

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS  
FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES  
DEPARTAMENT DE  
FILOLOGIA CATALANA I LINGÜÍSTICA GENERAL

*INFLUÈNCIES DELS CONTES POPULARS  
A LA LITERATURA INFANTIL I JUVENIL  
CATALANA ACTUAL (1975 - 1985)*

Treball presentat, per a l'obtenció del grau de doctor, per:

*Caterina Valriu Llinàs*

**DIRECTOR:**

*DR. D. GABRIEL JANER MANILA*

*A en Carles,*

*company de treballs i de dies,*

*de somnis i de projectes.*

*Al Dr. Gabriel Janer Manila he d'agrair un mestratge que no comença amb la tesi, ni s'esgota en ella i que ha obert de bat a bat les portes d'una amistat cada dia més ferma.*

*Agraesc també la col·laboració dels companys del Departament de Filologia Catalana i Lingüística General, especialment la dels doctors J. Antoni Grimalt i Joan Alegret, i del Departament de Ciències de l'Educació, especialment la dels doctors Martí X. March, Ramon Bassa i Vicenç Jasso.*

*Vull deixar constància així mateix de l'ajut de les bibliotecàries de la UIB, de la Fundació Artur Martorell, de la Biblioteca de la Santa Creu, de Can Butjosa i d'altres biblioteques que han fet possible la consulta dels llibres infantils i juvenils. També la col·laboració dels amics Miquel Vives i Jaume Bonnin.*

*Per a la realització d'aquest treball he comptat amb una beca de la Fundació Jaume Bofill i un ajut de la Institució de les Lletres Catalanes, a ambdues institucions el més sincer agraïment.*

*Avui, sabeu? les fades i les bruixes s'estimen.  
Han canviat entre elles escombres i varetes.  
I amb curucull de nit i tarot de poetes  
endevinen l'enllà, on les ombres s'afinen.*

*És que han begut de l'aigua de la Font dels Lilàs  
i han parlat amb la terra, baixet, arran d'orella.  
Han ofert al no-res foc de cera d'abella  
i han aviat libèl·lules per desxifrar-ne el traç.*

*Davallen a la plaça en revesa processó,  
com la serp cargolada entorn de la pomera,  
i encerten una dansa, de punta i de taló.*

*Jo, que aguaito de lluny la roda fetillera,  
esbalaïda veig que vénen cap a mí  
i em criden perquè hi entri. Ullpresa, els dic que sí.*

*Maria-Mercè Marçal*

## ***ÍNDICE***

<b>0 - INTRODUCCIÓ</b>	19
<b>0.1 - L'ELECCIÓ DEL TEMA. L'OBJECTIU DE L'ESTUDI</b>	20
<b>0.2 - METODOLOGIA DE TREBALL</b>	27
<b>0.3 - SOBRE LA BIBLIOGRAFIA</b>	34
0.3.1 - Principals fonts bibliogràfiques	35
0.3.2 - Referències bibliogràfiques	39
<b>0.4 - ESTRUCTURACIÓ DEL TREBALL</b>	42
<b>1 - LA NARRACIÓ POPULAR TRADICIONAL</b>	50
<b>1.1 - L'ORALITAT I LA NARRACIÓ</b>	51
1.1.1 - Concepte d'oralitat	56
1.1.2 - La forma	58
1.1.3 - L'espai	65
1.1.4 - El temps	69
1.1.5 - El narrador	73
1.1.6 - El públic	85
<b>1.2 - TEORIES SOBRE ELS ORÍGENS</b>	93
1.2. 1 - Els infants aïllats o tancats	113
1.2. 2 - La dissort	114
1.2. 3 - El ritu d'iniciació	114
1.2. 4 - El donant	117
1.2. 5 - Els auxiliars i els objectes màgics	122
1.2. 6 - La casa del bosc	125
1.2. 7 - El viatge de l'heroi	128
1.2. 8 - La lluita amb el monstre	129
1.2. 9 - El regne llunyà	133
1.2.10 - L'esposa	134
1.2.11 - L'heroi puja al tron	139
1.2.12 - La unitat del conte meravellós. Conclusions	142
<b>1.3 - LES CLASSIFICACIONS</b>	147
1.3.1 - Les classificacions per tipus i motius	149
1.3.2 - Les classificacions per gèneres	160

1.3.2.1 - El mite . . . . .	161
1.3.2.2 - La rondalla . . . . .	165
1.3.2.3 - La llegenda . . . . .	167
1.3.2.4 - Els contes d'animals. Les faules . . . . .	170
1.3.2.5 - Contes humorístics . . . . .	172
<b>1.4 - L'ESTRUCTURA . . . . .</b>	<b>174</b>
1.4.1 - L'anàlisi morfològica de Vladimir Propp . . . . .	174
1.4.2 - La crítica de Lévi-Strauss . . . . .	190
1.4.3 - El model de Greimas . . . . .	192
1.4.4 - L'aportació de Claude Brémont . . . . .	195
1.4.5 - Els models de Denise Paulme . . . . .	198
<b>1.5 - LA IDEOLOGIA . . . . .</b>	<b>208</b>
1.5.1 - Les rondalles com a model de la cultura tradicional . . . . .	210
1.5.2 - La rondalla com a visió del món a través de la dona . . . . .	217
1.5.3 - La concepció positiva de la vida . . . . .	224
1.5.4 - Els contes, transmissors d'una ideologia reaccionària o subversiva? . . . . .	235
<b>2 - LES RECOPILOCIONS, LES VERSIONS I LES ADAPTACIONS DE CONTES POPULARS . . . . .</b>	<b>253</b>
<b>2.1 - DEL S. XVI AL S. XIX . . . . .</b>	<b>258</b>
2.1.1 - Els autors italians: Straparola i Basile . . . . .	258
2.1.2 - Les <i>Histoires ou Contes du temps passé</i> de Perrault . . . . .	260
2.1.3 - <i>Les mille et une nuits</i> de Galland . . . . .	261
2.1.4 - <i>Samledē Eventyr og Historier</i> d'Andersen . . . . .	263
2.1.5 - La tasca dels folkloristes . . . . .	264
2.1.5.1 - <i>Kinder-und Hausmärchen</i> dels germans Grimm . . . . .	266
2.1.5.2 - Recopilacions i edicions de contes als Països Catalans . . . . .	267
<b>2.2 - EL S. XX. RECOPILOCIONS, VERSIONS I ADAPTACIONS DE CONTES POPULARS ALS PAÏSOS CATALANS. . . . .</b>	<b>274</b>
2.2.1 - De 1900 a 1939 . . . . .	274
2.2.2 - De 1939 als anys seixanta . . . . .	281

<b>3 - ALGUNES INFLUÈNCIES DE LA TRADICIÓ POPULAR A LES OBRES DE CREACIÓ ESCRITES EN LLENGUA CATALANA</b>	283
<b>3.1 - L'ÈPOCA MEDIEVAL</b>	284
3.1.1 - Guillem de Cabestany i la llegenda del cor menjat.	285
3.1.2 - Matèria de Bretanya	287
3.1.3 - Les noves rimades	290
3.1.4 - Ramon Llull	293
3.1.5 - Les Cròniques	295
3.1.6 - La <i>Història de Jacob Xalabín</i>	297
3.1.7 - La prosa religiosa i oratòria del s. XIV	304
3.1.8 - <i>Viatge del vescomte Ramon de Perellós i de Roda fet al purgatori nomenat de Sant Patrici</i>	307
<b>3.2 - EL RENAIXEMENT</b>	311
3.2.1 - La novel·la cavalleresca: <i>Curial e Güelfa i Tirant lo Blanc</i>	313
<b>3.3 - LA DECADÈNCIA</b>	323
3.3.1 - Les faules	324
3.3.2 - Literatura de canya i cordill	326
3.3.3 - <i>Cas raro d'un home anomenat Pere Portes</i>	330
3.3.4 - Les llegendes i les auques	334
<b>3.4 - DEL S. XIX A MITJAN S.XX</b>	337
3.4.1 - Apelles Mestres	340
3.4.2 - Lola Anglada	342
3.4.3 - Josep Carner	344
3.4.4 - Carles Riba	346
3.4.5 - Josep M <sup>a</sup> Folch i Torres	350
3.4.6 - De 1939 als anys seixanta	356



## **4 - INFLUÈNCIES DE LA TRADICIÓ POPULAR EN ALGUNS CLÀSSICS DE LA LITERATURA INFANTIL I JUVENIL 359**

### **4.1 - OBRES DELS SEGLES XIX I XX . . . . . 364**

4.1.1 - *Robinson Crusoe* . . . . . 364

4.1.2 - *Gullivers Travel's* . . . . . 369

4.1.3 - *Baron Münchause's narrative of his marvellous travels and campains in Russia* . . . . . 371

4.1.4 - *Treasure Island* . . . . . 372

4.1.5 - *Alice's Adventures in Worderland* . . . . . 373

4.1.6 - *Nussnacker und Mauseköning* . . . . . 380

4.1.7 - *Le Avventure di Pinocchio* . . . . . 387

4.1.7.1 - Episodis relacionats amb la tradició popular . . . . . 390

4.1.7.2 - Els personatges . . . . . 395

4.1.7.3 - Els indrets . . . . . 402

4.1.7.4 - Les transformacions . . . . . 404

### **4.2 - OBRES DEL S. XX . . . . . 407**

4.2.1. - *The Wonderful Wizard of Oz* . . . . . 408

4.2.1.1 - Episodis i motius relacionats amb la tradició popular . . . . . 412

4.2.1.2 - Els personatges . . . . . 417

4.2.2 - *Peter Pan and Wendy* . . . . . 427

4.2.3 - *L'histoire de Babar* . . . . . 432

4.2.4 - L'aportació de Tolkien . . . . . 435

## **5 - LA LITERATURA INFANTIL I JUVENIL DELS ANYS SEIXANTA A L'ACTUALITAT 438**

### **5.1.- EVOLUCIÓ I TENDÈNCIES . . . . . 446**

5.1.1 - El realisme . . . . . 449

5.1.2 - La fantasia . . . . . 458

5.1.3 - El realisme fantàstic . . . . . 466

5.1.4 - Els llibres per als més petits . . . . . 475

<b>5.2 - LA LITERATURA ACTUAL PER A INFANTS I JOVES ALS PAÏSOS CATALANS</b> .....	482
5.2.1 - La dècada grupal: 1955 - 1965 .....	485
5.2.2 - La dècada de la crítica social: 1965-1975 .....	488
5.2.3 - La dècada ecològica: 1975-1985? .....	491
 <b>6 - LLIBRES PUBLICATS ENTRE 1975 I 1985</b>	496
 6.1 - DELIMITACIÓ I CARACTERÍSTIQUES DE LA MOSTRA . . .	497
6.2 - DADES I PERCENTATGES .....	501
6.2.1 - Producció analitzada .....	501
6.2.2 - Editorials .....	506
6.2.3 - Les col·leccions .....	509
6.2.4 - L'edat .....	512
6.2.5 - Els il·lustradors .....	516
6.2.6 - Les dates .....	521
6.2.7 - El lloc d'edició .....	525
6.2.8 - Els premis .....	527
 6.3 - CLASSIFICACIÓ .....	531
6.3.1 - Obres sense classificar .....	566
6.3.2 - Conclusions .....	569
 <b>7 - LA INFLUÈNCIA DEL CONTE POPULAR TRADICIONAL EN LA LITERATURA CATALANA PER A INFANTS PUBLICADA ENTRE 1975 I 1985</b>	577
 7.1 - LA TEMÀTICA .....	580
7.1.1 - El tema de la creixença .....	583
7.1.2 - L'amor .....	597
7.1.3 - L'amistat .....	609
7.1.4 - La lluita del bé contra el mal. La solidaritat .....	613
7.1.5 - La lluita contra la injustícia i l'opressió. El valor de la llibertat.	617
7.1.6 - El poder de la imaginació. ....	629
7.1.7 - La reivindicació de la narració oral .....	635
7.1.8 - L'ecologia .....	638
7.1.9 - Altres temes .....	643

<b>7.2 - L'ESTRUCTURA</b> . . . . .	650
7.2.1 - L'estructura simple . . . . .	651
7.2.2 - L'estructura episòdica . . . . .	652
7.2.3 - L'estructura de Propp aplicada a alguns relats actuals . . . . .	658
7.2.3 - Altres relats escrits a imitació dels contes populars . . . . .	700
7.2.4 - Els conjunts de narracions . . . . .	704
7.2.5 - Les innovacions formals . . . . .	707
<b>7.3 - ELS PERSONATGES</b> . . . . .	715
7.3. 1 - Les esferes d'acció de Vladimir Propp i el model actancial de Greimas . . . . .	719
7.3. 2 - Herois i heroïnes . . . . .	725
7.3. 2.1 - El model d'heroi i d'heroïna . . . . .	727
7.3. 2.2 - La relació amb els pares . . . . .	739
7.3. 2.3 - La relació amb el món meravellós. Amb les forces benèfiques i les malèfiques. . . . .	751
7.3. 2.4 - La relació amb el poder establert . . . . .	757
7.3. 2.5 - La relació amb l'altre sexe. . . . .	758
7.3. 2.6 - Les relacions amb els iguals. . . . .	760
7.3. 3 - L'agressor . . . . .	762
7.3. 3.1 - Agressors humans . . . . .	764
7.3. 3.2 - Agressors amb poders o característiques sobrenaturals . . . . .	776
7.3. 3.3 - Altres tipus d'agressors . . . . .	782
<b>7.3: 4 - Els donants</b> . . . . .	793
7.3. 4.1 - Donants humans. . . . .	795
7.3. 4.2 - Donants amb característiques o poders sobrenaturals. . . . .	802
7.3. 4.3 - Altres tipus de donants . . . . .	810
7.3. 5 - Els auxiliars . . . . .	819
7.3. 5.1 - Els auxiliars humans . . . . .	821
7.3. 5.2 - Auxiliars amb poders o característiques sobrenaturals . . . . .	825
7.3. 5.3 - Altres tipus d'auxiliars . . . . .	829
7.3. 6 - La princesa i el seu pare . . . . .	856
7.3. 7 - Els mandatariis . . . . .	863
7.3. 8 - Els falsos herois . . . . .	865

<b>7.3. 9 - Les bruixes</b> . . . . .	869
7.3. 9.1 - L'aparença física . . . . .	873
7.3. 9.2 - Els atributs . . . . .	882
7.3. 9.3 - L'hàbitat . . . . .	886
7.3. 9.4 - Els ajudants de les bruixes. . . . .	893
7.3. 9.5 - Els poders . . . . .	896
7.3. 9.6 - La funció social de les bruixes . . . . .	901
7.3. 9.7 - Conclusions . . . . .	911
<b>7.3.10 - Els mags, els bruixots i els astròlegs.</b> . . . . .	913
7.3.10.1 - L'aparença física . . . . .	914
7.3.10.2 - Els atributs . . . . .	919
7.3.10.3 - L'hàbitat . . . . .	923
7.3.10.4 - Els ajudants . . . . .	925
7.3.10.5 - Els poders . . . . .	927
7.3.10.6 - La consideració social d'aquests personatges . . . . .	933
7.3.10.7 - Conclusions . . . . .	939
<b>7.3.11 - Les fades</b> . . . . .	941
7.3.11.1 - Les Petites Dames . . . . .	943
7.3.11.2 - Les Dames Verdes . . . . .	945
7.3.11.3 - Les Dames Blanques . . . . .	951
7.3.11.4 - Les Velles Dames . . . . .	954
7.3.11.5 - Les fades desmitificades . . . . .	959
<b>7.3.12 - Les sirenes</b> . . . . .	964
<b>7.3.13 - Els ogres i els gegants</b> . . . . .	970
7.3.13.1 - L'aparença física . . . . .	971
7.3.13.2 - Els atributs . . . . .	976
7.3.13.3 - L'hàbitat . . . . .	981
7.3.13.4 - Els poders . . . . .	983
7.3.13.4 - La relació amb la societat . . . . .	985
7.3.13.5 - Conclusions . . . . .	987
<b>7.3.14 - Els éssers diminuts</b> . . . . .	989
7.3.14.1 - L'aparença física . . . . .	990
7.3.14.3 - Els atributs . . . . .	993
7.3.14.3 - L'hàbitat . . . . .	998
7.3.14.4 - Els poders . . . . .	999

7.3.14.5 - La relació amb la societat . . . . .	1001
7.3.14.6 - Conclusions . . . . .	1004
<b>7.3.15 - Els genis . . . . .</b>	<b>1005</b>
7.3.15.1 - L'aparença física . . . . .	1007
7.3.15.2 - Els atributs . . . . .	1010
7.3.15.3 - L'hàbitat . . . . .	1012
7.3.15.4 - Els poders . . . . .	1013
7.3.15.5 - Conclusions . . . . .	1014
<b>7.3.16 - Els dimonis i altres personatges de la por . . . . .</b>	<b>1015</b>
<b>7.3.17 - Els personatges animals . . . . .</b>	<b>1022</b>
7.3.17.1 - El llop . . . . .	1022
7.3.17.2 - El drac . . . . .	1027
7.3.17.3 - Altres animals mítics . . . . .	1039
<b>7.4 - PODERS EXTRAORDINARIS I OBJECTES MÀGICS . . . . .</b>	<b>1043</b>
<b>7.4.1 - Els poders extraordinaris . . . . .</b>	<b>1043</b>
<b>7.4.2 - Els objectes màgics . . . . .</b>	<b>1049</b>
7.4.2.1 - Vegetals . . . . .	1053
7.4.2.2 - Minerals . . . . .	1067
7.4.2.3 - Trets del cos d'un animal o persona . . . . .	1072
7.4.2.4 - Construïts per l'home . . . . .	1076
7.4.2.5 - Relacionats amb els quatre elements (terra, foc, aire i aigua) . . . . .	1089
<b>7.4.3 - Ús dels objectes màgics . . . . .</b>	<b>1094</b>
<b>7.5 -L'ESPAI . . . . .</b>	<b>1103</b>
7.5.1 - Els diversos espais de l'acció . . . . .	1103
7.5.2 - Els topònims . . . . .	1132
<b>7.6 -EL TEMPS . . . . .</b>	<b>1138</b>
7.6.1 - La situació temporal . . . . .	1139
7.6.2 - El temps del relat . . . . .	1147

<b>7.7 - LA IDEOLOGIA</b> .....	1162
7.7.1 - L'amistat i la solidaritat .....	1169
7.7.2 - La llibertat .....	1175
7.7.3 - Les relacions amb el medi natural. L'ecologia .....	1178
7.7.4 - La imaginació i la fantasia com a valors .....	1189
7.7.5 - El treball .....	1197
7.7.6 - Altres valors .....	1203
7.7.7 - Conclusions .....	1214
 <b>8 - CONCLUSIONS FINALS</b>	 1216
 <b>9 - BIBLIOGRAFIA</b>	 1270
9.1 - MONOGRAFIES I ESTUDIS .....	1271
9.2 - MOSTRA ANALITZADA .....	1303
 <b>APÈNDIX</b>	 1336
 MODEL DE FITXA .....	 1337
 TÍTOLS AMB INFLUÈNCIES (ordenats alfabèticament) .....	 1338
 ALGUNS ASPECTES DE LES OBRES AMB INFLUÈNCIES (1/10) .	1341
 ALGUNS ASPECTES DE LES OBRES AMB INFLUÈNCIES. PERSONATGES REALS (2/10) .....	1374
 ALGUNS ASPECTES DE LES OBRES AMB INFLUÈNCIES. PERSONATGES FANTÀSTICS (3/10) .....	1406
 ALGUNS ASPECTES DE LES OBRES AMB INFLUÈNCIES. ÉSSERS HUMANITZATS ANIMALS (4/10) .....	1432
 ALGUNS ASPECTES DE LES OBRES AMB INFLUÈNCIES. ÉSSERS HUMANITZATS VEGETALS (5/10) .....	1446
 ALGUNS ASPECTES DE LES OBRES AMB INFLUÈNCIES. ÉSSERS HUMANITZATS ALTRES -DIVERSOS D'ANIMAL I VEGETAL- (6/10) .....	1449
 ALGUNS ASPECTES DE LES OBRES AMB INFLUÈNCIES. ELEMENT MERAVELLÓS (7/10) .....	1457

<b>ALGUNS ASPECTES DE LES OBRES AMB INFLUÈNCIES.</b> <b>ESPAI (8/10)</b> . . . . .	1474
<b>ALGUNS ASPECTES DE LES OBRES AMB INFLUÈNCIES.</b> <b>TEMPS (9/10)</b> . . . . .	1486
<b>ALGUNS ASPECTES DE LES OBRES AMB INFLUÈNCIES.</b> <b>ALTRES ANOTACIONS (10/10)</b> . . . . .	1500
<b>TÍTOLS SENSE INFLUÈNCIES (ordenats alfabèticament)</b> . . . . .	1540
<b>ALGUNS ASPECTES DE LES OBRES SENSE INFLUÈNCIES</b> . . . . .	1545
<b>RELACIÓ DE MOTIUS DE L'ÍNDIX AARNE-THOMPSON</b> <b>CITATS A LA TESI</b> . . . . .	1579

## ***0 - INTRODUCCIÓ***



## ***0.1 - L'ELECCIÓ DEL TEMA. L'OBJECTIU DE L'ESTUDI.***

Des de petita sempre havia sentit una especial fascinació per les rondalles, que sentia contar les caloroses nits d'estiu als veïns més vells de la placeta on vaig néixer. Aleshores els cotxes encara no eren tan nombrosos com ara i les televisions no havien envaït la intimitat de les cases; la gent sortia al carrer i conversava hores i hores, deixant transcórrer la vetllada. Un reguitzell de nins i nines ens arredossàvem a l'entorn del padrí més xerraire i faceciós, que ens agombolava amb velles paraules fins que, o ell o nosaltres, quèiem de son. No record les històries, però sí la vivència, que m'ha deixat per sempre més una empremta inesborrable. Altres vegades, més sovint a l'hivern, les rondalles venien dels llavis de ma mare, que les havia sentides contar o les havia apreses a velles edicions de l'aplec d'Alcover. Record

especialment *Sa rondalla d'en Vit*, que em fascinava pels seu ritme trepidant; i aquella altra que conta la trista peripècia del nin transformat en cérvol per beure una aigua màgica, que em produïa una estranya angoixa.

Però les rondalles quedaren, com tants d'altres records, desades al calaix de la infància. No va ser fins prop de deu anys més tard, quan estudiava magisteri, que les vaig retrobar i vaig descobrir el plaer de contar-les als alumnes i les mil possibilitats que aquestes oferien a una escola que cercava arrelar-se a la seva pròpia cultura. Tant és així que al meu primer destí com a mestra, en un poble de l'interior de l'illa, em vaig guanyar el sobrenom de "na Catalina de ses rondaies". I és que elles eren l'eix principal entorn del qual girava la meva activitat didàctica, encaminada a ensenyar la llengua catalana als alumnes, dins l'estret marge de les tres hores setmanals que la llei d'aleshores permetia i amb una precarietat de mitjans considerable.

D'aquella mateixa època és la meva descoberta de la literatura infantil contemporània. Les meves lectures d'infant i d'adolescent havien estat moltes, però mancades de qualsevol orientació escolar o familiar, i tampoc l'oferta editorial d'aquells anys no era gaire variada o atractiva.

De cop i volta, l'edició de llibres per a infants i joves a l'Estat espanyol semblava despertar d'un llarg somni i començar a córrer per posar-se al nivell d'altres països. Evidentment, a rera hi havia tot un conjunt de factors socials, econòmics i polítics que ho determinaven. Treballar a una llibreria em facilità, en gran mesura, poder seguir de ben a prop tot aquest procés de represa: admirar les noves colleccions, començar a familiaritzar-me amb els noms i les línies de treball d'autors i d'il·lustradors, conèixer les editorials, les traduccions, etc.

Mentre, els meus estudis de filologia seguien altres camins. Ni a l'Escola Normal ni a la Facultat es parlava gairebé mai de literatura infantil, ni hi havia cap assignatura al nostre currículum que li dedicàs una mínima atenció. En tot cas, era una matèria que es treballava des del camp de la pedagogia. Precisament les "Jornades del Llibre Infantil i Juvenil en Llengua Catalana" (Palma, 1984 i 1986) -organitzades pel Departament de Pedagogia de la UIB- em feren conèixer tot un conjunt de professionals que treballaven en aquest camp. Poc a poc em vaig anar endinsant en el món de la literatura infantil: llibres, revistes, cursets, contactes amb gent interessada... i cada cop veia més feina per fer, més camp per recórrer.

Així mateix, però, des dels estudis de filologia s'anà intensificant el meu interès per la cultura popular i les seves manifestacions literàries: el cançoner, els estudis de rondallística, les obres de teatre popular, etc.

A aquestes dues línies, la pràctica pedagògica quotidiana amb un interès especial per la lectura infantil i els estudis filològics amb una particular atenció vers els materials populars, temps després se n'hi uniria una altra: la narració de contes. Des de feia molts d'anys m'havia sentit atreta pel fet de contar, de narrar històries. Havia sentit l'emoció de transportar els qui m'escoltaven, amb una cosa tan senzilla i alhora tan complexa com la paraula, a altres móns, de fer-los viure altres vides. Però això mai no havia traspassat les quatre parets de la meua aula, els meus alumnes, els amics... Prendre consciència de fins a quin punt la gent està mancada d'històries que li arribin directament, sense mitjans electrònics pel mig, amb la simple placidesa de la paraula viva, em va decidir a omplir una maleta de llibres i refer el camí dels joglars: anar a trobar la gent per omplir-los el cap i el cor de belles històries, de les belles històries que uns altres homes havien compost pensant en ells. L'experiència, que va començar gairebé com un joc, ha donat els seus fruits i avui, cinc anys després, les maletes s'han multiplicat i amb elles

he trescat tots els racons de les Illes, i he contat velles i noves històries a nins, adults i vells.

La convergència de la meva activitat docent -primerament amb nins i ocasionalment amb mestres, actualment amb futurs professionals de l'ensenyament-, dels estudis filològics orientats cap a la literatura popular i de la vivència del contacte oral, viu i directe, amb els contes, ha determinat l'elecció del tema d'aquesta tesi doctoral: la influència dels contes populars en la literatura infantil i juvenil catalana actual.

La idea de dedicar la tesi a un aspecte de la literatura catalana per a nins i joves va néixer quan assistia a unes Jornades sobre Literatura Infantil i Juvenil celebrades a Barcelona. Em vaig adonar que tot un món complex de creadors -autors i il·lustradors- i d'editors feia arribar una gran quantitat de materials als nens -generalment a través de les escoles i de les biblioteques-, però que tot aquest engranatge no tenia, paral·lelament, una anàlisi que ultrapassàs la immediatesa de les novetats editorials. Hi ha molts de llibres i cada dia més lectors, però pocs estudiosos i crítics que es dediquin a donar una visió global i coherent del procés, que analitzin i orientin, que segueixin la trajectòria dels autors, que comparin i valorin... que vagin més enllà -o allà deçà

si voleu- de l'aportació personal del creador i dels interessos econòmics del mercat.

Lligar tot això amb l'herència popular va ser fruit de constatar com el retrobament dels personatges i dels motius de les rondalles al llibres moderns era una costant, però que quelcom havia canviat en el tractament que se'n feia, encara que -a primer cop d'ull- no sabés dir ben bé què.

