeeix al fet que els llibres per a primers lectors són un gènere recent en la literatura infantil i resulten, en general, més innovadors que no pas les narracions de l'etapa següent, on tendeixen a adoptar-se models més tradicionals. És, doncs, un exemple de les variacions i contradiccions que es produeixen a l'interior de l'itinerari de lectura ofert pels llibres dins del seu sentit general d'augment dels recursos i exigències de lectura.

1. L'acceptació del conflicte: una nova versió del final feliç

Dos trets propis de la literatura infantil actual, una certa ruptura de la protecció temàtica i el propòsit moral d'incrementar la capacitat dels infants d'afrontar els problemes, han portat a l'acceptació del conflicte com una nova versió del final feliç. Aquesta solució ha estat especialment afavorida pel gran augment dels temes psicològics en les històries adreçades als nens i nenes. Al llarg del segle XX s'ha anat concedint cada vegada més atenció a aquests tipus de conflictes en la mesura que les dificultats vitals dels individus ja no se situen en la supervivència material i externa sinó en les relacions personals i en la gestió de les emocions i sentiments. Els contes infantils moderns, tal com va fer en el seu moment la literatura per a adults, han posat en primer pla la descripció dels processos interiors dels personatges. Si el conflicte prové del propi interior —de la pròpia agressivitat, gelosia o intolerància—, o si s'esdevé per la trobada amb les adversitats inevitables de la vida —com la malaltia, la mort o el desamor—, difícilment pot pensar-se que hi hagi un desenllaç feliç que n'esborri les causes.

El tema de la mort, per exemple, mostra amb claredat el procés de psicologització sofert per la literatura infantil. Tradicionalment, la mort feia acte de presència en els relats per a infants força sovint. Suposava el desencadenant de l'acció, forçava els orfes a prendre la iniciativa o resolva la sortida d'escena de personatges que ja havien complert la seva funció. En últim extrem, quan la mort s'alçava



DAVID CIRIRI; MARTA BALAGUER: *Llibre de laquidambres i altres espècies*. Barcelona: Destino, 1986

ondulat



ARNAL BALLESTER: *No tinc paraules*. València: Media Vaca, 1998

ració del personatge, en l'adquisició de la capacitat per acceptar i controlar els sentiments negatius suscitats per la situació descrita. A *Jo les volia*,¹¹ un àlbum de Maria Martínez i Carme Solé Vendrell ja clàssic en la literatura infantil catalana, per exemple, el dolor d'una nena per la mort de la seva mare esdevindrà assumible a partir de la consciència de la protagonista del seu propi creixement –simbolitzat amb les trenes que li tallen i que ja no necessita per sentir-se bé– i en la seva semblança física amb la mare morta. El consol de la continuïtat de la vida més enllà de la mort existeix només en la fantasia somiadora de la nena quan contempla els estels i vol creure que hi troba una complicitat, de manera que el final esperançador se situa en el desenvolupament de recursos personals per assimilar el dolor.

L'extensió de la literatura infantil i juvenil cap als temes psicològics ha estat acompanyada, doncs, del propòsit d'ensenyar als infants que el conflicte no es pot evitar sinó que forma part de la vida, i el que es busca del jove lector és que aprengui com incrementar la seva capacitat d'enfrontar-s'hi a través d'una proposta de valors que inclou majoritàriament la comunicació i l'afecte dels altres, així com la compensació a través de la fantasia o la desdramatització a través de l'humor, en molts dels casos.

2. El final obert

La voluntat de mostrar una realitat més complexa, en què les coses no se solucionen del tot o per sempre, també ha fet augmentar els finals oberts. El grau d'obertura pot ser més o menys gran, però,

com un tema central, la literatura infantil resolva la contradicció tot oferint als protagonistes la possibilitat de reunir-se amb els seus éssers estimats en el més enllà, tal com passa a *Marcelino, pan y vino* de Sánchez Silva, posem per cas.

Però a la literatura actual la mort s'aborda sovint com a tema principal i el que es dirimeix és justament la seva manca de remei i el sentiment intern de pèrdua. La solució del conflicte narratiu se centra llavors en la madu-

naturalment, cal que afecti aspectes substancials si volem considerar-lo com a tal. Aquesta és la forma de desenllaç més comuna entre els escriptors contemporanis que han abandonat la norma del final feliç. De fet, es pot dir que moltes obres psicològiques que situaríem en l'apartat anterior presenten un cert grau de final obert, ja que l'acceptació del conflicte deixa sempre en suspens la incògnita de com evolucionarà més endavant la disposició d'ànim del personatge i, per tant, es pot dir que quasi totes aquestes obres se situen en algun punt determinat entre el final positiu i l'obert.