El tema de la tesi combina, doncs, dues línies de recerca que m'interessen especialment: la literatura infantil d'autor i la literatura popular. Rera aquest interès hi ha una idea clau: tot el conjunt de materials literaris -siguin d'origen popular o culte- que es posa en mans dels joves té una importància decisiva en la seva formació, no tan sols com a futurs lectors adults sinó també com a persones.

L'objectiu de l'estudi és veure de quina manera el món de les rondalles populars -que reflecteix una estructuració social i econòmica totalment diferent de l'actual- ha influït en els escriptors en llengua catalana que s'adrecen als joves lectors i determinar, quantificar i analitzar les principals característiques d'aquesta relació, veure com s'articula i s'insereix l'herència de la tradició en la creació actual, quines

idees vehicula i quins valors tramet, els elements que queden, els que han desaparegut i els que s'han transformat.

## **0.2 - METODOLOGIA DE TREBALL.**

Un cop determinat el tema, calia decidir com dur a terme l'estudi, quin enfocament li havíem de donar i com ho havíem de fer. El que quedava clar, ja des del primer moment, era que hauríem de treballar amb dos tipus de materials: els populars i els d'autor, les rondalles i els contes moderns, car es tractava d'una feina de caràcter comparatiu. Però, així mateix, es feia necessari concretar i acotar de manera coherent els límits de l'anàlisi, per no caure en generalitzacions mancades de contingut o en parcel·lacions excessives que limitassin la validesa del treball.

Les opcions eren diverses i calia trobar la més idònia. Treballar només amb alguns autors, aquells que *a priori* ja sabem que pouaven en la tradició popular? Hagués pogut ser una forma de fer-ho, però ens



va semblar que aquesta opció era excessivament tancada i que ens conduiria a uns resultats molt limitats. Elegir uns títols d'acord amb alguns paràmetres, com per exemple haver obtingut premis o haver assolit un nombre determinat d'edicions? Això ens podria donar com a resultat una visió excessivament manipulada per la demanda editorial -llibres més promocionats, més venuts, editorials més poderoses, etc.- o per les valoracions dels jurats literaris.

La decisió va venir en bona part determinada per l'aportació d'un estudiós del tema. Francesc Cubells, en una conferència pronunciada a Palma el mes de desembre de 1984<sup>1</sup>, parlà del període comprès entre 1975 i 1985 com d'una possible *dècada ecològica*, que revaloritzàs la relació de l'home amb la natura precisament a través de l'ús dels materials de les rondalles:

Sembla que, a nivell mundial, l'amor a la naturalesa es va traspassant a una reactualització dels genis representatius de les forces de la natura: gnoms, elfs, fades... (CUBELLS, 1984: 21)

---

<sup>1</sup> Aquesta conferència, realitzada en el marc de les *Primeres Jornades del Llibre Infantil i Juvenil en Llengua Catalana*, va ser publicada en un número monogràfic de la revista *Lluc*, dedicat precisament a la literatura infantil i juvenil (novembre-desembre 1984, núm. 718).

Ens va semblar que si prenfem com a objecte d'estudi els llibres publicats al llarg d'aquest període podríem veure si el suggeriment de Cubells es podia convertir en afirmació. Es tractava, a més, d'un període temporal prou extens -onze anys- com per poder oferir una visió global i rica, i tampoc no tan dilatat que fos impossible el seu estudi per part d'una sola persona. A més, són els anys de la florida del llibre infantil català, de l'establiment de la democràcia, del procés normalitzador que durà el català a l'escola, de l'efervescència cultural, de l'obertura cap a l'exterior, etc.

Decidides ja les acotacions temporals, quins llibres elegfem? En principi, tots els de narrativa que haguessin estat escrits inicialment en català. Quedaven fora les traduccions, la poesia, el teatre, els còmics i les adaptacions de contes populars. Consultades les bibliografies corresponents<sup>2</sup>, i eliminats els títols que no acomplien els requisits esmentats, ens enfrontàrem a una llista de més de tres-cents llibres.

Val a dir que, davant la magnitud de la mostra, quedàrem una mica aclaparats. Però, com fer una selecció que ens asseguràs no deixar

---

<sup>2</sup> Volem deixar constància que per conèixer la relació dels títols publicats al llarg d'aquests anys ens ha estat de gran ajut poder consultar la tesi, a hores d'ara inèdita, del Dr. Ramon Bassa, que inclou en un apèndix tots els llibres infantils i juvenils escrits en llengua catalana i publicats entre 1939 i 1986 (BASSA, 1989).

fora algun títol especialment interessant? I com estar segurs que la visió de conjunt no es ressentia si n'eliminàvem alguns, sense haver-los llegit prèviament? Davant això optàrem pel camí més laboriós, però indiscutiblement més segur: llegir-los tots.

Tenir accés als més de tres-cents títols de la mostra semblava fàcil: llibres relativament recents, d'editorials del nostre àmbit lingüístic, de preu assequible i que són presents a moltes biblioteques, que tenen com a públic majoritari els joves lectors, ens feia ser optimistes. La pràctica ha contradit en part aquest optimisme inicial. Hem hagut d'acudir a fonts molt diverses: biblioteques públiques, privades, universitàries, de fundacions, personals, etc. tant de les Illes com del Principat. Hem tengut especials dificultats en la localització de llibres editats al País Valencià i en general a tots els llocs que no fossin Barcelona o Palma. Aquest fet deixa entreveure una manca d'interès institucional vers la literatura infantil, perquè qualsevol persona que vulgui estudiar aquest tema es trobarà amb greus llacunes bibliogràfiques que tant sols amb moltes dificultats podrà superar.

Abans d'iniciar la lectura sistemàtica de la mostra confeccionàrem una fitxa de continguts<sup>3</sup> on ressenyàvem tots aquells aspectes que ens interessava analitzar. Després, iniciàrem les lectures. Val a dir que la fitxa inicial va ser objecte d'alguns retocs a mesura que la utilitzàvem, per adaptar-la a les característiques del material observat i fer-la més operativa.

Hem registrat l'anàlisi de les lectures en tres fitxers informàtics diferents. Un primer fitxer recull les dades bibliogràfiques de *tots els llibres de la mostra*, el segon fitxer inclou el resum, i algunes dades més, de tots els llibres *que no tenen influències remarcables del conte tradicional* i el tercer fitxer registra els materials que *tenen influències dels contes tradicionals*, tot classificant-los segons la fitxa de contingut abans esmentada<sup>4</sup>.

Un cop haguéssim fetes les lectures corresponents tendríem el material suficient per elaborar els aspectes relacionats amb la literatura

---

<sup>3</sup> Una mostra d'aquesta fitxa es pot consultar a l'apèndix.

<sup>4</sup> El contingut de cada un d'aquests fitxers ha estat inclòs com a apèndix a aquesta tesi. El primer és útil per la descripció bibliogràfica acurada de cada títol, el segon pot resultar de gran ajut en la classificació i sistematització dels llibres d'aquesta dècada i el tercer dóna suport a tot allò que s'analitza en el present treball i hi aporta nombroses informacions complementàries que no es podien incloure en el cos de la tesi.

contemporània. Però i les rondalles, que són l'altre terme de l'anàlisi comparativa? Podíem limitar-nos a un corpus tancat? Quines rondalles s'havien de prendre com a referent: les dels Grimm -per la seva gran difusió-, les de Perrault -també tan conegudes-, les recollides pels nostres folkloristes? Érem conscients que els autors contemporanis podien haver estat influïts per tots aquests reculls, també per relats orals i per reelaboracions literàries -o fins hi tot àudio-visuals- dels temes i dels motius populars. Això ens va decidir a deixar obert el segon terme de la comparació. Ens basaríem en la nostra experiència de lectors de rondalles i en la bibliografia, molt abundant, sobre el tema. És veritat que existeix el *Motif-Index* (THOMPSON, 1955), però si prenfem aquesta obra com a únic o principal referent era com si intentàssim entendre una novella basant-nos únicament en el lèxic utilitzat. Els motius són importants, però si només ens fixam en ells ens quedarem a l'aspecte anecdòtic i no podrem copsar les relacions que cerquem i que rauen també en altres aspectes com és ara l'argument, l'estructura, les relacions entre els personatges, la ideologia subjacent, la poeticitat, etc. De la mateixa manera, l'obra *The Types of the Folktale* (AARNE i THOMPSON, 1910 i 1928) només ens era útil en alguns aspectes.

La mateixa dinàmica del treball ens ha donat la raó, perquè hem pogut veure com la flexibilitat en aquest aspecte ens permetia adaptar-nos al màxim en la comparació, sense encasellaments que ens haurien obligat a fer contínues referències a motius o aspectes fora de l'aplec pres com a model, o a deixar de comentar-los.

Un cop recollit i classificat tot el material iniciàrem la redacció de la tesi, seguint l'esquema que havíem elaborat prèviament i que explicam a l'apartat titulat *Estructuració del treball* (0.4).

### **0.3 - SOBRE LA BIBLIOGRAFIA**

Com tots els altres aspectes d'aquesta tesi, les fonts bibliogràfiques utilitzades presenten un caràcter dual. Hem hagut d'acudir, per una part, als estudis de rondallística i, per l'altra, a les obres que tracten dels llibres per a infants, i les aportacions de cada una de les disciplines han estat analitzades i contrastades per extreure'n tots els elements que les relacionen. A més, evidentment, hi ha tot un altre contingent de llibres que han estat curiosament llegits i analitzats: els 318 que conformen la nostra mostra.

Encara que els llibres i els documents consultats es relacionen a la bibliografia que s'annexa a aquest treball, volem dedicar aquest apartat a remarcar especialment aquells que ens han estat més útils en un i altre aspecte, i també a comentar alguns punts que fan referència a la manera de fer les cites bibliogràfiques i altres qüestions tècniques.

### **0.3.1 - Principals fonts bibliogràfiques**

Per a tots els aspectes relacionats amb la reflexió sobre el fenomen de la transmissió oral ens han resultat de gran ajuda les aportacions que fa Paul Zumthor a l'obra *Introduction à la poésie orale* (1983), on posa les bases teòriques per a una poètica de l'oralitat.

Les qüestions relacionades amb els orígens dels contes populars han estat objecte d'estudi de molts d'autors i han donat lloc a les teories més diverses, encara que és un tema actualment poc tractat. L'aportació més valuosa -tot i les seves mancances i apriorismes- ens ha semblat la que fa Vladimir Propp al llibre *Istoriceskie korni volsebnój skazki* (1946), al qual feim repetides al·lusions al llarg del treball.

Per entendre tot l'esforç de classificació dels materials literaris populars i el funcionament de l'anomenat mètode històrico-geogràfic, com també molts d'altres aspectes relacionats amb la rondallística, etc. és indispensable acudir a l'obra-resum de Stith Thompson titulada *The Folktale* (1946). La classificació del motius propis de la rondallística



s'han de consultar als sis volums del *Motif-Index of Folk-Literature* (THOMPSON, 1932-36, revisat el 1955). Si el que hom vol saber és el tipus al qual pertany un relat determinat cal acudir al *The Types of the Folktale* (Aarne-Thompson, 1928).

Per conèixer l'estructura intrínseca de la rondalla meravellosa, estructura que també es pot aplicar a molts d'altres relats, és indispensable l'obra de Vladimir Propp *Morfologija skaky* (1928, revisada el 1968). També cal tenir en compte, entre d'altres, les aportacions de Lévi-Strauss, Greimas i Bremont, i les més recents de Dénise Paulme al seu assaig *La mère dévorante* (1976).

El rerafons psicològic dels contes tradicionals ha estat objecte d'estudi de prestigiosos psiconalistes: Freud, Jung, Marie-Louise von Franz... Modernament una de les aportacions més interessants i divulgades ha estat la que fa Bruno Bettelheim al seu llibre *The Uses of enchantment* (1975). Encara que aquest aspecte ens interessava només tangencialment, consideram de gran ajut pel tema que ens ocupa algunes de les remarques i interpretacions que fa aquest autor.

Tot un altre món és el de la bibliografia que fa referència a la literatura infantil i juvenil. Es tracta d'una matèria que fins fa molt poc

no havia arribat a les nostres universitats, i les mancances bibliogràfiques són considerables. Pel que fa a la cultura catalana, fins al 1988 no comptàvem amb una perspectiva històrica de la literatura infantil feta de forma rigorosa. Aquest any apareix l'estudi de Teresa Rovira "La literatura infantil i juvenil", com a apèndix de la *Història de la literatura catalana* (volum XI), dirigida per Joaquim Molas, que ens ha estat molt útil. Tret d'aquesta aportació d'història literària, gairebé tots els altres aspectes que fan referència a la producció actual en català cal anar-los a cercar a revistes especialitzades<sup>5</sup>, ressenyes, opuscles, conferències i altres materials dispersos.

Un poc més nombrosos són els estudis sobre les obres clàssiques de la literatura infantil i juvenil, i els manuals que donen una visió històrica global d'aquesta part de la literatura, encara que entre aquests a vegades es fa palesa una manca de rigorositat que ens ha obligat a fer repetides comprovacions de la informació que aportaven.

---

<sup>5</sup> En realitat, l'única revista especialitzada en literatura infantil i juvenil en llengua catalana és *Faristol*, publicació del Consell Català del Llibre per a Infants. Des del desembre de 1988 es publica *CLIJ* (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil), que s'ocupa de la producció en aquest camp arreu de l'Estat espanyol. Hi ha moltes altres petites publicacions d'àmbit més reduït. A les revistes catalanes de literatura i de pedagogia adesiara apareixen articles o ressenyes sobre llibres per a infants i joves.

Finalment hi ha tot un conjunt de llibres més o menys relacionats amb la literatura tradicional o amb la literatura infantil però que tenen una orientació essencialment didàctica. Són llibres adreçats als ensenyants amb propostes pedagògiques i metodològiques. També els hem consultat, encara que no tenguessin inicialment una relació directa amb el tema que ens ocupa. Val a dir que algun d'ells, i pensam especialment en la *Grammatica della fantasia* (1973) de Gianni Rodari, han determinat en bona part l'orientació de la literatura infantil contemporània i àdhuc la seva relació amb el meravellós.

Finalment, hem llegit també molts de reculls de contes tradicionals, no tan sols de la nostra àrea cultural sinó també d'arreu del món, per tal de poder contextualitzar adequadament totes les influències que trobàssim als llibres actuals.

### **0.3.2 - Referències bibliogràfiques**

Pel que fa a les referències bibliogràfiques incloses dins el text, hem intentat adoptar una fórmula que, tot i ser senzilla, clara i de fàcil consulta, proporcionàs tota la informació necessària. Hem utilitzat el sistema d'inserir dins el text, entre parèntesi, el nom de l'autor seguit de la data de publicació de l'obra, encara que amb una variant pel que fa als llibres que compten amb més d'una edició i les traduccions.

Després del nom de l'autor en majúscules, hem indicat la data *de la primera edició de l'obra* i després d'una barra *la de l'edició utilitzada*.

Aquesta notació ens permet, en tot moment, situar cronològicament l'aportació de cada autor, car ens semblava que era interessant remarcar, per exemple, que l'aportació de Propp a l'estudi de l'estructura del conte meravellós va ser feta el 1928, i no el 1987,

que és l'any de la nostra edició<sup>6</sup>. Si només hi ha una data, vol dir que hem utilitzat la primera edició de l'obra.

Després de la indicació cronològica s'ha posat, si era el cas, el número de tom i la pàgina o pàgines a què es feia referència. També cal dir que les cites que estan fetes en una llengua diferent de l'original escrit per l'autor indiquen el nom del traductor.

La utilització d'aquesta notació ens ha permès reduir al mínim les notes a peu de pàgina, que han estat reservades a remarques, aclariments o informacions complementàries.

Pel que fa als motius ressenyats al *Motif-Index* que se citen dins el text, cal dir que hem inclòs dins un parèntesi la lletra i el número que els identifica. L'enunciat de cada un es pot consultar a l'apèndix corresponent<sup>7</sup>. Si alguna vegada feim referència al tipus d'un relat

---

<sup>6</sup> Només en un cas no hem seguit aquesta notació. Les rondalles de l'aplec d'Alcover se citen per la data de l'edició utilitzada. Recordem, però, que s'inicià la publicació el 1896, i que l'edició dita definitiva -feta per l'Editorial Moll en vint-i-quatre volums- va ser publicada entre 1936 i 1972.

<sup>7</sup> Així, per exemple, si trobam la indicació (D 315) vol dir que el tema del qual parlam és relaciona amb el motiu D 315 del *Motif-Index*. Sota la lletra D s'agrupen els motius que fan referència a la màgia i el número 315 correspon a l'enunciat "Transformació: rata en persona". Com ja hem dit, els enunciats corresponents als

segons la nomenclatura de l'Índex Internacional, indicam el número precedit de les lletres AT, inicials dels seus autors (Aarne-Thompson).

---

motius citats es troben a l'apèndix.

#### **0.4 - ESTRUCTURACIÓ DEL TREBALL**

Ens enfrontàvem a una tesi essencialment dual: d'una banda la rondallística i de l'altra la literatura infantil i juvenil d'autor. Sabíem que entre una i altra hi havia lligams, punts de contacte, relacions unes vegades més estretes i altres més llunyanes, unes de paral·lelisme i altres de divergència. A trobar i descriure aquestes relacions volíem dedicar el nostre treball, la nostra recerca.

Però, com donar forma a tots aquests aspectes? Havíem de començar en fred, donant per sabuts i observats tot un conjunt d'elements que fan referència a la narrativa popular i a la literatura infantil actual? Si ho fèiem així es dificultaria extraordinàriament el nostre discurs, perquè les al·lusions i referències a un i altre tema, que per força havien de ser constants, ens obligarien seguit seguit a remetre

els lectors a una bibliografia dispersa i sovint no massa fàcil de trobar, a fer extenses notes a peu de pàgina o incisos enutjosos que entorpirien la lectura i trencarien el ritme dels discurs.

Aquesta situació es veia agreujada, a més, per la naturalesa oberta d'un dels elements de la comparació: la literatura popular tradicional.

Ens va semblar, doncs, que seria més convenient dedicar uns capítols introductoris a cada un dels temes, per establir -encara que fos mínimament- les característiques bàsiques de cada un dels termes de la comparació.

També vàrem creure convenient donar una certa perspectiva històrica a l'objecte de la tesi. És a dir, sabíem que la interacció entre literatura popular i literatura culta era una costant en la història literària, però pensàrem que aquesta afirmació es podia il·lustrar clarament acudint a exemples extrets de la literatura catalana i dels clàssics infantils i juvenils, i que això ens ajudaria a situar i donar dimensió a la producció actual que posteriorment descriuríem.

Finalment, la tesi ha quedat dividida en set capítols -un número força lligat a les rondalles-, a més de la introducció, les conclusions i els apèndixs. Descriurem, molt breument, el contingut de cada un i com



s'articulen per formar un tot coherent.

El primer capítol està dedicat a comentar les característiques principals de les narracions populars tradicionals, amb una especial atenció al seu caràcter oral. A partir de les aportacions de prestigiosos teòrics del tema revisam els aspectes més fonamentals de les narracions populars: la forma de transmissió, els orígens, les diverses classificacions, les estructures i la ideologia que vehiculen.

El segon capítol comenta breument els reculls de narracions folklòriques que han tengut una difusió més important i que han estat la font de posteriors versions, adaptacions, etc. tant al nostre país com als de la nostra àrea cultural. Cal tenir sempre presents aquests reculls, ja que la seva extraordinària difusió ha unificat en gran part la coneixença dels relats populars a través de la lectura.

El tercer capítol revisa algunes de les principals obres de la literatura catalana a la llum de la seva relació amb els materials folklòrics tradicionals. Creim que l'interès d'aquest capítol és doble. D'una banda, posa de relleu un aspecte conegut, però a vegades poc valorat, com és el les influències populars en les obres dels nostres escriptors, des de Lluï als autors contemporanis. De l'altra, fa veure

molt clarament com l'ús que fan els creadors actuals dels motius tradicionals no respon únicament a una moda -i molt menys a una moda anglosaxona, com algú ha insinuat-, sinó que s'insereix dins tota una tradició literària i cultural ben establerta. Som conscients que aquest capítol és només una breu pinzellada, que cada un dels temes apuntants podria ser, per ell sol, objecte d'un estudi individual i que podria haver-hi ressenyades moltes més obres. Això hauria estat objecte d'una altra tesi. Creim, però, que la nostra doble intenció abans esmentada, es veu reflectida en les obres elegides i comentades, que abracen un ample ventall de gèneres, èpoques i autors.

El quart capítol segueix la línia del tercer, però aquest cop l'objecte d'anàlisi passa de la literatura catalana a les obres clàssiques de la literatura infantil i juvenil. La intencionalitat és molt semblant a la que hem comentat quan parlàvem del capítol anterior. D'una banda, es tracta de remarcar que l'ús de motius presos de la literatura popular ha estat una costant en les grans obres de literatura infantil i juvenil. De l'altra, posar de manifest que si els nostres autors contemporanis segueixen aquesta línia s'insereixen en una doble tradició: la que els vincula a la literatura catalana i la que els relaciona amb els clàssics infantils i

juvenils d'arreu del món. També aquest capítol és només una aproximació al tema, car una anàlisi detallada ultrapassaria de molt les dimensions d'un capítol i podria donar lloc a un estudi independent. Creim que amb les obres comentades ja donam una idea prou clara de les principals característiques d'aquest ús i feim notar com el procés desmitificador dels elements directament presos de la tradició no és un fenomen recent, sinó que ja és fa palès en obres escrites a mitjan s.

#### XIX.

El cinquè capítol és totalment diferent dels dos anteriors. Es tracta de descriure breument la situació de la literatura infantil i juvenil actual, conèixer les característiques bàsiques dels principals corrents per poder contextualitzar la nostra mostra i valorar l'aportació dels autors catalans dins el panorama general de la producció dels últims anys. Hem deixat, de banda, una descripció la història de la literatura infantil i juvenil abans de 1960, perquè pensam que no aporta dades essencials al nostre estudi i que, a més, es pot consultar fàcilment en manuals a l'abast. En canvi, una descripció breu de les aportacions dels darrers anys és més difícil de trobar, per tal com manca perspectiva històrica i la informació bibliogràfica es troba molt més dispersa en articles de revistes, actes de

congressos, monografies, etc.

El capítol sisè el dedicam a la descripció de la mostra utilitzada. És veritat que el que ens interessa essencialment per al nostre treball és el contingut de les obres i la seva relació amb el meravellós. Però, a més del contingut, hi ha tot un conjunt d'aspectes formals que són també molt valuosos per donar un context i una dimensió a l'anàlisi. Si no els tenim en compte ens mancarà perspectiva i treballarem sense una base que ens lligui al fenomen literari global. És per això que hem cregut del tot indispensable analitzar aquest conjunt de dades complementàries en un apartat independent. El capítol s'inicia amb una descripció detallada d'alguns aspectes que fan referència a la metodologia emprada en l'ús de la mostra i passa seguidament a descriure-la.

El que ens interessa especialment és fer veure clarament les característiques del llibres amb influències del meravellós en relació amb la resta de la producció dels mateixos anys. Per això, hem optat per una solució essencialment visual: la utilització de gràfics. Les dades analitzades han estat les següents: nombre de llibres, autors, editorials, col·leccions, edat a la qual s'adrecen, il·lustradors, data d'edició, lloc d'edició i premis obtinguts. Cada una d'aquestes dades s'ha desdoblant

entre els llibres amb influències del conte popular i els que no en tenen. Automàticament, hem obtingut un conjunt de dades molt valuoses que comentam a l'apartat corresponent. De cada un d'aquests aspectes s'indiquen els percentatges i un gràfic que visualitza les informacions aportades. Finalment, se'n fa un comentari valoratiu. El capítol es clou amb una classificació de tots els títols de la mostra, feta segons la proposta de Francesc Cubells.

El setè capítol és molt més llarg i complex que els sis anteriors. S'hi descriu el resultat de les observacions i les reflexions realitzades en relació amb el tema que ens ocupa. Cada un dels seus apartats és independent dels anteriors i alhora hi està estretament relacionat. Ja hem dit, pàgines enrera, que quan ens decidírem a analitzar les analogies entre la literatura popular i la literatura infantil i juvenil catalana actual, ho fèiem amb una intenció globalitzadora. Volíem descobrir els diversos plans d'aquesta relació, no només la coincidència externa de motius més o menys coneguts. És per això que la nostra anàlisi comprèn els següents apartats: la temàtica, l'estructura, els personatges -les característiques i el rol que desenvolupen-, l'element meravellós, l'espai, el temps, les coincidències i les divergències en l'ús del llenguatge i la

ideologia subjacent en aquesta relació.

Finalment, un capítol dedicat a les conclusions extretes del treball realitzat clou la tesi. Hem intentat que les conclusions siguin clares i enriquidores, que posin l'accent en els principals aspectes estudiats, tot donant-los un sentit global, i alhora que obrin portes a futures investigacions en el camp dels llibres per a infants i joves i de la rondallística, car som conscients que el camp és immens i suggerent i aquesta tesi només és una petita aportació, una gota d'aigua dins la mar.

***1 - LA NARRACIÓ POPULAR  
TRADICIONAL***

## ***1.1 - L'ORALITAT I LA NARRACIÓ***

Quan ens situam en l'àmbit de la cultura popular, i més concretament en el que s'ha anomenat literatura popular tradicional, una de les característiques que primerament ens crida l'atenció és el seu mode de difusió a través de l'oralitat. És probable que aquest fet succeeixi per la nostra pròpia deformació, que ens fa relacionar directament i de forma inconscient literatura i escriptura. Però si reflexionam sobre aquest tema prest ens adonam que la paraula escrita, tot i la seva cabdal importància, és només una part -i gosaríem dir que més tost minsa- de tota l'expressió literària de la humanitat al llarg de la seva història.

L'home, des del moment en què va ser capaç d'estructurar un sistema de sons codificats que li permetia establir una relació cada



vegada més matisada amb els altres homes, va fer del llenguatge oral la seva principal eina de transmissió de coneixements i de sentiments.

Així tot el conjunt d'elements que conformen la cultura d'una comunitat ha passat de generació en generació a través de la paraula, del llenguatge, encara que amb la participació d'altres aspectes també força importants, com és ara la imitació gestual. La paraula és present en tots els àmbits. Encara que l'home primitiu podia caçar, pescar i més tard sembrar sense haver d'emprar el llenguatge, en silenci, la paraula serà el mitjà utilitzat per posar la seva experiència -comunicar on hi ha les millors peces de caça, les pesqueres més abundants o quines llavors germinen primer- al servei dels altres i la dels altres al seu. Mitjançant la paraula se segellaran els contractes econòmics, de matrimoni i d'aliança entre les tribus; la paraula servirà per explicar com es fan les eines i, feta cant, serà el millor mitjà per a relacionar-se amb les divinitats protectores i foragitar els esperits malignes. I d'aquí es derivarà la sacralització d'algunes paraules, que esdevindran tabús, i es formaran les narracions cosmogòniques. De la primitiva relació de la humanitat amb una naturalesa alhora hostil i esplèndida, desconeguda i inquietant, naixeran els rites, després els mites i tot el conjunt de

creences que formen part de la cultura dels pobles.

Molt de temps després algunes cultures inventaran l'escriptura, i podran des d'aquest moment fer perdurar el discurs a través del temps i l'espai sense que aquest pateixi alteracions. El que fins aquell moment era confiat a la memòria com a única manera de perdurar en la consciència dels homes serà ara codificat mitjançant uns signes arbitraris susceptibles de ser descodificats per altres persones, en altres moments i espais. És clar que aquest fet marcarà per sempre les relacions entre els homes i l'expressió de tot allò que pensen, descobreixen i experimenten. Com diu Sebastià Serrano:

El llenguatge oral resulta excellent com a mitjà per tractar la informació, sigui per transmetre-la, sigui per incrementar-la. Tammateix, no és tant bo per conservar-la. Els mots se'ls endú el vent. I la vida de les comunitats estava lligada al llenguatge: les arrels expressades en històries, els preceptes, les receptes per cuinar, per guarir, per caçar... Tota la vida gira entorn de l'oralitat, que té com a punt dèbil el seu fàcil esmunyiment. La primera gran estratègia cultural (el primer projecte) potser fou la de trobar una manera de fer durar -i perdurar- la informació.

(SERRANO, 1985: 56)

Però l'escriptura, tot i la seva importància trascendental i després de milers d'anys d'haver estat inventada, no s'ha generalitzat mai a tota la humanitat. Encara avui milions i milions de persones -sobretot als països no desenvolupats, però també als que es diuen desenvolupats- no saben llegir ni escriure, ni en sabran mai. A aquestes persones, la major part de la informació que necessiten per viure en el seu medi els arriba per via oral. Si feim una mica de memòria familiar ens serà fàcil constatar que gran part dels nostres besavis -i sobretot les besàvies-, i fins i tot molts dels avis i àvies que hem conegut, eren analfabets. Així mateix, seria enganyós pensar que la literatura oral només té relació amb els analfabets o amb les cultures que desconeixien l'escriptura. La literatura oral, en tant que forma de cultura, és viva i present a la vida de tots, en forma de relat, de cançó, d'oració, d'acudit, etc. I encara més, sovint la literatura escrita adopta l'oralitat com a camí més adient per arribar al públic. Els exemples es podrien multiplicar fins a l'infinit: recitals de poemes, adaptacions d'obres literàries per ser difoses per ràdio o televisió, teatre, narracions de contes, poemes com a lletres de cançons, etc. Tampoc no hem d'oblidar que tota la informació cultural que rebem durant la primera infància, i que és extraordinàriament rica

i complexa, ens arriba majoritàriament a través de l'oralitat, ja que durant els primers sis o set anys de la nostra vida no dominam el codi de la lecto-escritura.

Totes aquestes reflexions tenen com a única intenció posar de manifest la importància de l'oralitat en la transmissió de la literatura i, encara més, en la mateixa gènesi i creació de l'obra literària. Però l'oralitat és un fenomen de naturalesa molt complexa, en el qual incideixen múltiples factors que fan de cada transmissió un acte únic i irrepetible, marcat per uns matisos que neixen de la interdependència de diverses variables. Els estudiosos fins fa molt poc no s'havien preocupat gaire d'analitzar a fons tots aquests factors. Des del moment que la ciència com a tal es començà a preocupar per aquesta forma de transmissió de cultura -els autors de literatura escrita ja l'havien considerada i utilitzada per a la creació de la seva obra des de molts de segles abans- l'interès es centra en la recollida de materials.

El s. XIX és el moment en què neix el concepte de literatura popular i és quan es comença la tasca sistemàtica de recopilació de tot allò que, en llenguatge decimonònic, era expressió emanada de "l'ànima popular". És el *Volksgeist* alemany -*Volkspoesie*, *Volkslied* en els

aspectes literaris-. Caldrà arribar a la segona meitat del s. XX i, encara que sembli paradoxal, a l'interés per l'anomenada comunicació no-verbal perquè s'analitzi detingudament el fenomen de l'oralitat i es tengui en compte la importància de tots els aspectes no-verbals que l'envolten.

En aquest sentit, l'investigador Paul Zumthor ha intentat posar les bases d'una disciplina que es podria denominar "poètica oral" a l'obra *Introduction à la poesie orale* (1983). A partir de l'anàlisi global de Zumthor, les observacions puntuals d'altres autors i la meva experiència com a narradora de contes al llarg de més de cinc anys amb infants, joves i adults, revisarem tot el procés de la transmissió del relat a través de la veu.

### ***1.1.1 - Concepte d'oralitat***

Considerarem com a oral tota comunicació en la qual la transmissió de la informació passi per la veu i la recepció del missatge passi per l'oïda.

A partir d'aquest concepte global, que inclou nombroses situacions comunicatives, delimitarem les característiques de la transmissió oral de relats, i ens centrarem bàsicament en la comunicació "en directe", és a dir, quan hi ha un emissor i un receptor -o diversos emissors i receptors- que es comuniquen sense utilitzar aparells tecnològics -exceptuarem en aquest cas el micròfon-. Zumthor distingeix entre *oralitat primària o pura* -la pròpia de les comunitats que desconeixen l'escriptura-, *oralitat secundària o mixta* -la que conviu amb l'escriptura- i *oralitat mediatitzada* -aquella que s'exerceix mitjançant la tecnologia, diferida en temps i/o espai, i que no possibilita la resposta de l'oient-. Com dèiem, centrarem la nostra anàlisi en la comunicació directa i ens serà útil el concepte de *performance* en el sentit que l'utilitza Zumthor:

La *performance* és la acció complexa per la que un missatge poètic es simultàneament transmes i percebut, aquí i ara. Locutor, destinatari(s), circumstàncies (que el text, per altre costat, amb la ajuda de mitjans lingüístics, els representa o no) es troben concretament confrontats, indiscutibles. En la *performance* coincideixen els dos eixos de la comunicació social: el que uneix el locutor amb l'autor i aquell per el que se uneixen situació i tradició.

(ZUMTHOR, 1983/1991: 33, t. M.C. García)

Un altre punt a considerar són els materials transmesos. Si parlem únicament de contes, de relats populars, no podem deixar de tenir en compte que en general, i exceptuant algunes comunitats molt primitives i aïllades, la majoria de materials han tingut algun punt de contacte amb l'escriptura. Hi ha hagut un entrecreuament constant que ha produït un teixit inextricable entre els textos escrits i els relats transmesos oralment. Aquest entrecreuament s'ha produït pels milers de camins diversos de la comunicació humana. També cal dir que la fixació per escrit de relats de tradició oral -i no em refereisc ara a la re-creació literària, sinó a la transcripció més o menys fidel- no significa necessàriament el final de l'evolució oral d'aquell relat, que pot continuar vivint i transformant-se dins la seva comunitat o dins una altra, que el pot haver fet seu a partir del text escrit.

### ***1.1.2 - La forma***

El que caracteritza la forma del relat oral és, encara que sembli una incongruència, la seva mobilitat. La narració d'un conte és el

resultat de la particular combinació que fa l'emissor entre la memòria i la improvisació, entre allò que recorda -perquè també en algun moment li ho contaren o perquè ho ha llegit- i com ho explicà. D'aquí es deriva que mai la narració no es repeteix de forma exacta, sinó que en cada ocasió s'introdueixen unes variables, que poden ser mínimes o bé considerables i que afecten tant la forma lingüística com els aspectes extra-lingüístics -que Zumthor designa amb el mot compost de sociocorporals-.<sup>1</sup> Però aquesta mobilitat és sobretot a nivell extern. El "vestit" de la narració és variable, però el "cos", és a dir l'estructura que permet bastir el relat, té uns trets i una seqüència que cal respectar, car si no es respecten la narració perd el sentit o bé esdevé un altre relat. Aquest aspecte l'analitzarem en més profunditat més endavant.

---

<sup>1</sup> La definició que Zumthor dóna d'aquest terme -i que pren bàsicament de Scheub- és la següent:

En cuanto a las formas no lingüísticas, las reagrupé bajo el nombre de "sociocorporales": entiendo por ello el conjunto de caracteres formales o de tendencias formalizantes que resultan, en su origen o en su finalidad, de la existencia del grupo social, por una parte, y, por otra, de la presencia y del carácter social del cuerpo; cuerpo físicamente individualizado de cada una de las personas comprometidas en la *performance* y a la vez aquel más difícil de precisar, pero muy real, de la colectividad, tal como se manifiesta en reacciones afectivas y movimientos comunes.

(ZUMTHOR, 1983/1991: 85, t. M.C. García)



Pel que fa a la forma entesa com a gènere, cal dir que aquesta és una distinció erudita, i probablement amb un base derivada de la literatura escrita, que comentarem en un altre apartat. En una situació no influïda culturalment en aquest sentit, però, narrador i públic tenen una percepció que els fa distingir, encara que només sigui a grans trets, entre diverses classes de relats. Generalment, aquesta divisió es partint dels personatges principals -d'animals, de fades, de beneïts...-, de la durada de la narració o l'efecte que provoca el relat entre l'auditori -de por, de riure, etc.-.

La forma, considerada en el sentit de "vestit" amb què el narrador embolcalla el seu relat, usa uns recursos apresos, unes tècniques interioritzades que serveixen al narrador per bastir el relat amb agilitat, ajustant-se als cànons als quals el receptor està acostumat. Aquest fenomen és clarament perceptible en el cas del conte meravellós. La triplicació d'alguns punts de l'acció -i sempre uns determinats i no uns altres- funciona en aquest sentit, encara que pugui tenir altres implicacions psicològiques i literàries. També és remarcable la migradesa de descripcions en tot allò que fa referència al món real. Se'ns diu que el protagonista és pobre, però les característiques

concretes d'aquesta pobresa es donen per sobreenteses. El mateix s'esdevé en la descripció de la casa on viu o el bosc: el bosc és espès, impenetrable, però a part d'aquests dos adjectius no en treurem gaire més clarícia. En canvi, quan es tracta d'explicar fets, éssers o indrets fantàstics el narrador es fa més eloqüent: els palaus meravellosos, els ferotges dracs, la bellesa de la princesa desencantada, les característiques del jardí delitós...són descrits de foma potser no original, però sí detallada. Això és un indicati del que interessa l'auditori. La vida quotidiana no té el misteri, no té l'encant necessari per a captivar, no incorpora la dimensió del desconegut; per tant, és només un marc referencial en el que s'enquadra la història qual ens trasllada a una altra realitat.

Un altre recurs que usa el narrador i que, aparentment, pot entrar en contradicció amb el descrit anteriorment és el d'adaptar alguns aspectes del conte a la realitat contemporània, a allò que realment coneixen i comprenen els receptors. I aquest és un dels principals motors d'evolució del conte. Com explica Propp (1946), quan un relat conté un episodi o un tret que no té sentit per al narrador -bé perquè el què passa a la narració ja no es fa a la realitat, o perquè la societat ha deixat de

considerar-ho important o positiu- aquest el substitueix per un altre, li dóna un altre sentit o l'omple amb un contingut diferent. A partir d'aquesta necessitat de substitució -que pot comprovar qualsevol que intenti contar un relat tradicional a un infant d'avui- Propp explica l'evolució de gran part de motius del conte meravellós. Com a exemple podríem citar el de l'engoliment de l'heroi. A les societats primitives es creia que passar a través del cos d'un animal conferia saviesa i poder màgic sobre els animals. Era un fet que es representava de forma ritual en certes cerimònies pròpies de les societats que fonamentaven la seva subsistència en la caça. Quan per l'evolució social l'engoliment ritual va perdre el seu sentit els narradors deixaren de veure'l com un fet positiu i començaren a tractar-lo com un perill. A partir d'aquest moment l'engoliment és un perill que l'heroi ha de vèncer, i d'aquesta substitució es derivarien els combats amb el drac presents a molts de contes<sup>2</sup>.

Una altra característica de la forma del relat oral és la seva linealitat en el temps i l'absència de rectificacions o salts temporals per part del narrador, cosa que en dificultaria la comprensió. El text escrit

---

<sup>2</sup> Per a una explicació detallada d'aquest procés, vegeu l'obra de Vladimir Propp *Istoriceskie korni volsebnuj skazki* (1946), publicada en castellà amb el títol *Las raíces históricas del cuento* (1974). El motiu de l'engoliment es comenta al setè capítol (pàgs. 329-357).

és refet una vegada i una altra per part de l'autor. Quan arriba a les mans del lector, aquest pot rellegir els fragments que trobi més interessants, saltar-se pàgines, anar endavant i endarrera amb absoluta llibertat. En canvi, la transmissió oral té uns altres ritmes que cal respectar. Fent referència a la poesia oral, Zumthor diu unes paraules que també es poden aplicar a la narració de contes:

Para el poeta, el arte poético consiste en asumir ese carácter instantáneo e integrarlo en la forma de su discurso. Por eso son necesarios una particular elocuencia, una soltura de dicción y de frase, un poder de sugestión, en fin, un predominio general de los ritmos. El oyente sigue el hilo, no es posible volver atrás, el mensaje tiene que llegar desde el primer momento (cualquiera que sea el efecto buscado).

(ZUMTHOR, 1983/1991: 133, t. M.C. García)

Una altra característica formal pròpia del relat oral és la brevetat. Un conte, per llarg que sigui, té una extensió limitada que sol permetre la narració en una sola sessió, o en diverses, però mai no és tant llarg que pugui fer perdre el fil de l'acció a l'oient.

A nivell sintàctic, la tendència del relat oral s'orienta cap a la juxtaposició. No s'usen llargues frases coordinades, sinó que es

juxtaposen els elements sense subordinar-los. De la mateixa manera, les descripcions se solen fer per acumulació d'adjectius, que aconsegueixen crear sensacions o remetre a imatges ja formades en l'imaginari dels qui escolten. Quan a la forma retòrica, la figura més utilitzada és la comparació o símil.

Pel que fa al vocabulari usat, la nota més destacable és l'adequació que fa el narrador a la competència lingüística dels oients. Aquesta adaptació és gairebé inconscient i es produeix de forma espontània. Paraules i expressions s'adapten per fer-se assequibles a la comprensió de qui escolta, a partir d'uns referents que tenen en compte l'edat, l'origen, el medi, etc. Quan més estructurat està el text que s'ha de narrar -per exemple, en el cas de les rondalles acumulatives- més difícil es fa aquesta adaptació. A les rondalles versificades arriba a ser gairebé impossible.

### ***1.1.3 - L'espai***

El lloc on es produeix la narració determina també el resultat final de l'acció. Constitueix un tòpic molt estès imaginar sempre el relat d'un conte inserit dins una societat tradicional, a la vora del foc. La realitat és múltiple. La narració oral -i no parlem ara de la que es reproduïx mecànicament- ha estat i és encara present en nombroses situacions: de pares a fills a casa, de mestres a alumnes a l'escola, del capellà als fidels a l'església, entre adults a la taverna, entre veïns al carrer, de nin a nin en el joc i un llarg etcètera. Cada medi delimitarà les seves pròpies formes i regles, i en cada medi la intencionalitat del narrador serà distinta: distreure, entretenir, ensenyar, adoctrinar, convèncer. Per tant, l'adaptació lèxica que comentàvem abans anirà acompanyada d'una adaptació a l'indret on es produeix el relat. Aquesta adaptació afectarà la veu del narrador -entonació, timbre, ritme, volum, etc.- i també la seva expressió gestual.

En el decurs del relat l'espai mític on se situa l'acció del conte se superposa a l'espai real en el qual es produeix la narració. Un bon narrador és aquell capaç de "fer veure i viure" tot allò que passa a la història. Els contes, especialment els meravellosos, estan situats a "l'altra banda", al més enllà, al país remot o al bosc misteriós, al cel o a l'infern. Les característiques d'aquests indrets fantàstics dels contes les analitzarem en un altre apartat d'aquest treball. Ara només cal dir que les fórmules d'inici de la narració sovint ja ens indiquen aquest fet, ens avisen que en entrar en el relat cal deixar el pensament racional, la norma, i admetre un altre ordre de coses, una realitat meravellosa. Citarem alguns exemples que ens semblen il·lustratius del que comentam, extrets de la nostra tradició:

*- Hi havia un rei  
que pelava faves  
i li queien ses baves  
dins un ribell.*

*- En un país molt llunyà...*

- Això era i no era,

*bon viatge faci la cadenera...*<sup>3</sup>

La fórmula inicial ens transporta a una altra dimensió. La fórmula final tanca la finestra oberta a la fantasia durant el temps que ha durat el relat i s'encarrega de retornar-nos a la nostra realitat, al món quotidià. Sovint el narrador ens conta la peripècia com si ell hagués estat un testimoni dels fets, un espectador atent que ha recollit tots els detalls per tal de poder-los explicar després<sup>4</sup>. Però també sempre constata, amb

---

<sup>3</sup> Pel que fa a la dimensió alhora poètica i fantàstica d'aquesta fórmula tan coneguda vegeu el què en diu Gabriel Janer Manila:

Que faci bon viatge la cadenera... La cadenera és un ocell que no se'n mou, de les terres que habita. Cria d'estiu entre les branques; d'hivern vola en esbarts. Ben segur que els narradors de contes ho sabien que la cadenera no és una au viatgera i se servien d'ella només per exigències de la rima, o per explicar-nos que des del nostre indret particular ens és possible sempre emprendre el camí del bon viatge per les rutes prodigioses de la imaginació.

(JANER, 1987: 3)

<sup>4</sup> Sobre el sentit i la significació de les fórmules rituals, diu Mireia Blasco:

Expressions com *Això era i no era...* o bé *Heu de creure i pensar, i pensar i creure...*, anuncien un punt i a part en la nostra experiència de cada dia, el viatge vers un univers de sentit distint, en el qual les coordenades d'espai i temps que regeixen l'àmbit del *real* han perdut el seu significat.../...el narrador és el portador de la notícia, és el qui ve de lluny -tant de la llunyania en l'espai de països estrangers, com de la distància temporal de la tradició-. I són aquests espais i temps remots els que li atorguen autoritat i que proporcionen vigència als fets que relata. El conte, doncs, és un record, és un record que viu en la memòria del narrador; però un record que s'actualitza en el precís moment en què és contat, perquè és reviscut.



un cert to de melangia, que mai no és possible dur res del món  
meravellós, un record, un testimoni -per humil que sigui- de tanta  
meravella:

*- I em van donar un plat d'avellanetes  
que pel camí totes se m'han perdudetes.*

*- I jo me'n vaig venir  
amb un retalonet de formatge  
i es moixos pes camí,  
mèu, mèu, rapa, rapa,  
no me'n deixaren bocí.*

*- I jo me'n vaig venir  
amb un capellet de vidre  
i ets allots pes camí,  
maquets i més maquets,  
no me'n deixaren bocí.*

---

(BLASCO, 1986: 9)

*- I ells allí*

*i jo aquí,*

*i no m'han dat res pel camí.*

#### **1.1.4 - El temps**

El temps és també una dimensió a tenir en compte. El relat té una doble temporalització. Una ve determinada per la seva pròpia durada, de l'inici al final de la història. L'altra és el temps -diguem-ne social- en què està inserida aquesta mateixa història.

Generalment, el narrador tradicional marca l'inici i el final del relat amb unes paraules que ja tenen caràcter de fórmula, que són gairebé un ritual. La funció d'aquestes fórmules és ben clara: es tracta de "traslladar" d'alguna manera l'auditori a un espai i un temps diferents dels reals. En iniciar-se el relat el narrador ens introdueix en un passat màgic, remot i ahistòric on tot és possible. Són expressions que duen en elles mateixes la llavor de la fantasia, de la irrealitat. Potser la més coneguda a les nostres terres és una de les que millor ho exemplifica:

"Això era i no era...", cinc paraules que ens expliquen breument i clara que tot el que vendrà després pertany a una altra realitat.

Analitzar aquestes fórmules ens duria molt lluny i no és l'objecte del nostre treball, però sí que volem remarcar l'aspecte netament temporal -a vegades combinat amb altres factors com l'espai o la irrealitat- de moltes d'elles, i per això n'enumerarem algunes, pròpies de la nostra àrea lingüística, on aquest tret és fàcilment detectable:

*- Vet aquí que en aquell temps*

*que les bèsties parlaven i les persones callaven ...*

*- Vet aquí que en aquell temps*

*que els ocells tenien dents ...*

*- Vet aquí que en aquell temps*

*dels catorze vents,*

*que set eren bons*

*i altres set dolents ...*

*- L'any tirurany ...*

Un cop acabada la narració cal "retornar" al temps real, quotidià. L'estada en el temps mític ha acabat. Per cloure aquest viatge temporal, el narrador tradicional tenia també unes fórmules determinades, moltes de les quals es basen en renous onomatopeics que donen sensació de tancament, com quan deim o sentim dir:

- *Catacric-catacrac,*  
*conte acabat.*

o la variant:

- *A la cric-cric,*  
*el conte ja està dit;*  
*a la cric-crac,*  
*el conte està acabat.*

Sembla com si una porta d'aquelles amb una enorme clau de ferro es tancàs i ens deixàs fora, a la realitat.

Pel que fa al temps social dins el qual el relat s'insereix, ens serà útil la classificació que fa Zumthor quan parla del temps en la poesia oral. L'autor distingeix entre:

1 - *Temps convencional*. - Sota aquesta denominació inclourem el temps cíclic, fixat pel costum, el temps ritual i el dels esdeveniments ritualitzats. En resum, el temps social normalitzat. Com a exemple podríem citar el relat de l'adoració dels Reis que es fa als infants entorn de l'Epifania, o les rondalles de to escatològic que eren habituals entre adults a la festa que seguia la matança del porc o durant la celebració de les acaballes de la sega. En paraules de Zumthor:

Diversas circunstancias de la vida privada o pública, importantes de alguna manera para el destino común, miden un tiempo recurrente de frecuencias poco previsibles, nacimiento, boda, muerte, combate, victoria... Para muchas sociedades, todo acontecimiento que entre en esas series suscita una *performance*, en virtud de normas acostumbradas.

(ZUMTHOR, 1983/1991: 159, t. M.C. García)

2 - *Temps natural*. - És el de les estacions, dels dies, de les hores, etc. i té també la seva importància. En algunes cultures només és permès narrar de nit. A moltes escoles es determinen els contes a narrar en virtut del cicle natural de les estacions, amb una finalitat educativa encaminada a relacionar el conte amb les transformacions naturals o

socials pròpies de l'estació de l'any, que el nen pot observar: contes sobre animals del bosc i fruits secs a la tardor, sobre les tradicions nadalenques en acostar-se el solstici d'hivern, narracions on apareix el mar a la primavera i l'estiu, etc.

3 - *Temps històric.*- És aquell que assenyalava i mesura un esdeveniment imprevisible i no cíclicament recurrent. Com a exemple podríem citar les narracions d'històries més o menys reals sobre els maquis a l'Espanya de la postguerra, narracions que es produïen lluny del control de l'autoritat i en un clima de transgressió, de clandestinitat. O les narracions sobre peripècies dels contrabandistes a les costes de les nostres illes.

#### ***1.1.5 - El narrador***

El paper del narrador en la transmissió oral dels contes és fonamental. Ell és l'intermediari -"el intérprete es el individuo al que se percibe en la *performance*, por el oído y la vista, la voz y el gesto" diu

Zumthor- entre l'autor i l'oient, però aquest paper d'intermediari és ple de matisos. No és un intermediari mecànic, que es limiti a reproduir un text a partir d'una forma preestablerta, sinó que és un "manipulador" de la història en tots els sentits de la paraula, tant positius com negatius. De la seva memòria i a través de la seva veu el text surt amb una expressió que implica tota la persona: els ulls, les mans, la posició del cos, el gest en definitiva.

Quelcom semblant passa també quan es recita o es canta poesia oral:

En toda práctica de la poesía oral el cometido del ejecutante cuenta más que el de o de los compositores. Eso no quiere decir que lo eclipse totalmente; pero, manifiesto en la *performance*, contribuye más a determinar las reacciones auditivas, corporales y afectivas del auditorio, la naturaleza y la intensidad de su placer. La acción del compositor, preliminar a la *performance*, concierne a una obra aún virtual. En nuestra práctica ordinaria, no menos que en las de algunas civilizaciones orales, se asocia espontáneamente una canción al nombre del que la ejecuta en tales circunstancias.

(ZUMTHOR, 1983/1991: 220-221, t. M.C. García)

Quant a narradors, podem distingir entre aquells que en podríem dir "ocasionals" -i probablement hi entraria tothom, car tots, en un moment o un altre, hem contat alguna història als altres- i el narrador considerat com a tal per una comunitat. Qualsevol pare o mare ha contat contes als seus fills, però no tothom és capaç de narrar en públic, davant un auditori -per conegut que sigui- amb una certa seguretat. A les societats tradicionals explicar contes era una acció molt més natural, més quotidiana. Ara, el temps tradicionalment dedicat a aquesta activitat -les rotllades familiars o de veïns les nits d'estiu o d'hivern amb les mans ocupades en alguna feina com cosir, brodar, fer xarxa, filar, pelar ametlles, etc- ha estat substituït per un temps d'oci, circumscrit al petit nucli familiar i sovint ocupat pels mitjans àudio-visuals. Amb aquestes condicions adverses per a l'oralitat no mecanitzada no és estrany que el nombre de narradors -en el sentit de persones avesades a explicar històries a la seva comunitat- minvi. Però deixant de banda aquestes consideracions -conegudes de tots-, tornem a les característiques del narrador. Com dèiem abans tots som o hem estat narradors en algun moment, però d'entre els individus que conformen els diversos grups socials sempre n'hi ha alguns que hi tenen més traça i a aquests la gent



demana, reiteradament, que expliquin una història, i després una altra, i una altra.

La primera qualitat que cal tenir és la bona memòria. Tanmateix, però, no cal una gran memòria per omplir una sessió de narració. I això per diverses raons que esquematitzarem:

- El narrador conserva en la seva memòria únicament l'estructura de la narració, els diversos motius i episodis i l'ordre en què aquests transcorren, però no té memoritzada la forma final que assolirà la narració. Hi ha, tanmateix, excepcions. És el cas de les rondalles versificades o formulístiques. En aquests tipus de narracions la improvisació -tot i que pot existir- es redueix al mínim. En les rondalles en què apareixen cançonetes, fórmules versificades, conjurs màgics o frases amb un sentit especial cal que aquestes siguin memoritzades, però també en aquest cas hi ha excepcions. Per exemple, a la rondalla de *N'Espirafocs* (ALCOVER, 1985: v.13, 14-25) la forma versificada:

Hereu de la Casa,  
¿on vas i d'on véns?  
Això que tan cerques  
dins ca-teva ho tens!

Té un sentit molt determinat dins l'acció i probablement no en podríem fer ús en una altra narració, tret que fos una variant o el mateix motiu inserit en una altra rondalla. El mateix passa amb les enigmàtiques paraules que pronuncia na Joana per ordre de la reina a la rondalla *La fada Morgana* (ALCOVER, 1980: v.11, 17-25):

Sa capsa del Bon Jorn,  
que qui bé vaja, que bé torn,  
i la capsa del congràs,  
que qui bé vaja, que bé tornàs.

Però en moltes altres ocasions les frases fetes, expressions o versos són susceptibles de ser utilitzats sempre que apareix el mateix motiu o un de semblant, i també quan es tracta del mateix tipus de personatge. Per exemple:

- quan es tracta de l'arribada d'un gegant o un indret on hi ha persones amagades:

*"Sent olor de carn humana,  
ja en menjarem aquesta setmana!"*

i totes les variants d'aquesta forma.