Però més específicament, els finals oberts, i també els negatius, es produeixen especialment en el tractament de temes socials. En primer lloc, per la necessitat de mantenir la versemblança narrativa d'un conflicte que no pot tenir una solució positiva, tal com pot saber el lector a partir del seu coneixement social o històric. En segon lloc, per l'intent educatiu de fomentar la presa de consciència social dels infants tot impactant-los amb la manca de solució o fent-lo reflexionar a través de la incertesa del resultat. Llavors, el missatge consisteix bàsicament a mostrar que pot ser que les coses no acabin bé i a afirmar que, així doncs, hi ha molta feina per fer al món.

Ara bé, un factor important perquè els finals oberts siguin la desviació quantitativament més adoptada pels llibres infantils i juvenils és el fet que s'hi sumi la voluntat de joc literari pròpia de la literatura actual, ja que és un tret que fa augmentar molt notablement el recurs de cedir l'última paraula al lector. Les obres que es basen en l'humor i la imaginació predominen en la literatura actual i tendeixen a estendre el joc amb les expectatives i la interpretació del lector fins a l'últim moment. Molt sovint el deixen somrient o somniador sense poder precisar què ha passat i què no en la història que acaba de llegir. La manca d'una resolució clara de les expectatives narratives és un recurs que vol obligar el lector a concedir una atenció prioritària al gaudi d'altres aspectes i nivells de significat, més enllà de la simple curiositat argumental. Així, el lector de *Margot (o fet a trencafils)* de Miquel Obiols¹² no sabrà si el mariner que esperava tan confiadament la vella tornarà algun dia, però 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-ne la coherència com a elements de la construcció artística. O bé, en una fusió aquí de recursos literaris i

morals, el narrador de *Filo entra en acción* de Christine Nöstlinger¹³ diu en el títol del darrer capítol:

...en el que no se llega a ningún «final feliz», porque una historia «policíaca» como ésta no puede tener «final feliz». A no ser que haya lectores tan duros e insensibles que sólo les interese saber quién era el ladrón (p. 204).

3. El final negatiu

Si els finals oberts es relacionen amb l'aprenentatge de l'ambientat, del joc literari o de la consideració reflexiva sobre el món, els finals negatius suposen la frustració més impactant de la identificació i les expectatives creades en el lector. Una vulneració tan forta només s'utilitza quan es vol produir un efecte intens, o bé humorístic, o bé dramàtic. La consciència dels autors de ser en el límit del que es considera adequat per als infants i adolescents és tan alta que hi ha autors que ho fan explícit. Així, a *El hombrecito vestido de gris*, un títol molt conegut de Fernando Alonso,¹⁴ s'ofereixen dos finals possibles perquè el lector triï el que prefereixi, tot i que s'explicita que el final feliç només suposa un consol de la realitat, i, per tant, esdevé un simple atenuant per tal que l'autor s'atreveixi a abordar el triomf real del mal en una obra destinada als infants:

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

La discussió sobre la conveniència d'utilitzar finals negatius ha estat especialment dura quan els llibres van destinats als més petits. Va ser el cas, per exemple, d'*Ahora no, Fernando!* de David McKee.¹⁵ Aquest conte planteja la situació, ben coneguda pels infants, d'un nen a qui els seus pares, ocupats en altres afers, no fan cas. Davant de la indiferència general, el nen avisa que està a punt de ser devorat per un monstre que hi ha al jardí, i això és el que passa, sense que els pares notin la substitució del seu fill pel monstre. Pot objectar-se que es tracta d'una fantasia del nen, però que ell adverteix del perill abans que ens consti que el monstre. Però això no fa minvar la denúncia de la situació, ja que es tracta d'un últim recurs fallit del personatge per tal de captar l'atenció paterna. Tampoc no ho canvia el fet de considerar el conte com una ficció adreçada als adults que realment poden veure els nens com a petits monstres molestos, ja que del que es tracta aquí és de considerar la lectura infantil de la història. La desaparició del protagonista enmig de la narració i el final negatiu resulten trets tan inhabituals que només l'humor que domina tota la narració permet utilitzar-los.

I aquesta és la via adoptada efectivament per la literatura infantil i el tret que volíem remarcar. La dada més sorprenent en el cas de la novel·la juvenil. Es pot veure, així, que la introducció de nous recursos en la ficció infantil crea immediatament noves barreres de protecció segons l'edat dels destinataris.