- quan hi ha un encantament:

*"Per la fat i fat*

*que la mia mare m'ha comanat,*

*i un punt més,*

*que lo que ara diré*

*sigui ver i veritat"*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Pel que fa a l'origen d'aquesta enigmàtica fórmula vegeu el què diu l'arabista i filòleg Jaume Busquets Mulet (1898-1971):

"Tal com s'han interpretat i escrit fins ara els primers mots d'aquesta fórmula, el seu sentit és obscur. La presència de l'article femení *la* davant els mots *fat i fat* sembla, a primera vista, una anomalia i és tal volta per aquesta raó que en alguns textos de les rondalles apareix suprimit aquest article, quedant reduïda la fórmula a *Per fat i fat que la mia mare m'ha comanat, etc.* o convertits els mots decididament en masculins, després d'introduir-hi els adjectius *bo i mal*: *Pel bon fat i pel mal fat que la mia mare m'ha comanat, etc.* però amb aquestes modificacions la claredat de l'expressió no hi guanya gaire, enc que es doni al verb *comanar* el sentit d'*encomanar* o *contagiar* i al mot *fat* la significació de *sort* o *destí*.

Com és possible, doncs, que s'anteposi l'article femení *la* a dos mots masculins per l'aspecte, repetits inútilment?

L'explicació és senzilla. No es tracta de dos mots masculins, sinó d'un sol mot femení: la *Fatifat*. I la *Fatifat* és el nom de la primera *sûra* o capítol de l'Alcorà, que comença amb les paraules *Bism illâhi 'rrahmân irrahîm* (En nom d'Alà, clement i misericordiós).

La conversió de la *h* en *f* en els mots d'origen aràbic és normal en el nostre idioma .../...

Modificada com cal l'ortografia dels dos mots obscurs, el sentit de la fórmula apareix claríssim: *Per la Fatifat* (això és per la virtut de la primera *sûra* de l'Alcorà anomenada *Al-Fâtihat*) *que la mia mare m'ha comanat* (que la meua mare m'ha encomanat o ensenyat *secretament*, com es fa amb certes oracions de preteses virtuts curatives) *i un punt més* (que jo he après pel meu compte), *que lo que ara diré sia ver i veritat...*

Els musulmans atribueixen una gran virtut a les *sûres* de l'Alcorà i d'una manera especial a la dita *Al-Fâtihat*, que és la primera de totes. Segons Ibn Abbàs tota cosa té un fonament: el fonament de l'Alcorà és *Al-Fâtihat*, les paraules amb les quals comença.

- per obrir unes portes màgiques:

*"Mar-i-món obri,*

*obri bitzoc"*

i per tancar-les:

*"Mar-i-món tanca,*

*tanca bitzoc"*

- per produir una metamorfosi:

*"Val Déu i àliga"*

- L'estructura mateixa del relat tradicional facilita en gran manera la memorització, per diverses raons:

■ l'acció és línia, generalment no es perd en altres accions secundàries que són difícils -per la seva simultaneïtat- d'explicar en el decurs de la narració

■ l'estructura -en el cas del conte meravellós- obeeix sempre a unes mateixes regles, com va descobrir l'estudiós Vladimir Propp. Aquestes regles estan interioritzades pels narradors, i les

---

És curiós veure de quina manera l'oració fonamental de la religió musulmana ha seguit invocant-se, a través dels segles, dins les nostres rondalles populars.  
(BUSQUETS, 1929)

respecten en els seus relats de forma inconscient.<sup>6</sup> Propp, en el capítol nou del seu llibre sobre la morfologia del conte meravellós, va delimitar clarament quins són els punts en què el narrador pot ser creatiu i els altres on la creativitat es plega a les mateixes lleis generadores de la història. Així distingeix:

- Camps en què no intervé la creativitat del narrador:

- 1 - En l'ordre de les funcions -per a una definició de les funcions segons Propp vegeu el punt 1.4.1 d'aquest treball- que sempre es desenvolupen seguint un esquema preestablert.
- 2 - El narrador no pot canviar els elements que són interdependents.
- 3 - Alguns personatges i els seus atributs estan fortament vinculats a les funcions que han de desenvolupar.
- 4 - Existeix una certa dependència entre la situació inicial i les funcions següents.

---

<sup>6</sup> Ens referim a l'obra que es traduí al castellà amb el títol de *Morfología del cuento*. Els estudis sobre l'estructura del conte meravellós de Propp es publicaren per primera vegada a l'URSS el 1928 sota el títol *Morfologija skazky*. El 1968, l'autor en va fer una segona edició revisada, que fou traduïda al francès el 1970. La versió castellana que utilitzam és un traducció de la francesa, publicada en castellà per primera vegada el 1972, la nostra edició és la setena (1987). En parlar de l'estructura del conte comentarem amb més detall les aportacions de Propp.

- Camps en què el narrador pot crear lliurement:

1 - En l'elecció de les funcions que empra o deixa d'emprar.

2 - En l'elecció del mitjà a través del qual es realitza la funció.

3 - En l'elecció de la nomenclatura i els atributs dels personatges.

4 - En l'ús que fa del llenguatge.

(PROPP, 1928/1987: 129-131)

- Com dèiem pàgines enrera, també la triplicació -fenomen comú a moltes narracions d'arreu del món- actua com a recurs que afavoreix el desenvolupament de la narració. Les tres repeticions de l'acció poden ocórrer a diversos moments del relat, però no a qualsevol. Per exemple la fórmula més habitual és que la partida de l'heroi vagi precedida de les dues partides anteriors, fracassades, dels seus germans majors. També el motiu de la fuga amb ajut d'objectes màgics sol ser precisament mitjançant tres objectes, i únicament el darrer és el definitiu, el que aconsegueix acabar amb el perseguidor. Les proves imposades per saber

si l'heroi es mereix la recompensa també solen ser tres, generalment graduades en una dificultat creixent, etc. Amb això volem dir que el narrador, per tradició, sap quan pot allargar la narració amb l'ús d'aquest recurs i quan no és pertinent usar-lo. La triplicació afavoreix la intriga i l'expectació entre l'auditori, i la repetició contribueix a la fixació de l'acció en la memòria dels oients. També, en certa manera, es pot considerar com el "descans" del narrador, ja que mentre explica aquests episodis reiteratius no fa un esforç ni de memòria ni de composició.

- Aquesta funció de descans també l'acompleixen algunes frases fetes molt habituals en els contes que a més actuen d'enllaç entre dues parts, aporten un sentit duratiu de l'acció i fins i tot reclamen l'atenció de l'oient. A les nostres rondalles són habituals les següents:

*Heu de creure i pensar, i pensar i creure...*

*Camina, caminaràs i cap envant et faràs...*

Però quan el narrador parla no és únicament la seva veu -amb les corresponents modulacions- el que ens arriba, sinó un conjunt molt més ric de senyals constituït pel seu cos, el seu gest, la seva manera de seure o d'estar dret, de moure's -o no moure's- dins l'espai.

Els estudiosos de la comunicació no verbal han analitzat en profunditat tots aquests aspectes i han posat de relleu la seva importància, menystenguda fins fa molt poc. Ens pot resultar clarificador comentar breument la classificació dels gestos que fa M. Argyle (1975) i veure com cada un d'ells apareix -o pot aparèixer- en el decurs d'una narració amb una càrrega de significat força important, que emmarca i complementa el discurs. L'autor esmentat estableix cinc categories diferents de senyals no verbals:

1 - *Gestos d'illustració*.- Són aquells que es creen al voltant del missatge verbal i serveixen per millorar i completar la informació que s'expressa oralment. La seva finalitat és emfasitzar, remarcar, prevenir o reclamar l'atenció. Fonamentalment, s'executen amb les mans. Com a exemple basta imaginar el gest d'un narrador que descriu les dimensions d'un monstre, l'enuig d'un personatge burlat, el perill que corre el protagonista si és descobert o quan reclama l'atenció per a un moment del relat especialment delicat.

2 - *Gestos convencionals*.- Són aquells carregats de significat dins una cultura determinada. En el nostre cas podria ser un exemple el conegut gest de posar el dit índex en posició vertical davant els llavis



per indicar silenci, quan la narració és a punt de començar.

3 - *Gestos que expressen estats emotius.*- Generalment es fan de forma inconscient i no tenen intencionalitat comunicativa, sinó que són expressió d'un estat psicològic determinat. Però com que són comuns a gran part dels individus que formen una mateixa comunitat cultural -i per tant el seu sentit és intel·ligible per a tots- el narrador els reproduceix per utilitzar-los com a gestos d'illustració dels sentiments dels personatges del conte. Per exemple, el narrador es posa la mà al front quan ens diu que el rei meditava la seva decisió, al cap per indicar la sorpresa en veure la tasca impossible acomplida, fa com si es menjàs les ungles per denotar nerviosisme, etc.

4 - *Gestos que expressen aspectes de caràcter personal.*- Són els típics de cada ésser humà, que individualitzen i caracteritzen cada persona. Encara que poden tenir una càrrega intencional generalment són inconscients. Aquests tipus de gestos també són presents al que podríem anomenar *performance* narrativa, i conformen una part de la personalitat del narrador, que és així transmesa a l'auditori.

5 - *Gestos rituals.*- Són els utilitzats en cerimonials de tipus religió o militar i que fora d'aquests àmbits poden aparèixer com a

senyals significatius. Com passa amb els gestos que expressen estats emotius, el narrador els utilitza per il·lustrar l'acció que narra. Per exemple, quan fa una reverència mentre explica que el protagonista en va fer una davant el rei, quan fa el senyal de la creu per indicar allò què el personatge va fer davant el diable, les mans juntes per acompanyar una pregària, etc.

Cal tenir en compte que un mateix gest pot pertànyer a més d'un dels grups que hem definit, que no es tracta de categories que s'exclouen.

### ***1.1.6 - El públic***

En una narració l'oient o oients tenen també un paper força important. Així com quan veim una pel·lícula a través del cinema o la televisió, o escoltam una història per la ràdio som receptors passius, que no podem influir gens ni en el desenvolupament de la història, ni en el llenguatge amb què aquesta és narrada, ni tampoc en la seva durada -a no ser que desconnectem l'aparell o abandonem la sala de projecció, i

en aquests cas no en sabrem el final-, quan escoltam una narració de llavis d'un narrador podrem tenir -d'alguna manera- un paper en l'acció.

Com diu Paul Zumthor:

De este modo, el componente fundamental de la "recepción" es la acción del oyente, recreando para su propio uso y según sus propias configuraciones interiores, el universo signifiante que se le transmite. Las huellas que imprimen en él esta re-creación pertenecen a su vida íntima y no aparecen necesaria e inmediatamente al exterior. Pero puede ocurrir que se exterioricen en una nueva *performance*: el oyente se convierte a su vez en interprete y en sus labios, en su gesto, el poema se modifica de forma, ¿quién sabe?, radical. En parte es así como se enriquecen y transforman las tradiciones.

(ZUMTOR, 1983/1991: 240-241, t. M.C. García)

Efectivament, de l'impacte, de la impressió produïda per l'audició dependrà que l'oient interioritzi el relat, el recreï, l'apregui i -fins i tot- sigui capaç de reproduir-lo una altra vegada.

Podem dir que al llarg de la narració hi ha un procés d'influències i relacions recíproques que s'estableixen en un triangle el vèrtex del qual el formen el narrador, el text i l'oient. De la interacció entre aquests tres

elements -i també d'altres factors de menor importància però que cal tenir en compte- dependrà el resultat final de la narració i la seva transcendència social i psicològica. Cal distingir dos nivells en els quals el paper del públic augmenta o disminueix, i entre ells podrem trobar totes les gradacions possibles. En un primer nivell, que podríem anomenar "narració no formal en petit grup", inclouríem l'explicació de contes a grups no massa nombrosos -potser entre dues i trenta persones- i en un entorn no excessivament formalitzat. Seria el cas de les narracions familiars, entre veïns o amics, a l'escola, a petites celebracions festives, activitats amb grups d'esplai, etc. En aquest cas el paper del públic és força important. Es produeix minut a minut un *freed-back* públic-narrador i viceversa que possibilita l'adaptació del discurs als oients. Així, tot interpretant les cares, l'actitud, la posició, els gestos, etc. del públic, el narrador sap si escolten o en canvi estan distrets o absents, si comprenen el lèxic que s'utilitza o els resulta difícil, si segueixen el discurs o es perden en les peripècies de l'acció, si s'emocionen i viuen la història o en canvi no s'hi impliquen en absolut. Tota aquesta informació arriba al narrador de forma immediata, i aquest ha de ser capaç de processar-la i -en la mesura de les seves

possibilitats, de la història i de la circumstància- anar introduint-hi canvis per adaptar la seva narració al seu públic. Evidentment l'heterogeneïtat entre els oients pot ser una dificultat -diverses edats, graus de maduració, interessos, capacitat d'atenció, etc.-, però l'ofici, l'habilitat del narrador rau en la seva capacitat per superar aquests factors i interessar tots i cada un d'aquells que l'escolten. Com dèiem, en aquests petits grups el públic té més protagonisme. A més de la informació no verbal que fa arribar -conscientment o inconscientment al narrador- els oients solen intervenir al final per demanar una altra història -a vegades un títol determinat que ja coneixen- o bé al llarg de la narració: demanen allò que no entenen, fan apreciacions sobre el que passarà, exclamacions de sorpresa o disgust, demanen més detalls dels passatges que els interessen especialment, etc. A vegades intervenen també per respondre a preguntes que formula el narrador -preguntes sempre útils per detectar el grau de comprensió o implicació en la història- o bé repeteixen en veu alta els fragments versificats o repetitius de la història, o canten les petites cançonetes que esporàdicament poden aparèixer.

El segon nivell, que podríem anomenar "narració formal a gran grup", té totes les característiques abans esmentades però amb molta menys intensitat. El major nombre de gent fa que les reaccions siguin més disperses i, per tant, més difícils de recollir i interioritzar per part del narrador. També implica un altre ordre, una altra disciplina que dificulta les intervencions espontànies del públic, que per tal com és una situació més formalitzada es troba més inhibit a l'hora d'expressar les seves reaccions. Així i tot, l'expressió del públic no desapareix, com diu Zumthor tot parlant de poesia oral:

Las sociedades modernas donde se mantienen vivas, aunque sea aisladamente, unas tradiciones de oralidad, han conservado intacta la práctica de esas interfencias, desde las populares *cantorias* brasileñas hasta el sutil *rakugo* japonés. En otras partes, bajo el dominio de la escritura y de nuestras tecnologías, un desuso de la voz y la coacción misma de un sentido del decoro hereditario no han reprimido totalmente sus manifestaciones; y entre los jóvenes, en presencia de sus estrellas, estallan abiertamente pasión, voz y gesto.

(ZUMTOR, 1983/1991: 244,t. M.C. García)

Malgrat això, però, el narrador, en perdre aquest contacte més

directe amb el públic, perd també un poc de naturalitat. Com més formal és la narració menys grau d'improvisació hi ha, probablement més preparació prèvia, etc. El narrador, davant un gran grup, sovint es limita més a la forma establerta, ja sabuda, segura. En canvi el petit grup possibilita una major personalització, que afavoreix la improvisació, el canvi i l'adaptació.

Totes les característiques pròpies de la narració a gran grup s'accentuen quan es tracta d'una narració que el públic rebrà per mitjans mecanitzats, ja sigui cinta magnetofònica, ràdio, vídeo, televisió o cinema. En aquest cas la relació directa amb el públic és nul·la, i el narrador emet el seu missatge a uns receptors abstractes i anònims. A més ho fa davant uns aparells -micròfons, càmeres, etc- que condicionen en certa manera la seva elocució. Un altre factor força important és si l'emissió és en directe o diferida. En el primer cas no hi ha possibilitats d'esmenes, repeticions, etc. Això implica la necessitat d'una major concentració, d'una "tensió" diferent que també es reflecteix en la narració. Si en canvi el que es fa és un enregistrament que serà emès posteriorment hi pot haver manipulacions sonores i visuals, muntatges, repeticions, rectificacions, etc. que mediatitzen el missatge que finalment

rebrà l'oient i/o espectador. Hi ha també, en un cas i altre, la possibilitat de repetició indefinida sense modificacions, de guardar i repetir l'emissió sempre en la mateixa forma però en diferents moments i situacions, mentre que aquesta repetició sense canvis és impossible en la narració oral no mediatitzada. A més els mitjans de reproducció de la veu i la imatge tendeixen en general -encara que hi ha excepcions, com és el cas del cinema projectat en sales cinematogràfiques-, a la fragmentació de l'auditori. El missatge és rebut individualment o en petit grup, no en comunitat.

Un text enregistrat generalment arribarà a molts més oients o espectadors que una narració en directe no mediatitzada tecnològicament, però no hi arribarà en gran grup, sinó en petits grups. D'altra banda en el cas d'enregistraments únicament sonors, el grau d'atenció és inversament proporcional al nombre d'oients, sobretot entre infants. És gairebé impossible aconseguir que un grup de nins de menys de deu anys -encara que només siguin deu o vint- escoltin atentament una narració enregistrada en cinta magnetofònica o emesa per la ràdio. El grau d'atenció millorarà sensiblement si a més d'escoltar poden veure l'emissor -ens referim sempre a un narrador, sense la participació



d'altres imatges complementàries -és a dir, no parlem de pel·lícules-, com en el cas de la televisió. Però també si el grup és nombrós l'atenció serà pobre. En canvi, si al mateix grup els narram la mateixa història amb la mateixa "qualitat" però en directe, sense cap mitjà mecànic que la mediatitzi, podrem constatar com l'atenció i la implicació augmenten.

En canvi, la narració enregistrada serà seguida amb més atenció i més compresa com més reduït sigui el grup, i molt més si es tracta d'un nin sol. El motiu és que a major grup d'oients més factors de distracció actuen i, per tant, una veu sola, sense el suport d'un cos i mancada de qualsevol possibilitat d'adaptació a l'auditori té una menor força de captació. Per això si l'enregistrament inclou la imatge el nivell d'atenció que capta serà major, però hi mancarà sempre la possibilitat de relació directa i participativa que incorpora la narració en viu. Com diu Zumthor, la televisió obre un diàleg sense respostes. Ens permet escoltar i veure, però hi ha una tercera dimensió, la que anomena "tactibilitat", que es perd totalment. La participació-identificació col·lectiva pròpia del relat oral, tendeix a ser substituïda per la identificació solitària amb el model proposat (ZUMTHOR, 1983/1991: 254).

## ***1.2 - TEORIES SOBRE ELS ORÍGENS***

Des del s. XIX, en què va començar la recopilació sistemàtica i l'estudi analític del conte folklòric, molts han estat els erudits que han intentat trobar els camins i donar les respostes als complexos interrogants que aquests plantegen des de l'òptica racionalista i escrutadora de la cultura actual. Malgrat la dispersió dels estudis, podem circumscriure els problemes fonamentals a cinc qüestions bàsiques que han preocupat -i preocupen encara- tots els investigadors:

- L'origen dels contes
- El seu significat
- El fet de trobar contes molt semblants a distintes cultures. La disseminació.
- Les diferents versions d'una mateixa història

- Les formes o gèneres del conte folklòric i la seva relació

A mitjan s. XIX -concretament el 1856- l'estudiós i recopilador alemany Wilhelm Grimm ja es va pronunciar sobre alguns d'aquest aspectes. Les seves aportacions -que tendrien un ressò considerable i serien el punt de partida de les tasques de molts d'altres investigadors- es podrien esquematitzar en els següents punts:

- Els contes molt semblants entre sí probablement tenen un origen comú que cal anar a cercar en una primitiva i unitària cultura indoeuropea (teoria indoeuropea).

- Els contes són mites caiguts i només es poden entendre mitjançant una adequada interpretació de les formes mítiques originals (teoria dels mites caiguts).

- Moltes similituds entre contes de diversos llocs es poden explicar per les semblances de situacions i necessitats de les cultures on aquests apareixen.

- D'altres semblances tenen el seu origen en "préstecs" d'una cultura a una altra.

Les idees de Grimm s'han d'inserir en el moment històrico-cultural en què es formularen. Recordem que a partir de l'inici de

l'interès dels erudits europeus pel sànscrit (s. XVIII-XIX) es desenvolupà l'intent de reconstruir la hipotètica llengua mare indoeuropea, d'on haurien derivat les llengües usades en un territori tan vast com és el que va des d'Irlanda a l'Índia. El territori inicial d'aquesta cultura s'ubicaria en algun lloc d'Àsia occidental i seria una societat de pastors.

Aleshores s'anà desenvolupant el que s'ha anomenat *Escola Mitològica*, que bastí un complicat sistema d'explicació del sentit dels contes folklòrics a partir de l'estudi del *Rig-Veda* i de la interpretació de diversos materials filològics. Entre els defensors d'aquestes teories -avui totalment desacreditades- cal citar Max Müller, Angelo de Gubernatis, Jonh Fiske i Sir George Cox. Tots ells publicaren les seves obres a finals del segle passat<sup>7</sup>. Així, explicaren molts del motius dels contes com a allegories que feien referència a fenòmens naturals, tals com l'alba, el vent, la tempesta, la posta del sol, etc. i no varen tenir esment a destriar dels materials narratius tot allò que eren clares interpolacions

---

<sup>7</sup> Desenvolupen aquestes teories a les obres següents:  
Max Müller, *Chips from a German Workshop* (Nova York, 1881)  
Angelo de Gubernatis, *Zoological Mythology* (Londres, 1872)  
Jonhn Fiske *Myths and Mith-Makers* (Boston, 1872)  
Sir George Cox, *Mythology of the Aryan Nations* (Londres, 1870)  
(THOMSON, 1972:476).

modernes.

Per un altre costat, i a la mateixa època, un altre estudiós, Teodor Benfey, a la introducció de l'edició que va fer el 1859 del *Panchatantra*<sup>8</sup> exposà la tesi segons la qual el lloc d'origen dels contes populars és l'Índia i explicà que l'expansió d'aquestes històries cap a l'oest es va fer:

- En part, per tradició oral abans del s. X.
- Després del s. X, per tradició literària escrita en els països relacionats amb l'Islam -el que actualment és Espanya, Itàlia i Turquia-.
- Part del material budista passà des de la Xina i el Tíbet a través dels pobles mongols cap a Europa.

A partir dels camins suggerits per Benfey s'inicià una important activitat de caràcter comparatiu que analitzava les semblances entre els contes que apareixien als corpus de cultures diferents, sempre tenint present la tesi indianista. En la mateixa línia treballà Reinhold Köhler, i demostrà que l'origen indú no era sempre cert. Actualment es creu que

---

<sup>8</sup> El *Panchatantra* és un recull antic de contes de la literatura sànscrita, datat a l'entorn de l'any 200 dC i d'autor desconegut. Les narracions, de tipus faulístic, il·lustren els vicis dels homes amb la utilització de personatges animals. Acaben amb una estrofa de to moralista.

tot i la importància de l'Índia com a font de molts de contes, també cal tenir en compte altres centres geogràfics.

Andrew Lang analitzà materials egipcis del s. XII adC. i d'altres de clàssics grecs, això el va dur a qüestionar la preeminència que fins aleshores s'havia donat a l'Índia com a centre difusor i creador dels contes. Refusà les tesis mitològiques, l'origen bàsicament ari de les narracions, el concepte de "préstec" entre pobles per explicar les similituds, etc. De la comparació entre el conte i el relat èpic i de l'anàlisi de narracions populars de cultures molt diferents deduí que el conte anava íntimament lligat a la cultura on s'explicava, però també que tenia un origen remot i que s'havia anat "civilitzant" -és a dir, adaptant a les formes de vida més avançades- de forma gradual.

L'antropòleg anglès Edward Taylor, a la seva obra *Civilisation primitive* (1876), sostenia que els pobles en un estadi similar de cultura resolien els problemes de forma semblant i la seva actitud davant la vida era semblant. D'aquí es derivaria la similitud entre els contes populars de cultures allunyades. Exposà també l'animisme propi de les societats primitives com a fenomen que explicaria bona part del contingut imaginari dels contes i el principi de causalitat, segons el qual arreu del

món unes mateixes causes produeixen uns mateixos efectes. Les teories de Taylor donaren origen a l'anomenat sistema antropològic.

Altres autors, com és el cas dels alemanys Friederich von der Leyen i Ludwig Laistner, varen veure en els somnis dels homes la clau per a la comprensió d'alguns dels significats dels contes folklòrics. La psicoanàlisi ha fet nombroses interpretacions dels contes com a expressió de somnis o desigs reprimits, però són més recerques de significacions que no de suposats orígens.

A principis de segle Arnold van Gennep publicà la coneguda obra *La formation des légendes* (1910). A través de l'estudi antropològic de cultures primitives explicà el caràcter utilitari dels contes i la seva relació amb els cultes totèmics. Resaltà la gran quantitat d'animals que apareixen a les narracions -animals totèmics- i explicà la importància dels relats rituals entre les societats primitives. L'autor posà de manifest que originàriament els contes tenien una finalitat pràctica ben determinada.

Dins la mateixa línia s'insereixen els estudis de Hans Naumann. Aquest estudiós minimitzà les diferències entre els gèneres del conte tradicional, ja que creia que eren producte d'un factor purament estètic

i no psicològic. En canvi, posà l'accent en els vestigis de ritus de caràcter religiós que perviuen en la narració, sobretot en els relacionats amb la mort. Ambdós estudiosos, Genep i Naumann, pressuposen una gran uniformitat entre les cultures primitives, cosa que els fa generalitzar excessivament.

Al darrer terç del s. XIX varen tenir una gran importància les revistes de folklore, moltes d'elles dedicades bàsicament a la publicació de contes recollits de la tradició oral i a l'estudi de les seves característiques.

A França aparegueren els treballs de H. Gaidoz (1842-1932), que demostrà -amb una gran dosi d'humor- l'absurd de les teories cosmogòniques de l'escola de Max Müller. Paul Sébillot (1846-1918), editor de la *Revue des traditions populaires* (1886), impulsà la recollida de contes populars en tot el territori francès. Emmanuel Cosquin (1841-1921) fou el compilador dels contes de Lorraine, i també va elaborar moltes notes de caire comparatiu. El 1893, Josep Bédier publicà *Les fabliaux*. A aquesta obra refusà les teories mitològiques, les indianistes i les antropològiques per demostrar l'origen dels contes i va fer palès el seu escepticisme envers els mètodes de treball basats en la



recollida i l'anàlisi d'un gran nombre de variants que -com veurem més endavant- és la base del conegut mètode històrico-geogràfic.

També a finals de s. XIX a Anglaterra l'interès pel conte popular donà els seus fruits. Cal destacar -a més de les publicacions dels recopiladors- les primeres monografies sobre cicles de contes, fetes a partir de l'estudi de les variants. És el cas de M. Emily Roalfe Cox amb l'anàlisi de la Ventafocs (1893) i de E. Sidney Hartland amb el mite de Perseu (1894).

A Dinamarca, Axel Olrik organitzà el 1904 la vasta recopilació de folklore danès feta per diversos estudiosos. També formulà unes "lleis de l'èpica" que analitzen el procés de canvi que comporta la difusió oral dels contes i de les cançons.

A Alemanya, on la teoria indianista de Benfey havia arrelat amb força, molts d'autors treballaren en aquest sentit. Però l'erudit més important de l'època fou indiscutiblement Johannes Bolte (1858-1937), que dedicà la seva vida a l'estudi comparatiu dels contes. L'obra cabdal de Bolte -fruit de trenta anys de treballs- és *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* (Leipzig, 1913-1931), publicada amb la col·laboració de Georg Polívka -el qual treballà els aspectes

relacionats amb els països eslaus- . Es tracta de cinc volums d'estudi i d'anàlisi dels contes compilats pels germans Grimm, amb la intenció d'establir el tipus fonamental de les narracions recollides, llurs variants a Europa i les versions literàries conegudes a Orient i Occident. L'estudi de Bolte-Polívka és considerat la peça fonamental dels estudis comparatius europeus, tot i que moltes de les conclusions a què arribà es ressenten d'haver-se basat en una única recopilació, encara que fos tan monumental com la dels Grimm.

Però la dimensió internacional dels estudis folklòrics s'inicià a Finlàndia. El 1835 va aparèixer el *Kalevala*<sup>9</sup>, poema èpic nacional basat en les col·leccions de balades heròiques recollides de la tradició oral i organitzades en la forma literària definitiva per Elias Lönnrot (1802-1884). La referència a aquest passat heroic fou un punt d'unió per a la ideologia nacionalista, que tenia gran importància en aquell moment. Això va generar un marcat interès per la recollecció de tot tipus de folklore. Deixeble de Lönnrot fou Julius Krohn, que analitzà les cançons del *Kalevala* amb una tècnica que partia de la comparació de totes les

---

<sup>9</sup> Existeix una traducció al castellà del *Kalevala* feta per M. Dolores Arroyo, amb un pròleg de la mateixa traductora. Fou publicada per Josep Janés (Barcelona, 1953).

versions i dels seus motius. Després estudiava la direcció geogràfica en què semblava que els motius s'havien propagat i quins eren els canvis que havien experimentat en cada procés. Aquest mètode, anomenat històrico-geogràfic-, fou aplicat pel seu fill, Karl Krohn (1863-1933), al diversos cicles del conte popular finlandès. K. Krohn deduí que una veritable anàlisi global del conte, que pogués aportar un coneixement real dels processos que cada conte havia sofert, era únicament possible a través de l'estudi basat en el major nombre de versions possible. A partir d'aquesta teoria es va constatar la necessitat de recollectar tots els contes del món. Aquesta tasca -que sembla impossible- s'havia de fer ràpidament -car eren conscients que la tradició oral era un fenomen en regressió- i a mesura que s'anava fent s'havien d'ordenar de forma sistemàtica i posar a disposició dels estudiosos d'una manera assequible. Només això permetria fer les sintetitzacions basades en una generalització adequada.

L'ambiciós projecte de Krohn va tenir una acollida favorable entre els estudiosos d'Europa i Amèrica, i així s'encaminà una fervorosa i estesa tasca de recopilació que tenia com a referent el projecte aglutinador iniciat a Hèlsinki. Antti Aarne, deixeble de Krohn, publicà

-supervisat i aprovat pel seu mestre- l'índex *Verzeichnis der Märchentypen* (1910), on s'establien els tipus de narracions<sup>10</sup>.

Els dos autors, Krohn i Aarne, treballaren conjuntament en la publicació d'un catàleg de contes finlandesos que serviria de model per a altres catàlegs i elaboraren una acurada descripció del mètode històrico-geogràfic. Aarne realitzà diversos estudis en els quals aplicà aquesta tècnica.

El 1924 es va veure que la gran quantitat de materials recollits i analitzats feien aconsellable una revisió de l'índex publicat el 1910, però la mort d'Aarne -el 1925- va fer que Krohn encarregàs la revisió i ampliació del treball a l'estudiós nord-americà Stith Thompson, que el 1928 publicà *The Types of de Folk-Tale* (FFC, núm. 74)<sup>11</sup> on, a més de traduir i revisar l'obra original va incloure també addicions de contes folklòrics francesos i de relats literaris que havien passat a formar part de la tradició oral. El treball amb el conte folklòric emprès per Thompson evidencià la necessitat de clarificar conceptes i distingir entre

---

<sup>10</sup> Per a més informació sobre aquesta obra, vegeu el punt 1.3 del present treball.

<sup>11</sup> Una segona edició revisada d'aquesta obra aparegué el 1961 (FFC, núm. 184), fou reimpressa posteriorment el 1964 i el 1974.

tipus i motius<sup>12</sup>. La ingent tasca comparativa que va dur a terme aquest autor culminà en la publicació entre 1932 i 1936 del *Motif-Index of Folk-Literature*, obra monumental on se sistematitzen els motius dels contes populars que apareixen en nombrosos reculls de tot el món. La primera edició (Bloomington, 1932-36) tenia molts d'errors en les referències, i fou substituïda per la versió revisada i ampliada -consta de sis volums- que es va fer el 1955.

La finalitat última que animava aquests teòrics era formar l'arquetipus del conte, és a dir, trobar -per successives comparacions dels materials recollits- el que es podria considerar com a forma original completa:

La meta que persigue el estudioso que usa este método es nada menos que la historia completa de la vida de un cuento específico. Espera, mediante un análisis apropiado de las versiones, una consideración de todos los factores históricos y geográficos; y mediante la aplicación de algunos hechos bien reconocidos sobre la transmisión oral, llegar a algo que se aproxime a la forma original del cuento, y ser capaz de hacer una razonable explicación de los cambios que el relato ha sufrido a fin de

---

<sup>12</sup> La distinció entre aquests dos conceptes, l'explicarem en l'apartat dedicat a la classificació del conte (1.3).

mostrar todas las diferentes versiones. Este estudio debería también indicar la época y lugar de su origen y el curso de su diseminación.

(THOMSON, 1946/1972: 546, t. A. Lemmo)

Per poder arribar a establir aquests arquetipus calia formar els estudiosos en la pràctica metodològica. Les passes a seguir per a l'aplicació del mètode històrico-geogràfic es podrien esquematitzar així:

1 - Recollir les variants sobre les quals es basarà l'estudi

2 - Registrar i ordenar les variants obtingudes. Les escrites en ordre cronològic i les orals en ordre geogràfic (segons el sistema establert per les *FF Communications*<sup>13</sup>)

3 - Analitzar de forma sistemàtica els trets principals de les narracions populars tenint en compte totes les possibilitats de variacions de les versions: freqüència, extensió, disseminació, presència a variants completes o incompletes, trets específics, lloc que desenvolupa a l'acció, si apareix només a un conte o a diversos, etc.

---

<sup>13</sup> *FF* són les sigles que corresponen a *Folklore Fellows* o *Folkloristischer Forschersund*, organització internacional de estudis folklòrics fundada el 1907. Es tracta d'una organització oberta però que actua com a referent de tots els estudiosos. La seva tasca primordial és la coordinació de la publicació *FF Communications*, col·lecció de monografies d'estudis sobre el conte (catàlegs, classificacions, índexs, treballs monogràfics, etc.) o altres aspectes de cultura popular.

(THOMSON, 1946/1972: 506-507).

4 - A partir de l'anàlisi anterior construir un arquetipus on es combinin tots els detalls que hagin demostrat ser originals. En el cas de no haver arribat a conclusions prou clares es farà un arquetipus experimental, que podrà ser completat o remodelat amb posteriors aportacions. Sovint s'haurà de treballar amb desenvolupaments parcials que es correspondran amb zones geogràfiques, que poden aportar dades sobre el lloc d'origen del relat.

El punt 1 -recollida de variants- no és tan senzill com pot semblar inicialment, ja que destriar entre un conte i una variant molt allunyada o decidir que són dos contes diferents pot dur a confusions. Per tal de reconèixer les diverses versions i detectar els canvis més freqüents que afectaven els contes, Aarne explicava els tipus de canvis més habituals, i els resumia en quinze punts, que tot seguit consignarem de forma esquemàtica:

1 - Oblidar un detall, generalment no important.

2 - Afegir un detall, inventat o pres d'un altre conte. Es produeix sovint al principi i/o al final de la narració.

3 - Confegir dos o més contes. Moltes vegades es tracta de contes curts -especialment d'animals, de gegants o de caràcter faceciós-.

- 4 - Multiplicar els detalls -sovint per tres-.
- 5 - Repetir un incident que només apareix una vegada en el conte original.
- 6 - Especialitzar un concepte genèric -dir un gorrió en lloc d'un ocell- o generalitzar-ne un d'específic -un ocell en lloc d'un gorrió-.
- 7 - Substituir part d'un conte amb un fragment d'un altre, generalment el final.
- 8 - Canviar els papers dels protagonistes, sovint quan aquests representen caràcters oposats -l'astuta guineu i l'ós estúpid poden intercanviar els seus rols-.
- 9 - Reemplaçar els protagonistes animals per protagonistes humans.
- 10- Contes originàriament amb protagonistes humans, canviar-los per caràcters animals.
- 11- De la mateixa manera, substituir animals i ogres o esperits malignes.
- 12- Narrar la història en primera persona, com si el narrador l'hagués viscuda personalment.
- 13- Un canvi en un conte pot provocar-ne d'altres per mantenir la



coherència de la història.

14- Adaptar-lo a l'ambient on és narrat. Els costums i objectes desconeguts són substituïts per altres més familiars a l'auditori i al narrador

15- Actualitzar fets o episodis que pertanyen a situacions ja periclitades.

Ens hem entretengut a detallar aquests tipus de canvis perquè coincideixen força amb les característiques que assenyalàvem quan descrivíem el paper del narrador i la seva acció en la transmissió, la permanència i l'evolució dels relats.

Però, tornant al comentari global de les aportacions del mètode històrico-geogràfic a l'estudi del conte, cal dir que al llarg de més de cinquanta anys d'anàlisi i recopilació sistemàtica s'ha aconseguit incloure en els arxius folklorístics iniciats per aquests autors materials que provenen de tot el món -però sobretot d'Europa i Amèrica-, i s'ha organitzat un sistema que permet l'accés dels estudiosos a les dades que els poden interessar. Tot i amb això a l'actualitat aquesta forma d'anàlisi ha estat superada per altres mètodes més moderns. Hom considera que l'anàlisi comparativa només amuntega dades que en realitat són

reiteratives i no aporten cap nova orientació que permeti avançar en el coneixement dels complexos interrogants que plantegen les narracions. L'estudiós espanyol Antonio Rodríguez Almodóvar, després de reconèixer l'interès de la compilació de motius de Thompson per resseguir el desenvolupament d'un determinat conte dins l'espai -més que no en el temps- i de comparar la utilitat científica del *Motif-Index* a la d'un bon diccionari amb algunes dades etimològiques per fer una investigació de lingüística descriptiva, proposa -després d'efectuar una considerable depuració- una hipotètica, encara que poc pràctica, utilitat:

Para ello habría que seleccionar de todos los motivos inventariados aquellos que representan una acción, y no un personaje ni los muchos elementos estáticos que aparecen en un cuento (vestimentas, colores, animales, etc.). La promiscuidad de acciones, personajes y cosas es lo que produce verdadero horror a los ojos de una mirada semiótica. A partir de ahí, sería posible aprovechar el índice de Thompson para tratar de ver la estructura semántica de un tipo de cuentos, incluidas las relaciones de unos contenidos con otros; de ahí una posible gramática general, etc. El resultado posiblemente nos acercaría al modelo funcional de Propp-Greimas, sólo que por un camino infinitamente más complejo, del que sin duda se obtendrían informaciones secundarias insospechadas.

(ALMODÓVAR, 1989: 66)

L'aportació de Propp i Greimas a l'anàlisi del model estructural del conte meravellós serà objecte d'anàlisi a les pàgines següents. Ara retornarem a les teories que tracten dels orígens dels contes populars. Hem vist com cap de les propostes dels estudiosos de finals del s. XIX i principis del s. XX no resulta del tot satisfactòria, tot i que tenen aspectes indubtablement interessants. La preocupació pels orígens és actualment un tema força oblidat; els estudis actuals tendeixen més a l'anàlisi estructural o a la interpretació de continguts. Així i tot no podem cloure aquest apartat sense fer referència a l'aportació al tema feta per Vladimir Propp. A Europa, el gran interès pels estudis folklòrics -conseqüència i culminació del llarg procés d'erudició folklorística desenvolupat al llarg de la segona meitat del s.XIX- arriba al seu punt més àlgid al llarg dels anys 20-30, ètapa que podríem anomenar filològica. Però el món de la cultura mai és aliè a la història, i la Segona Guerra Mundial suposa un trencament a tots els nivells i imposa una altra realitat històrica, geogràfica i cultural. Com encertadament diu Antonio Almodóvar (1989), la desfeta de la guerra arriba quan el mètode històrico-geogràfic ja havia exhaurit les seves possibilitats, i una nova òptica científica comença a imposar-se en el

camp de les ciències humanes. Els models d'anàlisi proposats per l'existencialisme i el marxisme acaben definitivament amb els derivats del romanticisme que s'havien usat fins aleshores.

El 1946, Stith Thompson publica a Nova York *The folktale*, resum i compendi de les teories i aportacions de l'escola filològica. El mateix any, a Rússia, Propp rellança el vell tema dels orígens del conte amb el seu llibre *Istoriceskie korni volsebnój skazki* -que no serà conegut a l'Estat Espanyol fins el 1974 sota el títol *Las raíces históricas del cuento*-. La difusió als països occidentals de l'obra de Propp és en general molt tardana. Però tornem al que ens interessa, els orígens. Podem dir que l'aportació de Propp és fins a l'actualitat la més completa i raonada, encara que, com ja hem dit, el tema ha deixat d'interessar especialment.

Vladimir Propp parteix en el seu treball de la perspectiva marxista per analitzar el seu objecte d'estudi, el conte popular i més concretament el conte meravellós rus, recopilat per Afanásiev<sup>14</sup>. Pensa que la

---

<sup>14</sup> Alexandr Nikoláievich Afanásiev (Boguchar, 1826-1871) va ser un teòric del folklore que va publicar nombrosos contes populars russos (entre 1855 i 1863 en va editar vuit fascicles). Alguns els havia recollit ell personalment, altres eren relats recopilats per estudiosos que els trametien a Afanásiev, d'altres encara eren extrets de fulls populars -*líbochnie*-, de publicacions periòdiques o d'altres compilacions, fins a fer un total aproximat de sis-cents contes. La diversitat de les fonts fa que el corpus no sigui gaire unitari. La majoria dels contes varen ser transcrits abans de

comparació dels contes entre sí és un camí sense sortida i es proposa trobar la base històrica que va fer aparèixer el conte meravellós, les fonts del conte, que no poden ser a altre lloc que a la realitat històrica. Parteix de la premisa que el conte meravellós s'ha format sobre la base de les formes de producció i de vida social anteriors al capitalisme i que, per tant, no s'han de comparar amb la nostra societat, ni amb la del segle passat, sinó que cal anar més enrera. Cal determinar la forma del règim social -institucions, ritus i costums- en què foren creats els motius i tot el relat. Posteriorment, cal descobrir quins han estat els canvis i per què s'han produït -transposicions de sentit, addicions, supressions, alteracions de la forma, inversions, etc.- tota aquesta tasca s'encamina no a interpretar -com ho feia l'escola mitològica-, sinó a trobar les causes històriques. És per això que el mateix autor precisa que es tracta d'una investigació genètica més que històrica.

A partir d'aquí comença a analitzar els motius fonamentals dels contes meravellosos. Les aportacions de Propp ens semblen prou interessants -encara que sovint no són tan originals com ell pretén, ja

---

l'abolició de la servitud dels camperols. Afanásiev els va dividir en tres grans grups: d'animals, meravellosos i de costums. Com a investigador del relat popular estava adscrit a l'anomenada escola mitològica.

(PROPP, 1957/1983)

que en molts aspectes recull i dóna una nova orientació a aportacions d'altres estudiosos- . És per això que farem una síntesi dels principals motius que tracta i de la resposta que dóna als interrogants que el motiu planteja.

### *1.2.1 - Els infants aïllats o tancats*

Aquest conjunt de motius estaria relacionat amb la pràctica de segregació règia practicada per alguns pobles. El rei és considerat una divinitat, qualsevol cosa que l'afecti afectarà també els seus súbdits. D'aquí deriva la superprotecció dels prínceps, l'aïllament i les prohibicions -de sortir, de ser vists, de consumir alguns aliments, de relacionar-se, etc.-. Lligat a aquesta pràctica estaria el costum de recloure les joves adolescents com a preparació al matrimoni. Aquesta superprotecció seria també l'origen del temor als possibles enemics en forma de segrestadors, i les posteriors recreacions imaginatives que en poden derivar.

### *1.2.2 - La dissort*

L'argument del conte sempre es basteix a partir d'una desgràcia i la reacció que aquesta comporta. Les formes que adopta aquesta desgràcia són molt diverses, però un cop que ha succeït va seguida d'una partida. El viatge generalment és poc descrit, i la primera aturada és l'encontre amb el personatge que serà el donant, el qui proveirà del remei màgic per resoldre l'aventura. Propp sosté que el viatge de l'heroi és sempre un viatge al país dels morts, que el regne llunyà és sempre el domini de la mort.

### *1.2.3 - El ritu d'iniciació*

És coneguda de tots la importància dels rites iniciàtics a les societats primitives. Sembla que aquests rituals tenien relació amb la mort. Es considerava que el nin moria per renéixer adult, membre de ple

dret de la tribu. El trencament social entre l'abans i el després de la iniciació era total. Aquest moment, el de la iniciació, era viscut com una mort temporal durant la qual el jove arribava al país dels morts i en retornava més savi, adult. Sovint se simbolitzava com un engoliment: un ésser monstruós devorava el nin i després l'escopia, o vomitava, ja adult. Altres vegades els ritus consistien en la simulació de cremar o de trossejar els cossos dels neòfits. Durant el període iniciàtic s'ensinistrava el nin en els secrets de la caça, en les creences religioses i en les normes socials del seu grup. Aquestes cerimònies se solien celebrar lluny del poblat, al bosc o a la selva. Encara que el grup social considerava la iniciació com un bé, com un pas essencial que s'havia de fer, sembla que el moment de la partida era vist amb un cert recel, ja que els perills no sempre eren totalment simbòlics. A vegades la partida adoptava forma de rapte. Segons Propp, part d'aquesta actitud, agreujada posteriorment -quan els ritus ja no es celebraven- per la incomprensió del motiu, és el que fa que al conte això sempre sigui presentat com un acte hostil -dur l'heroi al bosc, expulsar-lo de casa, etc.- motivat per l'extremada pobresa o per l'entrada a la família d'una persona externa -la madrastra-.



El motiu de l'infant que ha de ser lliurat pels seus pares en complir una determinada edat estaria relacionat amb les pràctiques de les tribus que -en arribar la pubertat- separaven els joves per formar-los en una comunitat masculina, on vivien fins que es casaven, dedicats a aprendre les destreses necessàries per a la vida adulta.

Al conte, el bosc és el lloc on habita la maga, l'esperit del bosc que fa les funcions de donant, és a dir el personatge que dona a l'heroi l'objecte màgic, el poder que li permetrà superar amb èxit els obstacles - i que podria ser equivalent al xaman o fetiller que proporciona les claus culturals del món adult-. Segons les observacions de Propp, el bosc en el conte meravellós té un doble sentit: d'una banda, és el camí que cal passar per arribar a l'altre món -el dels morts- i de l'altra, és la reminiscència del lloc on se celebrava el ritu de la iniciació.

Entrar en un lloc desconegut, ser reconegut per l'olor i menjar uns aliments determinats dins aquest lloc és un procés habitual als contes meravellosos. L'estudiós rus creu que aquests aspectes estan lligats a la creença del viatge al regne dels morts. El lloc desconegut -lloc del ritu iniciàtic- i el menjar que es creia que conferia poders màgics. L'olor de l'heroi és olor d'ésser viu, que tot d'una és detectat entre els morts.

#### **1.2.4 - El donant**

Segons Propp, la figura més arcaica del donant, que generalment és representada per un ésser femení, és complexa i plena de significats que tenen les seves arrels en antigues creences. Les característiques principals -extretes dels contes russos però aplicables també als de la nostra àrea- serien:

- El donant habita a la frontera que separa el món real del regne llunyà.
  - El donant alimenta l'heroi amb menjars especials.
  - Sol ser un personatge femení que té poder absolut sobre els animals -relació amb les creences dels pobles caçadors-.
  - Les seves característiques físiques recorden o bé els morts -extremada vellesa, etc.- o bé els animals -recordem la creença, estesa a moltes cultures, segons la qual l'home en morir es reencarna en animal-.
- També sol tenir relació, d'alguna manera, amb el foc.
- Abans de lliurar-li l'objecte màgic, el donant imposa a l'heroi una prova -prova de maduresa-.

Aquest conjunt de trets -no apareixen sempre tots en una mateixa narració- indica la importància d'aquest personatge i la seva vinculació amb les creences més pregones dels pobles primitius.

En un altre cicle de contes, en lloc del donant apareix el mestre o bruixot -personatge sempre relacionat amb el món silvestre-, que capacita l'heroi per dur a terme proeses màgiques, generalment transformar-se en animal o comprendre el llenguatge dels ocells. Propp pensa que aquests dos personatges -maga i mestre- aconsegueixen la mateixa funció, que són equivalents en la seva comesa però que històricament un és molt anterior a l'altre. El mestre, bruixot o xaman, apareix en un estadi cultural posterior, quan el domini masculí substitueix les formes de matriarcat.

Les paraules de Propp, a manera de resum, expliquen succintament el procés de canvi mental i cultural que va del rite iniciàtic al conte meravellós:

Con la aparición de la agricultura y de la religión agrícola, toda la religión "silvestre" se transforma en una auténtica brujería, el gran mago se convierte en un brujo, la madre y señora de los animales es una bruja que se apodera de los niños para devorarles no simbólicamente. El tenor

de vida que destruyó el rito acabó también con los creadores e iniciadores: la bruja que quemaba a los niños es quemada a su vez por el narrador, iniciador de la tradición épica del cuento. Este motivo no se halla ni en los ritos ni en las creencias, pero aparece apenas el relato comienza a circular con independencia del rito, demostrando que el tema no se creó bajo el modo de vida que había creado el rito, sino bajo el que le sucedió, y transformó lo sagrado y terrible en grotesco heroico-cómico.

(PROPP, 1946/1987: 159,t. J. Martín)

Encara més tardana seria la figura del donant o la donant com a pare o mare morts. Els nous donants no solen lliurar un animal silvestre, sinó un cavall; no habiten la cabana del bosc, sinó la tomba, però es troben igual que la maga vinculats al regne de la mort i dels avantpassats. En la mateixa línia -i probablement d'aparició posterior- trobam el motiu del mort agraït per una bona acció que l'heroi ha fet envers ell o els seus familiars. En les cultures que reten culte als morts, als avantpassats, aquests són considerats com a intermediaris entre els homes i l'altre món, esperits que disposen de forces que poden ser usades de forma positiva o negativa segons la relació que mantenguin amb els vius. De la gradació històrica de la figura del donant, diu Propp que:

Con el surgimiento de la agricultura y de la sucesión masculina de la estirpe, con la aparición de la propiedad y de su transmisión hereditaria, aparece el antepasado masculino y nace el culto a los antepasados. Así aparece el padre-donante, el padre antepasado, que en forma embrionaria existía también en épocas anteriores [...] Con la decadencia del culto a los antepasados, desaparece el padre y queda el muerto como tal. El interrogatorio desaparece por completo y el servicio prestado pasa a primer plano. Así nace la imagen del "muerto agradecido" que, justo igual que el padre y que la maga, da un caballo de oro u otro medio encantado. Este es el caso menos antiguo de todo el grupo.

(PROPP, 1946/1987: 223-224, t. J. Martín)

Un altre grup de donants força important és el dels animals agraïts que es converteixen en ajudants de l'heroi. En aquest sentit presenten una duplicitat, són alhora donants i auxiliars. Generalment, l'agraïment és per un servei prestat, o per haver-los salvat o perdonat la vida. Segons Propp, aquesta relació té més un sentit de contracte que de compassió envers l'animal -pensem que la compassió pels animals és un fet cultural relativament recent-. Aquests animals serien animals-avantpassats, animals totèmics. Inicialment hauria existit la prohibició de matar-ne i de menjar-ne, però en desaparèixer la fe totèmica la

prohibició -que ja hauria perdut el seu sentit- va ser substituïda per la súplica de ser perdonat que fa l'animal a l'heroi. Notem també que, sovint, l'animal explica la seva condició de rei de la seva raça i, per tant, d'animal principal.

Altres vegades, en lloc d'un animal és tracta d'un esperit del bosc:

Son esos mismos misteriosos, poderosos y sabios animales salvajes-antepasados, ya antropomorfizados, pero aún con apariencia animal, a los que es preciso apiadar, pero que también pueden ser capturados, con un poco de suerte, para apropiarse de su fuerza y de su sabiduría.

(PROPP, 1946/1987: 237,t. J.Martín)

Tots els altres donants -o formes d'obtenir els objectes màgics- que apareixen en el conte meravellós són variants dels que aquí hem comentat. Generalment, són formes més modernes que han passat per un procés de racionalització o deformació.

### *1.2.5 - Els auxiliars i els objectes màgics*

A partir del moment en què l'heroi obté l'ajudant o l'objecte màgic, el seu paper es torna més passiu i la dinàmica de l'acció recau en aquests éssers o objectes que són -des d'aquell moment- l'expressió del seu poder i la seva capacitat<sup>15</sup>. A vegades, el que l'heroi ha rebut no és un ésser ni un objecte, sinó una capacitat, generalment la capacitat de transformar-se en animal.

Al conte meravellós, els ajudants màgics poden presentar-se sota

---

<sup>15</sup> Propp remarca l'estreta relació entre l'objecte o ajudant màgic, el donant i el rite iniciàtic:

En la historia de los ayudantes se pueden distinguir esencialmente tres fases o eslabones. El primero es la obtención del ayudante durante el rito de la iniciación, el segundo es la obtención del ayudante por parte del chamán, el tercero es la obtención del ayudante en la ultratumba por el muerto. Estas tres fases no se siguen la una a la otra mecánicamente; son puntos de referencia que indican la orientación de la evolución.

I més endavant diu:

Donde no existe (o quizá ya no existe), la iniciación, el ayudante hay que procurárselo individualmente, pero la forma de su obtención recuerda muchísimo lo que ocurre en el rito: sólo falta la persona que lleva a cabo la iniciación.

(PROPP, 1946/1987: 270 i 273, t. J. Martín)

formes molt diverses. A les narracions russes -i també a les de la tradició occidental- quan aquests ajudants són animals el més habitual és que es tracti d'una àguila o d'un cavall, i la seva funció més important sigui la de transportar l'heroi al regne llunyà. L'àguila és una au que moltes cultures relacionen amb el més enllà, el cavall que pot volar -fruit d'una transposició de les qualitats de les aus al cavall-, generalment és un animal vinculat d'alguna manera als avantpassats, al foc i a l'aigua.

Altres vegades, l'ajudant té forma humana i està dotat d'una habilitat especial, sovint relacionada amb els elements -l'aigua, el foc, l'aire, etc.- o posseeix uns sentits extremadament desenvolupats -l'oïda, l'olfacte, la vista, etc.-. Segons la interpretació de Propp, en un primer moment l'ajudant tendria un caràcter essencialment venatori; posteriorment, les seves funcions serien de mitjancer entre els dos móns i, en un tercer estadi, la seva comesa seria transportar l'heroi.

L'objecte encantat constituiria un cas particular de l'ajudant màgic i el seu funcionament seria idèntic. Tant la forma com les funcions d'aquests objectes són extraordinàriament diverses, Propp divideix els objectes màgics en:



- Parts d'un animal -pèls, dents, pells, unglots, etc.-.
- Utensilis -sobretot relacionats amb la caça o l'agricultura-.
- Objectes que serveixen per invocar els esperits<sup>16</sup>.
- Instruments per encendre foc.
- La vareta -resultat de la relació entre l'home i les plantes-.
- Objectes que proporcionen l'abundància eterna.
- L'aigua duita d'un indret determinat.
- La nina

Tots estan relacionats o amb els animals i els rites iniciàtics o amb el culte als morts.