4. Finals barrejats

També pot passar que els diferents tipus de final apareguin barrejats. El més freqüent és que això passi en virtut de la complicació estructural de les narracions, amb l'aparició dels temes secundaris. També pot passar que els diferents tipus de final apareguin barrejats. El més freqüent és que això passi en virtut de la complicació estructural de les narracions, amb l'aparició dels temes secundaris. Per exemple, a *Les bruixes* de Roald Dahl,¹⁶ els protagonistes aconseguen vèncer la convenció de bruixes angleses i evitar la seva maquinació contra els infants (final positiu). Però aquesta victòria té com a contrapartida el fet que el nen protagonista queda convertit en ratolí i que, per tant, pot esperar un temps de vida ben curt (final negatiu). Se'ns diu que els anys que li quedin dedicará a combatre les bruixes dels altres països, encara que no sabem si aconseguirà l'èxit (final obert). En qualsevol cas, aquest



ROBERTO INNOCENTI:
Rosa Blanca. Barcelona:
Lumen, 1987

futur ple d'aventures no pot amagar que ens trobem davant d'un exemple ben clar de l'experimentació moderna de noves formes de desenllaç. Fins al punt que la versió cinematogràfica d'aquesta narració no es va atrevir a assumir-lo i el va suavitzar amb fórmules més tradicionals, tot fent que el nen recuperés al final la seva figura humana.

Altres vegades la tendència a la recerca de la complicitat i el joc amb el lector col·labora també a provocar un doble final: el que el narrador explicita i el que el lector dedueix. És el que passa a *El petit Nicolas* de Goscinny,¹⁷ on s'exigeix al lector que entengui la distància entre el que passa a la narració i el que interpreta el protagonista com un recurs per al contrast humorístic.

Prou! Cadascú al seu lloc! No representarem 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 (p. 95).

5. Les polèmiques sobre els finals

La proliferació de nous finals ha vingut acompanyada de polèmiques sobre la seva idoneïtat. La primera se situa en la línia tradicional de qüestionar fins a quin punt els finals oberts i negatius poden ser entesos o assimilats psicològicament pels infants. És el debat suscitat per l'exemple d'*Ahora no, Fernando!*, tot i que la seva lectura ha gaudit sempre d'un gran èxit infantil. La segona reacció denuncia que els finals de les obres realistes que acaben amb l'acceptació psicològica del conflicte ofereixen la seva proposta moral com si fos «directament traslladable» a la realitat i el lector n'hagués de prendre nota literalment. Semblaria, així, que la capacitat d'assumir els conflictes en la vida real hauria de provenir de la imitació de les actuacions dels personatges, de la percepció de la seva «exemplaritat», quan, per contra, cal pensar que els finals positius poden ser educatius no pel fet de ser un reflex de la realitat, sinó pel missatge indirecte que ofereix la vivència positiva experimentada pel lector a través de la literatura.

Un tercer tipus de crítica objecta que l'afebliment del final en pro d'una narració psicològica panoràmica o d'un joc literari pot ser un problema en l'interès del lector i en el seu aprenentatge

narratiu. El lingüista Simone (1988)¹⁸ denomina «històries en forma de con» un text «en el que todas las pistas (o casi todas) diseminadas mientras se avanza en el relato contribuyen a orientar al oyente hacia una determinada clase de conclusiones o, en algunos casos, hacia una sola conclusión específica» (p. 33), mentre que anomena «històries en forma de con truncat» aquelles en què manca la tensió cap al desenllaç. Els textos rics en tensió serien aquells en què la distància entre la capacitat que té el lector per preveure com acabarà la història i el punt on es troba la seva lectura és gran (però no descoratjadora) i Simone defensa precisament la necessitat d'aquest tipus de narració «en forma de con» com a més pertinent per a l'aprenentatge narratiu dels infants, en contra de la tendència actual.

Totes aquestes posicions responen a debats que afecten els educadors en la seva tasca de selecció i valoració dels llibres. L'exemple del desenllaç pot servir-nos, doncs, com a mostra que l'anàlisi dels llibres infantils i juvenils ofereix molta informació sobre allò que s'espera que les noves generacions aprenguin, tant des del punt de vista sociocultural com de les competències lectores i literàries, i que els resultats d'aquesta anàlisi són útils per a l'àmbit escolar. Sense programacions curriculars, mètodes d'ensinistrament específic ni exercicis particulars, la lectura dels llibres infantils i juvenils configura les bases dels futurs lectors de les nostres societats. Sembla un argument de prou pes per atorgar-los la nostra atenció.

Miquel Desclot i la poesia per a infants

Jaume Aulet

«Ja seria tot un èxit si els nostres il·lustres bards es decidissin de tant en tant a baixar de la figuera on tothora afinen l'arpa, carregats amb un senzill plec de versos per a infants sota el braç.»