---

<sup>16</sup> Propp dóna la seva pròpia definició d'objecte màgic:

La representación de la fuerza como ser invisible es otro paso hacia la creación del concepto de fuerza, o sea, hacia la desaparición de la imagen y su substitución por un concepto. Así se crea la concepción de los anillos y de otros objetos con los que se puede invocar a un espíritu; nos encontramos ya en un escalón más alto que la veneración del instrumento. La fuerza ha sido extraída del objeto y vinculada a una cosa cualquiera, que no presenta externamente ningún indicio de tal fuerza. Y esto es "el objeto encantado".

(PROPP, 1946/1987: 284, t. J. Martín)

### *1.2.6 - La casa del bosc*

Com ja hem assenyalat anteriorment, a moltes cultures els joves passen una època de vida comunitària abans d'integrar-se plenament a la comunitat adulta. L'estudiós rus pensa que el conte meravellós conserva empremtes molt clares d'aquestes institucions. Sovint l'heroi o l'heroïna, després de partir de casa seva i vagar pel bosc arriba a una casa que, per les seves característiques, es correspon amb aquestes "cases per a homes": ésser de grans dimensions, trobar-se a una clariana del bosc, tenir les entrades i les obertures dissimulades, etc. Una vegada a dins, es mostren els senyals de vida comunitària però no familiar i la forma d'estar preparada la taula ho fa evident. En els contes, els qui l'habiten solen ser bandolers. Propp ho justifica com una reminiscència de les llibertats que es concedien als joves que acabaven d'iniciar-se. De fet, a la nostra cultura encara passa quelcom semblant amb els quintos. Els joves que durant l'any han entrat en quintes tenen una sèrie de prerrogatives i gaudeixen d'una tolerància social especial -participació

i organització d'àpats comunitaris i festes, captes, proves de força i habilitat com és ara pujar al pi ensabonat a les festes populars, robar coses i dur-les a la plaça del poble, fer facècies, etc.-.

El grup que habita la casa del bosc té una organització jerarquitzada ben delimitada. Als contes l'aparició de l'heroïna -raptada o expulsada de casa seva- imposa un nou ordre. Segons Propp -que adueix les investigacions antropològiques fetes per Webster i Schurtz- aquestes cases per a homes eren sempre vetades a les dones del poblat, però a la casa n'hi havia una, o unes quantes, que actuaven com a esposes del grup. Generalment al conte meravellós aquest aspecte "conjugal" no es fa palès i es parla quasi sempre de relacions fraternes. Aquesta seria la versió donada per societats posteriors que condemnaven la poliàndria.

A moltes narracions d'aquest tipus, l'afloa que conviu amb el grup masculí mor de sobte. És una mort temporal, ja que després reviu i es casa amb el príncep. Propp ho interpreta com un rite iniciàtic al qual és sotmesa l'afloa abans de deixar la casa dels homes i que té com a finalitat assegurar que aquesta mantindrà el secret del que hi ha vist. De l'anàlisi dels objectes que provoquen la mort o transformació

temporal de la jove Propp en dedueix que són els mateixos que s'utilitzaven en els ritus iniciàtics.

També relaciona -encara que de forma no massa convincent- el cicle de contes d'Amor i Psiquis amb aquests costums. Dóna diverses dades que permetrien identificar el palau de l'espòs transformat amb la casa comunal i el monstre amb les pràctiques iniciàtiques durant les quals els neòfits es disfressaven d'animals, així com altres detalls de menor importància: la invisibilitat dels criats, la casa buida durant el dia, la visita dels parents, etc.

Del complex conjunt d'activitats i de relacions que es produïen durant la convivència a la gran casa i del posterior establiment de relacions socials o matrimonials dels joves que havien acabat la iniciació es podrien derivar, sempre segons les teories de Propp, motius tan habituals al conte meravellós com la dona a les noces del seu marit -el qual ha oblidat el primer matrimoni "lliure"-, l'heroi que retorna brut a casa i que no es pot rentar durant un període determinat -pacte amb les forces ocultes i necessitat de no ser reconegut-, l'heroi que fingeix no saber o no recordar res de la seva vida anterior -el ritu l'havia convertit

en un home nou, una persona diferent-, l'heroi amb el cap tapat o calb -en el ritu iniciàtic, els cabells tenien un valor simbòlic determinat-, el marit -que hauria partit per sotmetre's als ritus iniciàtics- a les bodes de la seva dona , la prohibició de vantar-se i la prohibició de parlar -no es pot dir res d'allò que es veu durant els ritus- i el motiu de la cambra prohibida -on es guardaven els objectes sagrats i els amulets de la tribu-.

### *1.2.7 - El viatge de l'heroi*

Vladimir Propp pensa que el viatge a l'altre món és l'eix i el centre del conte meravellós. Les formes que pot presentar són múltiples, però entre destaquen les següents: la transformació de l'heroi en animal -que corre o vola-, l'heroi transportat per un animal o objecte màgic, un personatge o objecte ajuda l'heroi a travessar un obstacle geogràfic -riu, muntanya, barranc, etc.-, l'heroi s'enfila a un arbre o planta altíssims i arriba al cel. Totes les formes remetent a un denominador comú: la representació del viatge a l'altre món i, per tant, la transposició dels ritus funeraris al conte. La diversitat s'explica com una estratificació de

formes més recents sobre unes altres més tardanes, que responen als modes de producció de cada moment històric.

### ***1.2.8 - La lluita amb el monstre***

El drac és un ésser mític molt complex. Es troba relacionat amb el foc i l'aigua, amb l'aire i el món subterrani. Devora i rapta, exigeix tributs i guarda les fronteres.

La serpentina sap que l'únic enemic que la pot vèncer és l'heroi. Només mor si algú aconsegueix tallar-li tots els caps, però a vegades els caps tornen a créixer. El combat sempre acaba amb la victòria de l'heroi.

Segons les investigacions realitzades per Propp, el motiu de la lluita amb la serpentina s'hauria format sobre una base anterior d'engoliment de l'heroi. Aquest engoliment és present -encara que amb variacions formals- a molts de ritus iniciàtics:

No obstant, el examen de tals mitos nos autoriza a formular la conclusión siguiente: la permanencia en el estómago de la fiera confería a

quien salía de él capacidades mágicas, y en especial el poder sobre las fieras. Quien regresaba de esta estancia se convertía en un gran cazador. Este hecho revela el fundamento económico tanto del rito como del mito. La base psicológica es prehistórica, se basa en la creencia de que el alimento confiere la identidad con la cosa comida. Para unirse al animal totémico, para convertirse en él y entrar con él en la estirpe totémica, hay que ser comidos por el animal. (PROPP, 1946/1987: 332, t. J. Martín)

En un principi doncs ens trobam amb la serp-donant, però aviat aquest caràcter benèfic es perd en gran mesura i passa a coexistir amb la figura de la serp-enemiga. Són dos moments evolutius diferents d'un mateix personatge. La forma psicològica original ha entrat en contradicció amb el procés cultural i, per tant, ha adoptat un nou sentit. Apareix també la serp que trasllada l'heroi al regne llunyà. L'estada a l'interior de l'animal era considerada com una estada entre els morts. Quan l'home comença a situar l'altre món molt lluny apareix el viatge de la serp -especialment entre pobles marítims- que a vegades adopta la forma d'un gran peix.

La connexió amb el ritu es perd i l'engoliment deixa de tenir un significat positiu. A partir d'aquest moment es comença a desenvolupar el motiu de la lluita amb l'animal i se'l veu com un enemic a vèncer. La

forma més primitiva d'aquesta lluita és quan l'heroi -després d'haver estat engolit- mata l'animal des de dins el seu ventre. Posteriorment desapareix l'engoliment i l'heroi llança a la boca del monstre objectes màgics. Finalment, i en un darrer estadi, apareix la lluita de l'heroi amb la serp en forma de duel, que en època medieval adopta formes cavalleresques.

Propp lliga el motiu de l'estada en el ventre del peix amb el motiu de l'infant llençat a l'aigua dins una bóta, caixa o cistella. Identifica el ventre amb els recipients on es deposita l'infant, els anys de formació secreta posteriors amb el temps iniciàtic i l'ascensió al tron amb el reconeixement de les facultats adultes d'aquell que ha superat la iniciació. Dins la mateixa línia es trobaria el motiu de l'al·lota morta temporalment, que després ressuscita i es casa.

La formació de la imatge de l'ésser enemic és posterior. En els ritus iniciàtics, els animals que engolien el neòfit podien ser una serp, un llop, un ocell, un peix, etc. Després, les característiques de tots aquests animals entren en la configuració del drac, híbrid fantàstic i producte cultural. Però malgrat la combinació de característiques de



diversos animals, el drac és essencialment rèptil -animal del regne subterrani- i ocell -animal del regne llunyà, del cel-. Per tant, es tracta d'un ésser doblement vinculat al país de la mort.

Els múltiples caps s'expliquen per l'exageració del seu caràcter engolidor, la intensificació que explica la qualitat mitjançant la quantitat. En altres casos, el que s'exagera són les dimensions de la gola. Les múltiples ales són també una manera d'indicar velocitat.

La serp raptora estaria relacionada amb la concepció de la mort com un rapte. Els morts se'n duen els vius al regne de la mort. La figura del drac que exigeix tributs tendria a veure amb els rites de sacrifici per tal d'assegurar els favors dels déus. Les formes evolucionades d'aquestes creences haurien donat lloc al conte:

Estos sacrificios entran indudablemente pronto en conflicto con las formas de la agricultura que se han desarrollado y con las formas de vida social y de relaciones familiares correspondientes a ellas [...] Las simpatías que en otra época se dirigían al espíritu poderoso que regía a los hombres y las cosechas, se transfieren a la desdichada víctima [...] Y entonces aparece un forastero que libera a la doncella. Cuando el rito estaba en su apogeo habría sido muerto como un sacrilego que atenta a los intereses más vitales del pueblo porque su acción habría puesto en peligro la cosecha. En

cambio en el cuento maravilloso es el heroe al que todos honran.

(PROPP, 1946/1987: 383, t. J. Martín)

### ***1.2.9 - El regne llunyà***

El regne on ha d'anar l'heroi està sempre separat de casa seva per obstacles geogràfics: un bosc espès, el mar, muntanyes, barrancs, un riu perillós, etc. És també un indret molt allunyat. Hi ha una princesa -a vegades raptada- o objectes amb propietats miraculoses.

Les descripcions que els narradors fan d'aquest lloc són força diverses. La ubicació pot ser subterrània, al cim d'una muntanya o bé al fons de l'aigua -mar, llac-. Sol estar voltat d'un jardí delitós, hi ha un palau d'arquitectura extraordinària, sempre construït amb materials especials: or, marbre, vidre i pedres precioses. Sovint és difícil accedir-hi i està guardat per animals.

Aquest regne té relació amb el sol, l'horitzó i sobretot l'or. A vegades, els habitants no són persones sinó animals.

Propp pensa que aquesta multiformitat en la descripció de l'altre món és conseqüència de l'acció del narrador, que transfereix al conte

l'ordenament social, les formes de vida, els trets geogràfics i els interessos econòmics del seu propi món<sup>17</sup>. De la mateixa manera, hi projecta els seus ideals. D'aquí derivaria el concepte tan estès de país de l'abundància, de lloc on no cal fer feina perquè tot és sempre a punt de ser emprat.

### ***1.2.10 - L'esposa***

La princesa, la dona que finalment es casa amb l'heroi, no presenta tampoc unes característiques uniformes. D'una banda, trobam la princesa submisa, passiva que espera l'arribada de l'heroi. Hi ha també la princesa que rebutja el pretendent i està disposada a fer

---

<sup>17</sup> Vicenç Jasso, que ha estudiat en profunditat les rondalles mallorquines de l'aplec d'Alcover, constata que a trenta-dues rondalles meravelloses d'aquests aplec l'espai és totalment o parcialment el de la nostra illa. En el cas dels contes anecdòtics, aquest procés identificador es multiplica -contabilitza setanta-vuit contes, amb més de set-cents topònims-. D'altra banda, referint-se a la concepció de l'espai a la Mallorca tradicional diu:

Per al mallorquí de les rondalles el món es divideix en dues parts: *Mallorca* i *fora-Mallorca*. *Fora-Mallorca* abraça la totalitat del planeta, tret de l'illa [...]

A alguns contes, *fora-Mallorca*, no és més que una transformació del reialme meravellós, on es troben els remeis màgics o els elements que els han reemplaçat. (JASSO, 1982: 16)

qualsevol cosa per evitar el casament i la princesa que té un caràcter competitiu, que no es casarà fins que l'heroi no demostrï les seves qualitats.

En realitat, la personalitat que hom atribueix a la princesa depèn de l'acció del conte. La princesa que l'heroi salva de morir a mans del monstre és la núvia dòcil. En canvi, quan es tracta de la mà de la princesa aconseguida amb un engany o amb la resolució casual d'enigmes, tant la princesa com el seu pare solen oposar resistència.

En el cas de la lluita amb el drac la princesa sol donar un senyal o fer una marca a l'heroi, que li permetrà després distingir-lo del fals heroi. És una mostra de solidaritat entre l'heroi i la princesa.

Quan es tracta d'un espòs no desitjat abans del matrimoni cal que superi unes proves en forma de tasques difícils. A vegades, aquestes proves apareixen ja al principi i són les que generen l'acció de la narració. Sempre s'acompleixen amb l'ajut de l'objecte o de l'auxiliar màgic. Propp pensa que de l'extremada dificultat de l'empresa es poden deduir dues coses: el desig de trobar el millor espòs -que després serà rei i per tant responsable del país- i també l'ocult desig de no trobar ningú capaç de dur-les a terme: és a dir, d'evitar la successió imminent.

La imposició de les empreses és un acte d'hostilitat cap al pretendent.

Altres vegades la princesa imposa les tasques difícils per tal de desemmascarar els falsos herois. Només el vertader és capaç de superar les proves, perquè únicament ell disposa dels objectes o dels ajudants màgics.

Quan la princesa està de part del pretendent, el futur sogre és qui s'encarrega de posar-hi els obstacles. Això passa sobretot quan la princesa és filla d'un ésser amb poders sobrenaturals -dimoni, gegant o bruixot-. Després de l'enamorament ve la fuga, seguida d'una persecució durant la qual els fugitius llencen objectes màgics que finalment aconsegueixen vèncer el perseguidor. Altres vegades no llencen objectes, sinó que es transformen màgicament -en pou, poal i hortolà, en ermita i capellà, etc.- i aconsegueixen així despistar el perseguidor. Propp, després de comparar aquestes formes amb les que es troben en els contes dels indis d'Amèrica, arriba a formular la hipòtesi de la identitat d'aquest motiu amb el mite del creador. A la narració americana, l'heroi que fuig generalment ha robat el foc, i en llençar objectes darrera seu - que sempre són parts d'animals que li proporciona l'auxiliar màgic- es formen els boscos, els rius, les muntanyes, etc. Sovint, el llençament va

acompanyat d'una cançó i un ritme determinats. La fuga amb transformacions -que no es dona en les narracions americanes ni africanes- seria una forma més tardana que hauria aparegut com a creació literària sobre les anteriors. Aquesta opinió també l'havia expressat Aarne (PROPP, 1946/1987: 511). A la pregunta de per què el retorn de l'altre món sempre és presentat com una fuga, l'investigador rus dona la següent resposta:

No nos queda más que suponer que es la consecuencia del robo de un objeto traído del otro mundo. La cuestión de la causa de la huída se reduce a la cuestión de la causa del robo. El concepto de robo aparece tarde, con el principio de la propiedad privada, y le precede la simple toma de posesión. En los estadios más primitivos de la evolución económica el hombre aún no produce casi nada, sino que coge las cosas de la naturaleza; su economía es puramente de presa y consumo. Por eso los primeros objetos, los objetos que llevan a la cultura, no se los imagina hechos por alguien sino cogidos a la fuerza: El primer fuego es robado, las primeras flechas, las primeras semillas, son también robadas en el cielo y llevadas a los hombres, etc.

(PROPP, 1946/1987: 520, t. J. Martín)

En un altre grup de contes, un cop l'heroi ha passat les proves exigeix que el rei -el seu futur sogre- també les passi. Com que aquest no disposa d'ajuda màgica és incapaç de superar-les i mor.

Les empreses són moltes i diverses. Propp les classifica en:

- Tasques de recerca: l'heroi és enviat al regne llunyà per aconseguir objectes miraculosos.
- Acomplir tasques ingents en un temps ínfim.
- Ser capaç de suportar el foc o l'aigua bullent.
- Ingerir una gran quantitat d'aliment o beguda.
- Vèncer en proves esportives.
- Amagar-se i no ser trobat.
- Reconèixer la persona cercada entre altres aparentment idèntiques.
- Superar el perill de passar la primera nit amb la princesa.

L'estudiós rus justifica la majoria d'aquestes tasques per la seva relació amb els costums de les diverses cultures. En resum totes elles vénen a significar el mateix: per obtenir la princesa l'heroi ha de superar les proves, per superar-les ha de tenir les forces màgiques que ho faran possible. Les conclusions de Propp són:

Los materiales [etnológicos] nos hacen pensar que el héroe recibía el ayudante o el amuleto del clan de su mujer, que era distinto de los

demés ayudantes-amuletos. Si el cuento nos muestra que el héroe es puesto a prueba para ver si posee ayudantes, los materiales etnológicos nos muestran que el esposo es puesto a prueba para ver si está en posesión de los secretos del clan en que es acogido mediante el matrimonio. El padre de la novia, que pagaba el precio de la iniciación, tenía derecho a someter al novio a un examen preliminar, y antes de la boda se desarrollaba una ceremonia que repetía mágicamente la iniciación, durante la cual el novio demostraba haber realizado todo el aprendizaje exigido.

(PROPP,1946/1987: 491, t. J. Martín)

### ***1.2.11 - L'heroi puja al tron***

Pel que fa a la successió, al sistema social que determina com un governant és substituït per un altre, hi ha nombroses dades històriques a totes les cultures.

Entre molts de pobles existia la creença que el rei tenia connexió amb el més enllà, amb les forces de la natura. D'ell depenien les collites i els ramats. En fer-se vell -en perdre les forces- el seu poder es debilitava i això posava en perill la prosperitat del seu poble. Per tant calia substituir-lo per un de més jove i més fort. Aquest successor havia



de provar la seva relació amb el món sobrenatural. D'aquí provendria el caràcter de les tasques difícils.

Entre les races àries el tron es trametia sovint per línia femenina: és a dir, era rei l'espòs de la princesa i no el fill del rei. En el conte, aquesta situació conviu amb l'actual: és a dir, amb la successió per línia masculina. El primer cas il·lustra el doble caràcter de la princesa: com a filla és contrària al seu espòs -que significa el destronament del seu pare-, però com a transmissora del tron ha d'acomplir el seu deure i col·laborar amb el marit perquè aconseguixi la corona. El segon cas -la transmissió per via masculina- no presenta conflictes en principi, però apareix el cas d'Edip, que és una transposició del vell conflicte a la nova forma. La transmissió es fa mitjançant el casament amb la reina vídua. Com que el cas d'Edip és contradictori amb la moral social el fet es presenta com a involuntari -i apareix l'oracle com a motor de l'acció-, però observem que es manté l'antic ordre segons el qual el successor és un que ha arribat de fora.

L'oracle -transmissor dels designis dels déus- apareix, segons Propp, quan la necessitat d'aquesta forma de substitució del monarca comença a ser confusa en la mentalitat del narrador. La convivència de

l'heroi amb l'antic rei, el fet de partir-se el regne, etc. són solucions narratives posteriors que intenten dissimular o atenuar la cruessa d'aquestes pràctiques.

L'investigador rus també pensa que la figura del fals heroi -el que intenta atribuir-se les proeses realitzades per l'heroi vertader- és de caràcter narratiu -sense cap lligam amb la història- i que té com a única funció assumir una mort que en principi estava destinada al monarca. És a dir, es manté una estructura narrativa però amb una transferència de personatges.

### *1.2.12 - La unitat del conte meravellós. Conclusions*

Propp constata que, un cop revisats, els diversos motius s'agrupen entorn de dos cicles fonamentals. D'una banda els relacionats amb els ritus iniciàtics o que en deriven; de l'altra, els que tenen a veure amb les representacions del món de la mort. A més, entre els dos cicles hi ha relacions evidents: la iniciació era considerada com una estada al regne de la mort, i hom creia que el mort -en el seu traspàs- experimentava el mateix que el neòfit quan era iniciat. La narració de les peripècies que el jove passava en el ritu iniciàtic -en ordre consecutiu- ens acosta a la trama del conte meravellós. El mateix passa si s'explica tot allò que hom creia que passava el mort en el seu viatge al més enllà. En els dos cicles junts apareixen gairebé tots els elements constructius fonamentals del relat meravellós. La resta de motius són absorcions posteriors derivades de noves realitats. Sobre el conte es produeix una evolució en forma d'estratificacions, substitucions, transposicions de sentit, noves formacions, etc.

L'origen més pregon del conte meravellós estaria -per tant- en els relats que els iniciadors feien als neòfits durant el conjunt de cerimònies iniciàtiques. Aquests relats explicaven el ritu i eren sempre presentats com a viscuts pel fundador de la tribu, de l'estirp. Eren secrets i solien estar vinculats al lliurament d'amulets. Amb els canvis econòmics i culturals, el ritu entrà en decadència:

La nueva función social del tema, su utilización puramente artística, estan relacionadas con la desaparición del regimen que creó el tema. El comienzo externo de tal proceso, del proceso de renacimiento del mito en el cuento, se manifiesta en la separación del tema y de su narración del ritual. El momento de separación del rito es también el comienzo de la historia del cuento maravilloso, mientras que su sincretismo con el rito constituye su prehistoria [...] el cuento, libre ya de funciones religiosas, no representa por sí solo algo inferior al mito del que se deriva. Al contrario, libre de los convencionalismos religiosos, se evade en la libre atmósfera de la creación artística que recibe su impulso de factores sociales que ya son otros distintos, y empieza a vivir una existencia exuberante.

(PROPP, 1946/1987: 531, t. J. Martín)

D'aquesta anàlisi, Propp n'extreu la següent conclusió: la unitat de composició del conte no rau en certes particularitats de la psique humana, ni en la creació artística, sinó en la realitat històrica del temps passat. L'analogia dels temes folklòrics es pot explicar per la història de l'economia de la vida material.

Podem dir que el llibre *Istoriceskie korni volsebnój skazki* (1946) de Propp completa la seva obra anterior d'anàlisi de la morfologia del conte. Si en una primera passa es preocupà per l'estructura del relat, després investigà les diverses formes amb què aquesta estructura es vesteix. No oblidem que quan la seva obra sobre la morfologia del conte fou coneguda a Europa se'l va acusar d'haver descurat els continguts en benefici de la metaestructura. Lévi-Strauss criticà la divisió de Propp en forma i contingut i l'aparent poca importància que l'autor rus donava a aquest darrer concepte:

Antes del formalismo, ciertamente, ignorábamos lo que tenían en común estos cuentos, pero despues de él estamos sin medios para comprender en qué difieren. Hemos pasado así de lo concreto a lo abstracto, pero ya no podemos volver de lo abstracto a lo concreto.

(LÉVI-STRAUSS/ PROPP, 1960/1982: 72-73, t.J. Martín)

Però aquests judicis s'han revelat com a prematurs, car és evident l'interès de Propp tant per un aspecte com per l'altre. D'altra banda, la successió temporal dels dos llibres respon a un axioma formulat pel mateix Propp: abans d'intentar conèixer l'origen d'una cosa cal descriure-la bé. Ell primer va descriure l'estructura, el funcionament del conte meravellós, i després n'analitzà els motius o continguts. Lévi-Straus accepta la teoria de l'autor rus quan aquest diu que el contingut dels contes és permutable, però en discrepa pel que fa a considerar-lo també arbitrari, car res és arbitrari si s'analitza en el seu context cultural. Nosaltres pensam que aquest retret és plenament assumit per Propp i que la consciència de contextualització històrica és ben present quan recerca les arrels del conte.

En conjunt, l'obra que hem comentat a les pàgines anteriors és una contribució important al difícil tema de l'origen dels contes. L'aplicació del sistema marxista d'anàlisi i la gran quantitat de materials que l'autor utilitza dona com a resultat una explicació força més plausible i completa que les formulades fins aleshores, recordem totes les escoles i les elucubracions dels estudiosos anteriors, i és per això que hem cregut oportú explicar-la amb un cert detall. Així i tot, Propp no

fa una aportació radicalment original i novedosa -com va fer amb la morfologia del conte-, sinó que parteix en bona part de reflexions ja fetes i les insereix en un context que proporciona una base i una nova orientació global<sup>18</sup>. La relació del conte amb el mite ja havia estat observada, la semblança de l'aventura de l'heroi amb el ritu iniciàtic i amb les creences que envolten la mort, també. La innovació i el sentit del llibre és posar tot això en relació amb l'estructura social i econòmica, i amb els canvis històrics a què aquesta mateixa estructura es troba sotmesa.

---

<sup>18</sup> Mircea Eliade, tot parlant del llibre *Betrachtungen zum Märchen* (1954) de Jan de Vries, diu:

En un libro que, desgraciadamente, ha escapado a la atención de Jan de Vries, *Las raíces históricas de los cuentos maravillosos* ("Istoritcheskíe korni volshenboi skaski", Leningrado, 1946), el folklorista soviético V. Ia. Propp ha recogido y desarrollado la hipótesis ritualista de Saintyves. Propp ve en los cuentos populares el recuerdo de los ritos de iniciación totémicos.

(ELIADE, 1963/1991: 203, t. L. Gil)

### **1.3 - LES CLASSIFICACIONS**

Qualsevol branca de la ciència, ja sigui natural o social, exigeix una classificació que permeti ordenar i organitzar els materials que s'han d'analitzar segons uns criteris preestablerts i acceptats pels estudiosos. En el camp que ens ocupa, el del conte folklòric, els intents de classificació i sistematització foren tardans -si els comparem amb altres ciències- i encara avui són objecte de discussió, sobretot pel que fa als límits entre els diversos gèneres<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Pel que fa a aquest tema, vegeu el que diu Josep M<sup>a</sup> Pujol:

Els folkloristes hem après, finalment, que no hi ha balades, rondalles, cançons de bressol, llegendes, etc., sinó sistemes de gèneres etnopoètics que tenen una vigència històrica coetània amb la del sistema de valors culturals i de relacions socials amb què està organitzada una societat concreta. El folklorista, doncs, ja no pot limitar-se a analitzar només els gèneres que coneix des de fora com a folklòrics (entre d'altres raons perquè aquests ja han entrat en la seva darrera etapa d'obsolescència), sinó que ha de ser



És obvi, però, que una classificació i una sistematització són essencials per orientar i guiar l'estudiós, i fins i tot és desitjable una classificació -per elemental que sigui- d'ús comú que permeti posar un poc d'ordre entre els materials oferts als lectors o als professionals, que per una qüestió o una altra, s'interessen pel conte popular. Els materials de la narrativa popular tradicional són moltíssims, extraordinàriament diversos i amplament distribuïts al llarg de la història i de tots els països. Un coneixement directe per part d'un sol estudiós és impossible i la tasca de recerca d'un o altre aspecte és també extremadament difícil si no existeix una sistematització prèvia. Tan necessària és la classificació per a qui estudia els trets específics de la narració d'un lloc determinat com per a qui analitza l'extensió i la pervivència d'un aspecte comú a diverses cultures.

---

capaç de destriar a cada moment què és etnopoètic entre la immensa varietat de missatges verbals que demanen cada dia la seva atenció. (PUJOL, 1985: 163)

### 1.3.1 - Les classificacions per tipus i motius

Si deixam de banda les classificacions per afinitats fetes per editors, recopiladors i literats, veurem que els primers intents de classificació lògica daten de mitjan s. XIX. El 1864, J. G. von Hahn intentà un sistema de classificació basat en la correlació de contes folklòrics i mites grecs<sup>20</sup>, que no resultà operatiu. El 1891, Joseph Jacobs presentà una llista alfabètica que intentava sistematitzar les frases descriptives d'incidents i motius dels contes -anomenades *catchwords*- que eren d'ús comú entre els folkloristes<sup>21</sup>. Tant l'obra de Jacobs com la de J. G. von Hahn es referien als contes de la tradició occidental. Els recopiladors de materials entre els indis nordamericans es veren en la

---

<sup>20</sup> Es tracta de les notes al treball titulat *Griechische und albanesische Märchen*, publicat en dos volums a Leipzig el 1864 i reeditat a Munic el 1918 (THOMSON, 1946/ 1972: 526).

<sup>21</sup> Els folkloristes empraven tres sistemes per referir-se als contes:

- Pel títol més conegut.
- Pel nombre -sempre accidental- que tenen els contes en les grans col·leccions (com la dels Grimm).
- Per frases descriptives -*catchwords*-, sistema usat per estudiosos com Köler, Cosquin, Bolte, etc.

necessitat de confeccionar les seves pròpies llistes. És el que feren Robert H. Lowie, Alfred L. Kroeber (1906) i Franz Boas (1916).

Però la classificació que té una voluntat de sistematitzar adequadament els materials narratius d'origen popular i de ser útil als estudiosos de tot el món és *The types of the Folk-Tale; A Classification and Bibliography*<sup>22</sup>, obra que es va veure complementada posteriorment amb el *Motif-Index of Folk-Literature* de Stith Thompson (1932-36, versió revisada 1955)<sup>23</sup>.

Pàgines abans, quan parlàvem dels estudis sobre els orígens, ja hem fet referència a aquestes dues obres fonamentals. Ara explicarem els criteris de classificació que empren i la forma d'organització que presenten com a model obert que permet incorporar nous materials. Per començar, cal distingir clarament un *tipus* d'un *motiu*. Ens atindrem a l'explicació que en dona Thompson:

---

<sup>22</sup> D'aquesta obra, n'existeixen dues versions. La primera fou elaborada per Antti Aarne, el seu títol és *Verzeichnis der Märchentypen* i es publicà a FFC 3 (Helsingfors, 1910). Una segona versió, traduïda a l'anglès, revisada i ampliada per Stith Thompson es publicà a FFC 74 (Helsinki, 1928).

<sup>23</sup> La primera edició del *Motif-Index of Folk-Literature* s'inicià el 1932 i s'acabà el 1936 (FFC, nùms 106 a 109, 116 i 117). Una segona edició augmentada fou publicada a Copenhague per la casa Rosenkilde & Bagger (1955-1958) i reimpressa el 1966 a Bloomington per Indiana University Press. (GRIMALT, 1978: 27)

Un tipo es un cuento tradicional que tiene una existencia independiente. Puede contarse como una narración completa y no depende, para su significado, de ningún otro cuento. Puede suceder que se cuente junto con otro cuento, pero el hecho de que puede aparecer solo confirma su independencia. Puede constar de un solo motivo o de varios. La mayoría de los cuentos de animales, las chanzas y las anécdotas, son tipos de un motivo. Los *Märchen* ordinarios (como *Cenicienta* o *Blancanieves*) son tipos que constan de varios motivos.

(THOMPSON, 1946/1972: 528, t. A. Nemmo)

Cal no confondre tipus amb *versió*. Anomenarem *versió* cada realització d'un conte. És a dir, cada cop que es narra un relat es produeix una versió, com remarca Grimalt (1978: 24), la relació entre tipus i versió és anàloga a la que estableixen els lingüistes entre les nocions de llengua i parla. En canvi, la paraula *variant* designarà la relació integrada per una seqüència d'elements comuns a una sèrie de versions, que s'assemblen més entre sí que les d'altres sèries. El concepte de tipus proposat per l'escola finlandesa va ser criticat per Propp, que es basava en la dificultat d'establir els límits entre una variant i una altra. L'estudiós rus deia que els únics camins possibles són considerar cada transformació com un nou argument o bé pensar que tots

els contes tenen un únic argument, que es presenta sota diverses variants.

D'aquesta argumentació deriva la seva proposta de considerar tot el conjunt de contes meravellosos com una cadena de variants (PROPP, 1928/ 1987:132). Grimalt (1978: 25), i com ell altres estudiosos, pensa que no hi ha més alternativa que admetre -encara que amb reserves- la noció de tipus per omplir un buit entre la generalitat proposada per Propp i la gran diversitat de formes dels contes populars a la realitat.

Pel que fa als motius, l'estudiós finlandès ja apuntà la possibilitat de fer-ne una classificació, però aquesta tasca l'acomplí anys després el seu deixeble Thompson<sup>24</sup>. Vegem la definició que en dóna, anys després a la seva obra-resum *The Folktale*:

---

<sup>24</sup> La manca d'un criteri clar i unitari en la classificació dels contes de tipus complex feta per Aarne és reconeguda per Thompson:

El problema realmente difícil es el ordenamiento lógico de más de doscientos cincuenta tipos complejos. Cada uno de estos está compuesto por todo un grupo de motivos, y el problema que se presenta continuamente es el de saber cuál de estos motivos se usará como base de la clasificación. Por ejemplo, ¿es la naturaleza del actor principal, o algun notable accesorio externo del cuento (como un objeto mágico), o el propio acontecimiento central de la acción lo que parece más importante? Se verá que en varias partes del índice de tipos, Aarne ha usado cada uno de estos métodos según le parezca más aplicable al grupo de cuentos en cuestión.

(THOMPSON, 1946/1972: 530-531/t. A Nemmo)

Un motivo es el elemento más pequeño en un cuento y tiene el poder de persistir en la tradición. A fin de persistir en la tradición debe poseer algo poco usual y notable. La mayoría de los motivos son de tres clases. Primero están los actores en un cuento: dioses, animales extraordinarios o criaturas maravillosas como brujas, ogros o hadas, o aun caracteres humanos convencionales como el hijo menor favorito o la cruel madrastra. De segundo están ciertos ítems en el fondo de la acción: objetos mágicos, costumbres extrañas, creencias insólitas y similares. En tercer lugar hay incidentes aislados; y estos comprenden la gran mayoría de los motivos. Es esta última clase la que puede tener una existencia independiente y que puede, en consecuencia, servir como verdaderos cuentos tipos. Con mucho el número más grande de tipos tradicionales constan de estos motivos aislados.

(THOMPSON, 1946/1972: 528, t. A. Nemmo)

La primera afirmació -"Un motivo es el elemento más pequeño en un cuento"- coincideix amb la de Veselovski quan diu que per motiu entén la unitat més simple de la narració i la que no es pot descompondre. Propp ja va rebatre a la seva primera obra aquesta afirmació, i demostrà amb un exemple claríssim que no era vàlida: "el drac rapta la filla del rei" és un motiu. Drac-rapta-filla-rei són quatre elements d'aquest motiu que es poden variar de forma separada: es pot canviar l'executor,

l'acció, la víctima, la filiació de la víctima...Per tant, el motiu no és ni simple ni indivisible. És interessant l'apreciació que fa J. A. Grimalt tot referint-se a aquesta mateixa definició:

La unitat elemental i indivisible no és un tot lògic o estètic. Si el motiu ha de reunir el requisit de contenir quelcom d'insòlit i sorprenent exigint per Thompson, no pot deixar d'esser un tot lògic o estètic. He dit que el motiu pot esser comparat al monema, element que els lingüistes han definit com a "unitat mínima significativa". La vertadera unitat indivisible en el llenguatge humà és el fonema (o, si voleu, el tret pertinent); però aquestes unitats, no essent significatives, no poden complir funcions lògiques ni estètiques.

Cal precisar, doncs, que el motiu no és una unitat indivisible; admetem, en tot cas, que és la més breu capaç d'omplir una funció estètica.

(GRIMALT, 1978: 27)

Com veim, la categoria de motiu -a més de la seva poc clara delimitació- reuneix materials molt heterogenis: personatges, qualitats, accions, etc. Aquesta combinació és una de les crítiques principals que es fan avui a aquesta sistematització. Així i tot creim que és interessant

comentar-la més extensament. S'hi han basat els treballs de molts d'estudiosos i nombrosíssims reculls de tot el món s'han classificat sota aquest sistema. Per tant, el pes dels treballs d'Aarne-Thompson en el camp de la folklorística -malgrat tots els retrets- és encara força important.

Les paraules següents expressen la complementarietat de l'índex de tipus i el de motius:

A fin de suministrar bases para el examen de la narrativa tradicional en un área que tiene un gran acopio común de cuentos, se hace necesario un índice de tipos: el uso principal de un índice de motivos es mostrar la identidad o similitud de los elementos del cuento en todas partes del mundo para que se estudien convenientemente. Un índice de tipos implica que todas las versiones de un cuento tienen una relación genética; un índice de motivos no supone esto.

(THOMSON, 1946/1972: 528, t. A. Nemmo)

Ni Aarne ni Thompson entren en la classificació per gèneres, que és l'habitual en la literatura escrita. En tot moment tenen present que la intencionalitat del seu treball és purament pràctica i que no elaboren un sistema tancat sinó obert, a l'estil de les classificacions usuals en ciències naturals.



Explicarem ara el sistema de classificació de l'índex de tipus:

- Tots els contes es divideixen en tres grups principals:
  - Contes d'animals
  - Contes folklòrics comuns
  - Contes humorístics
- Els contes d'animals es classifiquen segons el tipus d'animal que desenvolupa el paper principal:
  - Animals salvatges
  - Animals salvatges i animals domèstics
  - Animals domèstics
  - Altres animals i objectes
- Els anomenats contes folklòrics comuns es divideixen en:
  - De màgia o meravellosos
  - Relats religiosos
  - Relats romàntics
  - Relats de l'ogre estúpid
- Els contes humorístics -coverbos i anècdotes- es divideixen en:
  - De beneits
  - De casats

## ■ De mentides

- Finalment hi ha els contes-fórmula<sup>25</sup>

Cada un d'aquests grups es divideix en diversos subgrups, que es poden tornar a dividir dues vegades més fins a quatre dígit. A vegades, un mateix conte pot estar inclòs en dos grups. Aleshores es decideix on anirà el primer grup segons el factor més important en l'acció del conte i després s'indica la segona opció al lloc corresponent però amb el títol entre parèntesi. Així tendrem que a cada conte classificat correspondrà un número que permetrà identificar-lo i relacionar-lo amb altres semblants.

L'índex de motius reuneix material narratiu popular de tots els indrets i els ordena en un sistema lògic. Els ítems que són un vora l'altre no tenen una relació genètica, sinó que pertanyen a categories lògiques veïnes. L'objectiu és facilitar la tasca de recerca de materials, així com

---

<sup>25</sup> Aquesta quarta categoria - *Formula Tales*- va ser inclosa posteriorment en l'edició ampliada i revisada per Thompson. Aarne no l'havia considerada. Vegeu què en diu J. A. Grimalt:

Pens que no són vertaderes rondalles. Se situen al límit entre la prosa i el vers i no són "narracions" en el sentit en què ho són les rondalles corrents. L'interès no està en l'acció o la intriga ja que cada element es desprèn de l'anterior com els termes d'una progressió matemàtica són deduïbles dels precedents. La llibertat de text, que hem considerat a la rondalla, hi és fortament minvada.

(GRIMALT, 1978:25-26)

els catàlegs de les biblioteques faciliten la recerca d'un llibre. A cada grup temàtic o capítol li correspon una lletra de l'alfabet llatí. En els primers grups hi ha els aspectes de caire mitològic i sobrenatural, i es fan cada vegada més realistes per finalitzar en els humorístics:

- A - Motius mitològics
- B - Animals
- C - Tabú
- D - Màgia
- E - La mort
- F - Meravelles
- G - Ogres
- H - Proves
- J - El savi i el beneit
- K - Enganys
- L - Canvis de fortuna
- M - Ordenar el futur
- N - Atzar i destí
- P - Societat

Q - Recompenses i càstigs

R - Captius i fugitius

S - Crueltat monstruosa

T - Sexe

V - Religió

W - Trets de caràcter

X - Humor

Z - Diversos

Cada capítol està dividit en grans grups, generalment de cent números, i aquests a la vegada en deu més, etc. Així, a cada motiu li correspon una lletra majúscula i una xifra. Per exemple:

## E - LA MORT

E200-E599 - Fantasmes i altres apareguts

E481 - Terra dels morts

E481.4 - Bella terra dels morts

E481.4.1 - Avalon

Com veim, qualsevol classificació per gènere queda lluny de les intencions de l'índex de motius. Per fer-lo s'han tengut en compte tots els materials narratius tradicionals sense distincions: faules, mites,

*exempla*, relats del tipus *novelle*, coverbos, rondalles meravelloses, etc.

Passarem ara a veure altres classificacions de la narrativa popular totalment diferents dels índexs comentats fins ara.

### ***1.3.2 - Les classificacions per gèneres***

És aquest un tema tractat per nombrosos estudiosos. Analitzar en profunditat les diverses teories que envolten la qüestió ultrapassa les pretensions d'aquest apartat del treball. Únicament intentarem sistematitzar els termes més comunament emprats per tal de clarificar l'ús que en farem al llarg de l'estudi. Com a classificació referencial

podríem adoptar la que proposa Rosa Alcía Ramos (1988), que divideix els materials narratius de la forma següent:

de fades (*Märchen*)  
de ficció  
de beneïts (*Schwanke*)  
contes  
mites  
verídics  
llegendes

### ***1.3.2.1 - El mite***

En el llenguatge quotidià la paraula mite -del grec *mythos*- és polisèmica i moltes vegades defineix realitats diferents. Segons Joan Prats (1984), entorn del mot mite es podrien distingir a grans trets quatre camps de significació:

- Mite en el sentit de relat pseudo-històric, llegendari o èpic protagonitzat per personatges que ultrapassen la condició humana, de caire quimèric i fabulós.

- Mite com a narració fabulosa purament inventada .

- Mite com a sinònim d'història sagrada, de relat vertader i que explica realitats eternes i immutables.

- Mite en el sentit de personatge o esdeveniment conegut per tothom i que té un cert valor simbòlic -quan es diu "Els Beatles són un mite", per exemple-.

Deixant de banda aquesta darrera accepció, nosaltres ens centrarem en el mite entès com a narració que forma part de la literatura oral dels pobles.

La quantitat d'estudis sobre el mite en totes les seves manifestacions és molt gran i els esforços que s'han fet per delimitar-lo clarament d'altres gèneres són també nombrosos. Thompson, després de remarcar el contingut sovint confús que es dóna a aquest terme, diu que utilitza el nom de mite per designar la narració ambientada en un món fora del temps i de la història, que parla d'éssers divins o herois semidivins i dels orígens de totes les coses, generalment a través de

l'acció d'aquests éssers. Els mites estan íntimament relacionats amb les creences religioses i els costums del poble que els conta (THOMPSON, 1946/1972: 32-33).

Propp en fa algunes reflexions força interessants. Explica que generalment la distinció entre conte i mite és purament formal, que el mite té una intenció de veracitat -en el sentit històric, no psicològic- i que -tot citant Tronskiy- mite i relat meravellós es distingeixen no per la seva forma sinó per la seva funció social -que depèn del grau de cultura del poble on perviuen- (PROPP, 1946/1974: 30-36). Aquesta mateixa idea -la d'interdependència entre cultura-concepte de mite, d'on deriven les diferències de percepció entre el relat mític i el que no té aquest caràcter- fou assenyalada també per Claude Lévi-Strauss<sup>26</sup> i Mircea Eliade<sup>27</sup>. Grimalt reforça l'aspecte religiós del mite quan diu:

---

<sup>26</sup> ...es posible comprobar cómo narraciones que tienen carácter de cuentos en una sociedad, son para otros mitos, y viceversa: primer motivo para desconfiar de las clasificaciones arbitrarias. Por otra parte el mitólogo advierte casi siempre que, con forma idéntica o transformada, en los mitos y en los cuentos de una población se hallan las mismas narraciones, los mismos personajes, los mismos motivos.

(LÉVI-STRAUSS/ PROPP, 1960/1982: 66, t. J. Martín)

<sup>27</sup> A menudo, los mitos se mezclan con los cuentos (y es casi siempre en ese estado como nos los presentan los etnólogos), o más aún: aquello que se presenta con el prestigio de un mito no es sinó un cuento en la tribu vecina.

(ELIADE, 1963/1991: 208, t. L. Gil)



El paper del mite dins una comunitat és més transcendent que el de la rondalla: el mite és una força social, influeix en la conducta dels individus i dels grups, dóna sentit a l'existència i pot provocar un culte [...] Podem concebre un poble sense rondalles, però no sense mites. Les modernes societats tecnificades han oblidat les rondalles, però s'han hagut de construir mites nous.

(GRIMALT, 1978: 13)

Resumint aquestes definicions podríem dir que els mites serien els relats que narren els grans misteris de l'univers, de la natura i de la condició humana. El mite és la forma narrativa que explica la cosmovisió religiosa, filosòfica i simbòlica de cada societat.

Tenint en compte les característiques del nostre treball serà interessant destacar les diferències globals que existeixen entre el concepte de mite i el de rondalla o conte meravellós. Per a Gabriel Janer Manila, la diferència fonamental entre mite i rondalla rau en les característiques atribuïdes als personatges protagonistes i en el missatge últim que transmeten:

L'heroi del mite és sempre un ésser quasi sobrenatural, un deu o un semidéu. Per altra banda el temps i l'espai solen situar-se en un passat

independent en el qual tingueren lloc els esdeveniments sobrenaturals de la història mítica [...] Enfront del mite, tothom sap que mai no li serà possible igualar-se als herois. Davant la rondalla, ningú no és capaç de sentir cap tipus d'inferioritat. L'heroi del conte no és més que la transposició imaginària i exagerada dels nostres treballs, de les nostres esperances i de les nostres desgràcies. Per això, a pesar que presenta unes imatges simbòliques i fantàstiques quant a la solució dels problemes, ens exposa els fets quotidians de la vida del poble. I d'aquí parteix especialment la diferència i el contrast entre el pesimisme penetrant dels mites i l'optimisme fonamental dels contes de fades.

(JANER MANILA, 1980: 73)

### ***1.3.2.2 - La rondalla***

Si cercam la paraula *rondalla* al Diccionari Alcover- Moll (v.9, p. 563) veurem que en primera accepció diu "*conte fabulós*" -i cita una frase de Ramon Llull-. La segona accepció -il·lustrada aquest cop amb una frase del Tirant- es correspon a "*paraules vanes i massa insistents*". Si cercam la mateixa paraula a la GEC trobarem la següent definició: "*Narració breu de caràcter fantàstic, llegendari o amb elements reals,*

*destinada especialment a l'entreteniment dels infants.*" (v. 12, p.737).

Però si el què volem és una explicació més precisa ens serà de gran ajut la definició que proposa J. A. Grimalt:

Rondalla és la narració anònima, transmesa oralment, en prosa, de fets que es presenten com a imaginaris

(GRIMALT, 1978:13)

L'autor remarca que la característica fonamental de la rondalla és la mobilitat textual. Aquest factor la diferencia d'altres materials i n'explica i determina les característiques.

Aarne distingeix -com hem vist pàgines abans- diversos tipus de rondalles o contes populars: d'animals, folklòrics comuns i humorístics. La distinció és força imprecisa; a tots els grups hi poden aparèixer animals. Entre els folklòrics comuns, s'hi troben les rondalles meravelloses i el que sovint s'anomenen rondalles humanes o novel·les -els protagonistes són personatges humans, l'acció se situa en un món real, no intervenen factors màgics o sobrenaturals-. Les humorístiques tenen a vegades les mateixes característiques de les humanes, també hi intervenen animals, unes vegades són realistes i altres extraordinàriament

fantasioses. Com veim, aquesta distinció -tot i ser comunament acceptada i usada- presenta moltes incongruències. Caldria arribar a una delimitació de les diverses formes a partir d'elements constants del relat i no aleatoris, com és ara el caràcter dels protagonistes, la verossimilitud o l'humorisme del relat. Només en el cas de la rondalla meravellosa, gràcies als estudis de Propp, s'ha arribat a aïllar un gènere a partir de la seva estructura intrínseca i no de factors externs. La manca d'unitat aparent en els altres grups dificulta la tasca.

### ***1.3.2.3 - La llegenda***

La definició que d'aquest terme dóna la GEC és força completa:

Narració, oral o escrita, d'aparença més o menys històrica, però en realitat amb una major o menor proporció d'elements imaginatius. És generalment relacionada amb una persona o un grup humà, o amb un monument, un lloc, un territori. Acostumen a agrupar-se en cicles entorn d'un centre d'interès: protagonista, esdeveniment, etc. Poden ésser religioses, profanes o mixtes, segons el tema que desenvolupen. També poden ésser populars (de formació més o menys espontània o inconscient),

erudites o fruit d'una combinació d'elements de tots dos orígens. Contenen quasi sempre un nucli merament històric, al voltant del qual s'ha format una excrecència, més o menys gran, d'episodis imaginatius o procedents d'altres llegendes, però algun cop els elements històrics poden manca-hi totalment. L'aparició de l'excrecència imaginativa pot provenir de motivacions involuntàries, com errors, males interpretacions, o de la suggestió d'un fet excepcionalment colpidor; o bé de l'acció conscient d'un o més homes que, per raons interessades o purament estètiques desenvolupen l'embrió original.

(M. COLL i ALENTORN, GEC)

Aquestes paraules ens donen els trets bàsics que diferencien la llegenda de les altres narracions populars, però també ens fan veure l'extraordinària varietat i complexitat d'aquest gènere, tant pel que fa als orígens com a la forma final que adopta<sup>28</sup>. Thompson (1946/1972, 32) remarca que les llegendes generalment consten d'un únic motiu narratiu

---

<sup>28</sup> L'investigador Julio Caro Baroja classifica les llegendes a partir de les característiques dels personatges que les protagonitzen. Així distingeix entre:

- Llegendes mítiques.
- Genealògiques i d'orígens ètnics.
- Hagiogràfiques.
- Religioses.
- Sobre personatges famosos, reals o ficticis, amb significat històric.
- Sobre personatges sense significació històrica, de caràcter.

(CARO, 1991)

i tenen, per tant, una estructura simple. Grimalt (1978), quan traça la diferència entre rondalla i llegenda, posa l'accent en tres punts: la presentació del relat com a verídica, la localització en l'espai i/o en el temps i la personalització del protagonista.

De la profunda imbricació entre l'espai geogràfic i l'arquetipus d'heroi forjat per la imaginació popular, refermada per un to de versemblança que confereix força i transcendència al relat, neix la configuració de la llegenda. Les paraules de Gabriel Janer Manila expliciten, clarament i poètica, aquesta relació:

El relat oral pot prendre la forma d'una antiga llegenda lligada a un espai determinat i a la història dels homes que habiten aquella terra. A través de la llegenda assistim a una simbolització del paisatge: roques i camins, avencs i fontanes, cingles i torrents constitueixen la geografia concreta de les llegendes. Sobre aquests espais l'èpica popular ha acabat teixint-hi la història llegendària; una història que es forneix pels camins de la ficció i l'encanteri, que reinterpreta i torna a combinar els elements que configuren la peripècia col·lectiva, els drames, les lluites quotidianes, els somnis del poble. En definitiva, una simbolització profundament vinculada a la natura: a la terra sobre la qual els herois han acabat deixant-hi el testimoni del seu pas. Però la llegenda, més que cap altre tipus de

relat oral, ens presenta la visió del món que ha tingut una determinada col·lectivitat: les emocions populars, les velles pors, els valors i les servituds. Rera cada metàfora -i la llegenda ho és una metàfora- ens és possible copsar la vida del poble que l'explica.

(JANER MANILA, 1986:22)

#### ***1.3.2.4 - Els contes d'animals. Les faules***

Hi ha un gran nombre de contes protagonitzats exclusivament per animals. Sovint, aquest és l'únic tret que els diferencia dels contes que hem classificat com a rondalles humanes. Les característiques pròpies del humans -sentiments, actituds, capacitats, raonaments- han estat transferides a animals que les representen, de forma arbitrària o per alguna característica que es pot considerar paral·lela a la humana<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Hi ha una llarga tradició que identifica animals amb qualitats. Aquesta identificació -sovint suggerida per les característiques físiques de cada espècie- varia d'una cultura a una altra -així com també canvien les classes d'animals protagonistes dels relats d'un lloc a un altre-, però hi ha un grau força important d'homogeneïtat. A tall d'exemple podem citar les següents identifications: gos-fidelitat, guineu-astúcia, tortuga-lentitud, lleó-reialesa, àguila-poder, llop-voracitat, serp-maldat, etc. Aquestes identifications són presents en totes les manifestacions artístiques -pintura, escultura, etc.-, no únicament en literatura.

Quan aquestes narracions tenen un propòsit moral evident es parla de faules:

Narració, en vers o en prosa, de fets meravellosos on sol donar-se un ensenyament moral; generalment hi intervenen animals, i fins i tot elements inanimats que actuen com si fossin éssers racionals" (GEC)

La forma de faula és una de les més difoses en literatura, tant de forma oral com escrita. Generalment narra l'habilitat d'un animal astut per enganar-ne un altre d'ingenu o poc assenyat. La facilitat amb què es presta a la moralització i al contingut exemplificador ha fet que es desenvolupàs a moltes cultures, s'usàs com a il·lustració de models de comportament i sovint s'adreçàs als infants.

L'apòleg té força punts de contacte amb la faula. La diferència més notòria entre una forma i l'altra rau en el caràcter més demostratiu de l'apòleg enfront del més narratiu de la faula.



### *1.3.2.5 - Contes humorístics*

Són relats d'intencionalitat essencialment lúdica i generalment breus -un únic episodi, a vegades diversos repetits o paral·lels-, protagonitzats per personatges estereotipats, sense dimensió psicològica -poden ser animals en lloc de persones- i que basen la seva trama en conflictes on generalment apareix el contrast -llest/beneit, permès/prohibit, etc.-, del qual es deriva l'humorisme.

En el conte meravellós l'heroi sempre aconsegueix complir allò que desitjava, la seva meta. La situació inicial de mancança o dany és sempre feliçment superada. En canvi a la rondalla humorística passa exactament el contrari: el personatge protagonista, que és generalment un anti-heroi, no aconsegueix mai els seus propòsits, a causa de la seva insensatesa o ingenuïtat i/o de la malícia dels que l'envolten.

Com assenyala Rosa Alicia Ramos (1988:29-30) l'acudit es pot considerar un subgrup de la narració humorística. Josep M. Pujol diu:

...l'acudit és una forma epigramàtica d'autoreflexió de la societat,  
amb continguts fortament simbòlics moltes vegades"

(PUJOL, 1985: 166)

Les seves característiques essencials són la brevetat i la manca d'elements de contrast -ja es dona per suposat que l'oient automàticament captarà la incongruència o la comicitat de la situació narrada-. El que s'hi contraposa no és l'actitud de dos personatges de la narració, sinó únicament l'absurditat de la situació amb el seny de l'oient. Aquestes característiques el fan fàcilment assimilable, pot ser narrat en els moments més diversos i resulta plaent a tots els auditoris. Això explica la pervivència i la vitalitat d'aquest tipus de relat: constantment neixen acudits nous, es difonen de forma bàsicament oral i arriben als sectors més diversos de la població. Potser actualment és l'única forma de relat oral que es manté viva, no fossilitzada, i que té un ús força estès.