M. DESCLOT¹

El panorama actual i la tradició immediata

Si donem un cop d'ull al panorama de la literatura infantil ens adonarem de seguida que la poesia no és precisament el gènere que en surt més ben parat. Podem trobar, això sí, diverses declaracions sobre la importància que caldria donar a la poesia per a infants si volem aspirar a una literatura mínimament normalitzada. Miquel Desclot –que és de les persones que més s'han ocupat del tema– afirma que la literatura infantil hauria de ser l'autèntic substitut d'una tradició oral que la societat moderna ha tendit a fer desaparèixer.² I no hi ha dubte que aquesta tradició oral sempre ha estat connectada molt directament amb la poesia (cançons, romanços, endevinalles, etc.), especialment en el cas dels infants.³ «Fins fa un parell o tres de generacions», diu Desclot, «la gent [...] estava en contacte amb la poesia constantment des del bressol [...] fins a l'hora de la mort. [...] Ara que s'ha trencat aquest lligam amb la poesia de transmissió oral, l'única solució és que recuperem el contacte amb el llenguatge poètic a través de la tradició escrita.»⁴ I no es tracta només de potenciar una hipotètica tradició escrita ja existent –que en el cas de la poesia per a infants, i en català, és mínima– sinó que cal fer un esforç per a gestar-la.

■ Tot i que el panorama no sigui gaire afalagador, hem de reconèixer que en els darrers temps s'ha avançat considerablement en aquest esforç de gestació. Només deu anys enrere la situació de la

Notes

1. Hürlimann, B. (1959): *Tres siglos de literatura infantil europea*, Barcelona: Juventud, 1968.
2. L'exposició d'aquest apartat recull algunes de les idees tractades a Colomer, T. (2002): «La lectura infantil y juvenil.» J.A. Millán (coord.): *La lectura en España. Informe 2002*. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España, 263-285.
3. Ors, E. d'. (1906): «Contes, imatges?», *Glosari*, 391-392. Barcelona.
4. Pot veure's la relació entre les rondalles i la literatura catalana moderna, per exemple, a l'estudi de C. Valriu (1999): *Influència de les rondalles en la literatura infantil i juvenil catalana actual (1975-1985)*. Palma de Mallorca: Ed. Moll.
5. El lector interessat en l'evolució recent d'aquesta literatura pot trobar-ne una descripció sintètica a Colomer, T. (1999): *Introducció a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis. I també un panorama de les darreres tendències a Colomer, T. (2004): «Las buenas formas. Tendencias de la literatura infantil y juvenil.» *Anuario sobre el libro infantil y juvenil 2004*. Madrid: SM, p. 73-95. Per a la descripció dels àlbums pot consultar-se la selecció d'articles: «El libro-àlbum: invención y evolución de un género para niños.» *Parapara Clave*. Venezuela: Banco del Libro, 1999.
6. Vegeu Colomer, T. (1998): *La formació del lector literari*. Barcelona: Barcanova.
7. Bühler, K. (1918): *The Mental Development of the Child*. London: Routledge & Kegan Paul, 1949.
8. Bettelheim, B. (1975): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Madrid: Critica, 1977.
9. La reacció contra els contes exemplars va fer disminuir fins i tot la popularitat dels contes de Perrault, en favor de les versions dels Grimm, a partir de la Segona Guerra Mundial. Efectivament, Perrault havia adaptat les rondalles a una funció moralitzadora i així, per exemple, la *Caputxeta Vermella* preferida en les darreres dècades ha estat la Caputxeta salvada pel caçador i no la devorada a causa de la seva inconsciència. Un cas semblant podria ser el de Josep M. Folch i Torres, amb la davallada de popularitat de les seves «Pàgines viscudes».
10. Les dades corresponen a l'estudi publicat a Colomer, T. (1998): *op.cit.*, on s'analitzen 150 obres publicades a Espanya a partir del restabliment democràtic del 1977, destinades als lectors autònoms, entre els 5 i els 15 anys, i valorades com a obres de qualitat per la crítica especialitzada.
11. Barcelona: Destino, 1984.
12. Conte inclòs a *Tatrebill en contes uns*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980.
13. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
14. Madrid: Alaguara, 1978.
15. Madrid: Altea, 1984.
16. Barcelona: Empúries, 1986.
17. Barcelona: La Galera, 1986.
18. Simone, R. (1988): *Diario de una niña ¿Qué quiere decir Maistock?*. Barcelona: Gedisa, 1992.