## **1.4 - L'ESTRUCTURA**

### **1.4.1 - L'anàlisi morfològica de Vladimir Propp**

El 1928, l'estudiós rus Vladimir Propp publica un llibre que revolucionarà -encara que molts d'anys després de la data de la primera edició- la forma d'anàlisi del relat popular tradicional, i fins i tot la manera de considerar-lo per part de la gent interessada en el tema, des dels folkloristes fins els psicòlegs. El llibre es titula *Morfologija skazky*. Trenta anys després serà traduït a l'anglès (1958), el 1966 a l'italià i el 1968 veurà la llum una altra versió en anglès. Aquest mateix any Propp en fa una nova edició, revisada i ampliada, que serà traduïda al francès dos anys més tard. A partir de l'edició francesa es fa la traducció al castellà, que apareix el 1972 sota el títol *Morfología del cuento*. En el

nostre comentari sempre ens referirem a la setena edició d'aquesta traducció -publicada l'any 1987-. La peripècia del llibre és important per dues coses: d'una banda, ens fa adonar de la gran separació entre els països anomenats occidentals i els de l'est, no només en l'aspecte polític, sinó també en el cultural. Això fa que una aportació com aquesta fos durant més de trenta anys desconeguda a occident. De l'altra banda, cal tenir en compte que els més importats retrets fets a l'autor -ens referim sobretot a la crítica de Lévi-Strauss- es basen en la primera edició, i que ja no són totalment vàlids si ens referim a la segona versió de l'obra.

Propp basa la seva recerca únicament en el conte meravellós rus. Treballa amb una mostra de cent contes extrets del corpus d'Afanasief. Justifica el camí emprès per l'estat en què es troba el treball sobre el conte popular: poques edicions científiques, nombroses monografies sobre temes particulars i poquíssimes obres de caràcter general, poca rigorositat i molt de diletantisme tenyit de filosofia. Pensa que el mètode històrico-geogràfic -tot i haver fet aportacions interessants- es troba en un camí sense sortida i que cal un nou mètode que marqui una nova direcció als estudis. El comparatisme ha arribat a una conclusió tautològica: els contes semblants s'assemblen.

Pensa que la divisió en temes, tipus i motius no és operativa i arriba a la conclusió que la unitat mínima i indivisible del conte és el que ell anomena *funció*:

Por función entendemos la acción de un personaje definido desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga.

(PROPP, 1928/1987: 33, t. J. Martín)

Les funcions compleixen les propietats següents:

- Els elements costants dels contes són les funcions dels personatges, independentment de com siguin els personatges i com compleixin les funcions. Les funcions són les parts constitutives fonamentals del conte.
- El nombre de funcions del conte meravellós és limitat.
- La successió de les funcions és sempre idèntica.
- Tots els contes meravellosos pertanyen al mateix tipus si ens fixam en la seva estructura.

Les accions fonamentals dels personatges o funcions són -segons l'esquema de Propp- trenta-una. La notació emprada per l'autor rus és la següent:

- La situació inicial s'identifica amb alfa.
- Les set primeres funcions s'identifiquen amb les vuit primeres lletres gregues.
- Les altres funcions s'identifiquen amb caràcters llatins o símbols arbitraris.
- Cada funció té una definició que explica l'acció.
- Van numerades amb xifres romanes. El grup de la funcions compreses entre la VIII i la XIV el podem trobar repetit entre les funcions XXII i XXIII.

Les funcions són:

*Situació inicial.  $\alpha$*

I - Un dels membres de la família s'allunya de casa.

*Allunyament  $\beta$*

II - Recau sobre el protagonista una prohibició.

*Prohibició  $\gamma$*

III - La prohibició és transgredida.

*Transgressió  $\delta$*

IV - L'agressor intenta obtenir notícies.

*Investigació  $\epsilon$*

V - L'agressor rep informacions sobre la seva víctima.

*Delació ζ*

VI - L'agressor intenta enganar la víctima per tal d'apoderar-se d'ella o dels seus béns.

*Parany η*

VII - La víctima es deixa enganar i, sense voler, ajuda l'enemic.

*Complicitat θ*

VIII - L'agressor fa mal a un dels membres de la família o li causa perjudicis.

*Malifeta A*

VIII-a - A algun dels membres de la família li falta alguna cosa. Un dels membres de la família vol alguna cosa.

*Mancança a*

IX - Es coneix la notícia de la malifeta o de la mancança. Es dirigeixen a l'heroi amb una pregunta o una ordre, el criden o el fan partir.

*Mediació, moment de transició B*

X - L'heroi accepta o decideix actuar.

*Principi de l'acció contrària C*

XI - L'heroi se'n va de casa seva.

*Partida †*

XII - L'heroi passa una prova, un qüestionari, lliura una batalla, etc. que el prepara per rebre un objecte o un auxiliar màgic.

*L'heroi és posat a prova pel donant D*

XIII - L'heroi reacciona davant les accions del futur donant.

*Reacció de l'heroi E*

XIV - L'objecte màgic passa a disposició de l'heroi.

*Donació de l'atribut màgic F*

XV - L'heroi és transportat prop del lloc on es troba l'objecte de la seva recerca.

*Desplaçament G*

XVI - L'heroi i l'agressor s'enfronten en un combat.

*Combat H*

XVII - L'heroi rep una marca.

*Marca I*

XVIII - L'agressor és vençut.



*Victòria sobre l'antagonista J*

XIX - La malifeta inicial és reparada o la mancança satisfeta.

*Restitució K*

XX - L'heroi retorna.

*Retorn ↓*

XXI - L'heroi és perseguit.

*Persecució Pr*

XXII - L'heroi és auxiliat.

*Auxili Rs*

VIII bis - Els germans prenen a l'heroi l'objecte que du o la persona que transporta.

*Malifeta A*

X-XI bis - L'heroi torna a partir, inicia altre cop una recerca. (C ↑)

XII bis - L'heroi torna a passar les proves que el duran a rebre l'objecte màgic. (D)

XIII bis - Nova reacció de l'heroi davant les accions del futur donant (E)

XIV bis - L'heroi rep un nou objecte màgic (F)

XXIII - L'heroi arriba d'incògnit a casa seva o a una altra comarca.

*Arribada d'incògnit O*

XXIV - Un fals heroi reivindica pretensions enganyoses.

*Pretensions del fals heroi L*

XXV - Proposen a l'heroi una tasca difícil.

*Tasca difícil M*

XXVI - La tasca és realitzada.

*Tasca acomplida N*

XXVII - L'heroi és reconegut<sup>N</sup>

*Reconeixement Q*

XXVIII - El fals heroi o l'agressor, el malvat, queda desemmascarat.

*Desemmascarament Ex*

XXIX - L'heroi rep una nova aparença.

*Transfiguració T*

XXX - El fals heroi o l'agressor és castigat.

*Càstig U*

XXXI - L'heroi es casa i puja al tron.

*Matrimoni* W<sup>o</sup>

Elements foscs Y

Al llibre de Propp cada funció, després de ser explicada, va seguida de les diverses variants que presenta en els contes russos. Cada una d'aquestes variants té assignat un nombre llatí, que apareix com a potència de la lletra grega o llatina que simbolitza la funció. Després de cada variant hi ha un nombre que es correspon amb el nombre del conte a la col·lecció d'Afanasiev.

Seguidament, l'autor parla de les assimilacions i de com una mateixa funció pot tenir una doble significació morfològica. Per tal de no confondre funcions que en principi poden semblar iguals -per exemple la prova del donant abans de lliurar l'objecte màgic i la tasca difícil abans del matrimoni- cal analitzar què passa després de la funció que ens resulta dubtosa: és a dir, quina és la conseqüència que deriva de l'acció. Fa esment també dels elements auxiliars que serveixen de nexes entre les funcions i que aporten informacions secundàries. Propp assenyala que podem trobar en aquests nexes gran part del contingut

estètic del conte. Moltes vegades, aquests nexes prenen la forma de diàleg i és clara la funcionalitat d'aquestes converses: el donant ha de saber què ha passat abans de lliurar l'objecte màgic -d'aquí que l'heroi li expliqui el per què de la seva recerca-. També l'auxiliar màgic és informat del que passa, per tal que sàpiga com actuar. El procés sempre és el mateix: un personatge s'assabenta d'alguna cosa per mediació d'un altre i això vincula les dues funcions contigües.

Un altre aspecte que Propp exemplifica és la tendència a la triplicació que presenta el conte popular. L'autor fa notar que aquest fenomen pot afectar diverses parts de la narració: els caràcters atributius -el drac de tres caps-, la forma d'algunes funcions -superar tres proves, escapar i ser auxiliats amb tres objectes màgics-, els personatges -tres germans, tres filles del rei-, etc. Ja hem parlat de la triplicació com un recurs del narrador, que afavoreix la memorització i el procés narratiu. Rodríguez Almodóvar (1989: 80) comenta que els elements triplicadors serveixen per augmentar la tensió de la intriga, però remarca que a més de pertànyer a la sintaxi del relat són també un tret semàntic independent que, d'alguna manera, anticipa la clau de l'argument. És a dir, l'oient, per pocs contes que conegui, ja sap que només la tercera opció o el

tercer intent serà el que tindrà èxit, el que permetrà continuar amb la narració. Rodríguez Almodóvar constata que aquest fet no disminueix gens l'interès dels oients sinó que fins i tot l'augmenta, i ho compara amb el seguit de peripècies que viuen els herois dels relats comercials -per exemple de les novel·les policíiques-, que són seguides àvidament per una gran quantitat de lectors tot i que saben que l'heroi resoldrà el conflicte, descobrirà el misteri, aconseguirà la victòria, etc. L'interès rau en la peripècia, no en el final de la història.

Propp comenta també les motivacions dels personatges, allò que els indueix a actuar, i diu:

Entendemos por motivaciones tanto los móviles como los fines de los personajes, que les llevan a realizar tal o tal acción.

(PROPP, 1928/1987: 85, t. M.L. Ortiz)

Pel que fa a les característiques de les motivacions remarca que:

- Són elements força inestables.
- L'acció ve donada pel desenvolupament de la intriga, que genera les funcions, i sovint només es dóna el motiu de la manca o la malifeta, i a vegades ni tan sols això.
- A vegades accions idèntiques es corresponen amb motivacions molt diverses.

Passa després a parlar dels personatges, sempre en relació amb les funcions. Propp observa que, en general, unes mateixes funcions sempre corresponen a uns mateixos personatges. Neix el concepte d'*esferes d'acció* dins les quals actua cada personatge. Distingeix set classes de

personatges<sup>30</sup>:

- L'agressor (A, H, Pr)
- El donant (D, F)
- L'auxiliar (G, K, Rs, T)
- La princesa i el seu pare (M, J, Ex, Q, U, W)
- El mandatari (B)
- L'heroi (C , E, W)
- El fals heroi (C , E neg., L).

Les funcions no sempre es reparteixen de la mateixa forma. Pot passar que:

- Cada esfera d'acció l'ocupi exactament un personatge
- Un únic personatge ocupi diverses esferes
- Una única esfera sigui ocupada per diversos personatges.

De les característiques específiques de cada personatge Propp en diu *atributs*:

Entendemos por atributos el conjunto de las cualidades externas de los personajes: su edad, sexo, situación, su apariencia exterior con sus

---

<sup>30</sup> Les lletres entre parèntesi que segueixen el nom de cada personatge indiquen la funció o funcions que li són pròpies, segons la nomenclatura abans explicada.

particularidades, etc. Estos atributos proporcionan al cuento sus colores, su belleza, su encanto.

(PROPP, 1928/1987: 83, t. M.L. Ortiz)

Aquests atributs són un dels aspectes del conte més variables, ja que es transformen amb els canvis socio-econòmics dels grups humans, i és aquí on la creativitat del narrador posa l'accent. L'estudi dels atributs dels personatges s'hauria de fer tenint en compte tres dades fonamentals: l'aspecte i nomenclatura, la forma d'entrar en l'escena del conte i l'hàbitat.

Seguidament, l'autor desenvolupa la idea de conte com una totalitat que es posa de manifest en parts, susceptibles de ser combinades entre si. I dóna la següent definició de conte meravellós:

Se puede llamar cuento maravilloso desde el punto de vista morfológico a todo desarrollo que partiendo de una fechoría (A) o de una carencia (a) y pasando por las funciones intermedias culmina en el matrimonio (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa (F), la captura del objeto buscado o de un modo general la reparación del mal(K), los auxilios y la salvación durante la persecución (Rs), etc. A este desarrollo le llamaremos



*secuencia*. Cada nueva fechoría o perjuicio, cada nueva carencia, origina una nueva secuencia.

(PROPP, 1928/1987: 107, t. M.L. Ortiz)

A partir de l'aplicació de l'esquema als diversos contes de la seva mostra, Propp arriba a formular una estructura general i definitiva de tots els contes meravellosos, que presenta de la forma següent:

$$\begin{array}{c}
 \text{HJK} \downarrow \text{Pr} - \text{RsOL} \\
 \text{ABC} \uparrow \text{DEFG} \text{-----} \text{QExTUW}^\circ \\
 \text{LMJNK} \downarrow \text{Pr} - \text{Rs}
 \end{array}$$

I remarca:

- Les seqüències amb H-J es desenvolupen segons la part superior, les seqüències amb M-N segons la inferior.

- Les seqüències que inclouen ambdues parelles desenvolupen primer la part superior, després la inferior i seguidament el final.

- Les seqüències que no presenten ni H-J ni M-N eviten en el seu desenvolupament els elements que diferencien unes seqüències de les altres.

El mateix autor dedica algunes pàgines a comentar excepcions a la regla per ell formulada. Remarca que tots els contes donen una forma incompleta de l'esquema base i que no ha trobat en el seu corpus cap conte que inclogui les trenta-una funcions; però l'absència d'alguna o algunes funcions no modifica l'estructura del conte. Fins i tot, cal notar que les set funcions inicials no apareixen mai juntes, perquè algunes són incompatibles o serien totalment redundants.

La constatació del compliment de les lleis formulades fa que Propp es demani si aquest fet -la uniformitat estructural- no indica que els contes provenen d'una única font. Explica que com a única font es podria entendre la psicologia humana, però rebutja aquesta possibilitat amb l'argument que si els límits dels contes s'explicassin pels límits de les capacitats imaginatives de l'home, tots els contes serien meravellosos, i no és així. Després, formula la hipòtesi de la realitat com a generadora dels contes, però la realitat només es reflecteix -i encara de forma indirecta- en un petit percentatge als contes. Finalment, explica la possibilitat d'un origen basat en les creences i llur evolució històrica, sense oblidar els costums i l'economia. Aquest darrer aspecte serà el que Propp desenvoluparà amplament a la seva obra sobre les

arrels històriques del conte titulada *Istoričkie korno volsebnój skazki* (1946), que ja hem comentat abans.

Per acabar, Propp ens fa observa que si reduïm l'acció d'un conte a frases curtes, veurem com tots els predicats reflecteixen l'estructura del conte i, en canvi, tota l'altra informació que ens dóna l'oració -subjectes, complements, atributs, etc.- defineix l'argument. Això corrobora la tesi de Propp: una mateixa composició serveix de canemàs a diversos arguments. Des d'aquest punt de vista es pot arribar a considerar que tot el conjunt dels contes meravellosos és una cadena de variants.

#### ***1.4.2 - La crítica de Lévi-Strauss***

El 1960, Lévi-Strauss va publicar un article titulat "L'estructura i la forma", on reconeix l'aportació de Propp a l'estudi del conte però també li fa alguns retrets força importants<sup>31</sup>. En primer lloc, Lévi-

---

<sup>31</sup> Com ja hem comentat a pàgines anteriors, Lévi-Strauss es va basar en la primera edició del llibre de Propp (1928). La segona edició, revisada i corregida, no va aparèixer fins al 1968.

Strauss diu que Propp, en el seu procés d'abstracció, deixa de banda les significacions concretes, cosa no admissible per l'estructuralista, que parteix dels contextos culturals. Molts d'elements només tenen sentit a partir del context en què es troben. La divisió taxativa del conte en forma i contingut i la consideració del contingut com un aspecte arbitrari que només es pot explicar des d'una perspectiva històrica trenca la relació del conte amb el seu context cultural, per aquest motiu acusa Propp d'esforçar-se a construir una gramàtica sense lèxic. Tampoc no està d'acord amb Propp quan diu que des del punt de vista històric el conte meravellós és en la seva base morfològica un mite (PROPP, 1928/1987: 104), car segons Lévi-Strauss la distinció entre conte i mite depèn de les necessitats culturals de cada poble. La relació entre una forma i l'altra no és d'anterioritat o posterioritat, sinó de complementarietat.

Lévi-Strauss formula una hipòtesi segons la qual algunes de les funcions de Propp podrien ser considerades com si fossin la mateixa però transformada: la prova (D) es transformaria en tasca difícil (M). Altres funcions serien una la inversa de l'altra: transgressió ( $\delta$ ) inversa de prohibició ( $\gamma$ ), i altres funcions tendrien un positiu i un negatiu: la

funció de separació tendria la partida(↑) com a negatiu i la tornada (↓) com a positiu, etc.

### ***1.4.3 - El model de Greimas***

A partir dels suggeriments de Lévi-Strauss Greimas (1966) elabora una reestructuració del sistema de Propp. El seu objectiu és trobar un model de transformació del conte que serveixi per explicar-lo, per trobar-ne el sentit des de la pròpia estructura. El que fa és reduir el nombre de funcions de Propp i seguidament aparellar-ne algunes, de forma que crea unes categories binàries -Propp ja havia apuntat aquest caràcter binari d'algunes funcions-.

La proposta de Greimas és la següent:

- 1 - Allunyament.
- 2 - Prohibició vs Transgressió.
- 3 - Interrogatori vs Complicitat.
- 4 - Engany vs Complicitat.
- 5 - Malifeta vs Mancança.

6 - Manament vs Decisió de l'heroi.

(Moment de transició vs Principi de l'acció  
contrària)

7 - Partida.

8 - Assignació d'una prova vs Decisió de l'heroi.

(Primera funció del donant vs Reacció de l'heroi).

9 - Recepció de l'objecte o auxiliar màgic.

10 - Desplaçament.

11 - Combat vs Victòria.

12 - Marca.

13- Reparació de la mancança o de la malifeta.

14 - Retorn.

15 - Persecució vs Auxili.

16 - Arribada d'incògnit.

17 - Assignació d'una tasca difícil vs Tasca complerta.

18 - Reconeixement de l'heroi.

19 - Descobrimet del traïdor vs Transfiguració de l'heroi.

20 - Càstig de l'agressor vs Matrimoni.

Com es veu, hi ha onze funcions binàries i nou de simples. Cada

parella està unida des de dos punts: d'una banda per implicació -una funció provoca l'aparició de la següent en l'ordre sintagmàtic- i de l'altra per disjunció. En general, el terme que s'indica a l'esquerra té una connotació negativa i el que s'indica a la dreta una connotació positiva.

Greimas extreu d'aquesta anàlisi la següent conclusió: en les estructures del conte hi ha implícit un contracte, que és trencat i cal restablir (prohibició/transgressió, manament, acceptació, ordre reestablert en el final feliç). L'autor francès analitza també la prova que passa l'heroi, l'alienació i la reintegració en el conte, l'estructura de les seqüències inicial i final, etc. Finalment, reelabora un esquema del conte molt senzill: ruptura inicial d'un ordre, qualificació d'un heroi reparador mitjançant certes proves, recerques, petició i reintegració, amb restauració final de l'ordre.

Greimas també observa que totes les funcions que presenta per parelles es deixen transformar en una segona abstracció, una categoria sémica elemental. Des d'aquesta òptica es poden agrupar "manament-acceptació" en contracte, "emissió-comunicació" en comunicació, etc. a excepció de la *prova*. La prova és irreductible. D'aquí dedueix que la

prova és "El núcleo irreductible que da cuenta de la definición del relato como diacronía" (GREIMAS, 1966/1973: 313) És, a més, el punt culminat de l'acció, el clímax. La prova serveix per realitzar una operació de negació dels membres negatius i la seva substitució per membres positius, és l'expressió funcional d'una estructura significant complexa que implica un negatiu i un positiu. Per la seva banda E. Méléntinski (1968), en la revisió que fa de l'aportació de Greimas a l'anàlisi de Propp, retreu al primer haver basat bona part de la seva reelaboració en elements no obligatoris del conte -sobretot en els que fan referència al principi i al final de la història- cosa que resta vàlida general a algunes de les seves conclusions, com és per exemple l'intent d'establir una correlació concreta entre les funcions de la sèrie inicial i de la final.

#### ***1.4.4 - L'aportació de Claude Brémond***

L'estudiós Claude Brémond entre 1964 i 1966, intenta formular, a partir de l'anàlisi de Propp, regles generals que es puguin aplicar a



tots els desenvolupaments narratius. Es basa en la lògica narrativa per ella mateixa, a partir de la dinàmica dels comportaments humans. Denomina la funció "àtom narratiu" i diu que el relat està format per l'agrupació d'aquests àtoms en una seqüència de tres: la possibilitat - forma de conducta o esdeveniment previsible-, la realització de la possibilitat inicial i el final del procés, que és el resultat de l'esdeveniment o la conducta inicials. Però després de cada seqüència no en ve obligatòriament una altra, sinó que s'obre la possibilitat d'elegir entre la realització o no d'una proposta determinada -diverses alternatives i una elecció o cap-. En paraules de Rodríguez Almodóvar:

Claude Brémond ha intentado aplicar el modelo de Propp a otros tipos narrativos. Uno de sus postulados fundamentales, en esa aplicación, es el de las "fonctions-pivots", que ha sido ya traducido como *nudos direccionales* del relato. Estos nudos se hallan ligados a una cualidad lógica vectorial, que expresa una posibilidad de apertura del relato en

bifurcaciones, ramificaciones y cruces. Ello permite al narrador escapar de la linealidad de la historia, sin abandonar el plano sintagmático. En realidad se trata de una cualidad lógica que es al mismo tiempo una cualidad estructural del relato.

(RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, 1989: 125)

Les seqüències elementals ja esmentades s'agrupen en seqüències complexes. L'acció es distribueix en una dicotomia de *millores-degradacions*.

Per exemple, una seqüència complexa seria la que agruparia el conjunt de seqüències encaminades a obtenir una millora:

- Per obtenir una millora cal superar un conjunt d'obstacles, per fer-ho calen mitjans adequats, d'aquí es deriva una tasca, que sovint realitza un *aliat*, que s'enfronta a un *adversari*.
- Les relacions de l'*heroi* amb el seu aliat tenen caràcter de *contracte*.
- Contrarrestar la influència negativa de l'*agressor* es pot fer en forma de *negociació* o d'*agressió*. La negociació pot ser per *seducció* o per *intimidació*, a vegades pren la forma d'un engany que implica una *simulació*.

Brémond fa notar que generalment cada acció implica la participació de dos personatges, i per tant cada un representa un aspecte contraposat d'aquesta mateixa acció -l'engany d'un és l'estratagema de l'altre, la victòria d'un és la derrota de l'altre, etc.-. Aquest examen bilateral de cada acció pot donar peu a noves formulacions.

#### ***1.4.5 - Els models de Denise Paulme***

L'africanista Denise Paulme, en la seva obra *La mère dévorante, Essai sur la morphologie des contes africains* (1976), s'enfronta al problema de l'estructura dels contes populars però a partir de materials africans. Comentar els models que proposa ens farà adonar, d'una banda, de la simplicitat i la flexibilitat dels seus esquemes, i de l'altra de la semblança de moltes de les estructures narratives africanes amb les occidentals, cosa que permet extrapolar-les a la nostra realitat i usar-les com a models funcionals.

En primer lloc, Paulme remarca l'extraordinària importància del conte entre els pobles africans com a transmissor de la moral social,

com a relat amb una dimensió ètica notable. Sempre tenint en compte aquesta remarca inicial, és a dir, la vàlua de cada conte per ell mateix tant a nivell estructural com de continguts, l'autora formula una definició sintètica: un gran nombre de contes africans es poden considerar com la progressió d'un relat que parteix d'una situació inicial de mancança -a causa de la pobresa, la fam, la soletat o una desgràcia qualsevol- i desemboca en la negació d'aquesta mancança (PAULME, 1976: 24). A partir d'aquest marc referencial desenvolupa set tipus d'estructures bàsiques, que explicarem breument<sup>32</sup>:

1r - *Ascendent*.- És la pròpia de molts de mites etiològics.

Presenta les seqüències següents:

- 1 - Mancança.
- 2 - Enunciat de la prova.
- 3 - Trobada amb el mitjancer.
- 4 - Prova de qualificació.
- 5 - Prova triomfant.

---

<sup>32</sup> Després de cada estructura posarem un exemple extret dels contes occidentals i no dels africans que dona Denise Paulme. Així posarem de relleu l'adequació d'aquests esquemes a contes d'altres dominis culturals. Així mateix, cal remarcar que fins ara havíem parlat únicament de conte meravellós. Paulme dona cabuda a altres tipus de contes: d'animals, de costums, humorístics, etc.

## 6 - Mancaça satisfeta.

Aquest esquema es pot aplicar al conte de na Ventafocs:

- 1 - Ventafocs no té possibilitats de relacions socials.
- 2 - Convocatòria del ball a palau.
- 3 - Aparició de la fada.
- 4 - Anar al ball i tornar a l'hora convinguda.
- 5 - Calçar perfectament la sabata.
- 6 - Matrimoni.

2n - *Descendent*. - Solen ser contes de càstigs ocasionats per l'estupidesa o la cobdícia del protagonista. Són relats d'intencionalitat moral molt marcada i responen a l'esquema:

Situació normal ---- Deteriorament ---- Mancaça

Aquest esquema és el propi de moltes faules. A vegades, aquesta seqüència bàsica es troba multiplicada, sovint per tres. Podríem posar l'exemple de la coneguda faula del llop que obliga un altre animal a compartir amb ell la collita i queda burlat, car en haver de rebre les fulles

l'altre ha sembrat patates, en voler les arrels ha sembrat cols i en demanar les tiges ha sembrat gra<sup>33</sup>.

3r - *Forma cíclica*.- És una forma també present als relats mitològics, entre ells el d'Orfeu. El seu esquema és:

- 1 - Mancança.
- 2 - Mancança satisfeta.
- 3 - L'heroi no es conforma.
- 4 - Torna a la mancança inicial

També solen tenir un contingut moral. Podríem citar com exemple *En Joanet de sa gerra* (ALCOVER, 1983: v.1, 100)

- 1 - En Joan i la seva família no tenen casa, viuen dins una gerra.
- 2 - Déu els dona una casa.
- 3 - Els sembla poc i cada vegada demanen un millor habitatge.
- 4 - Tornen a caure dins la gerra.

---

<sup>33</sup> Una versió d'aquesta coneguda faula apareix al llibre *Entre tots ho farem tot* (POL, 1982) amb el títol "Les particions del llop i de la guilla" (pàgs. 21-25).

4t - *En espiral*. - El seu esquema és:

- 1 - Mancança
- 2 - Millorament
- 3 - Mancança satisfeta.
- 4 - Deterioració: error de l'heroi o agressió.
- 5 - Prova o perill.
- 6 - Nou millorament gràcies a un mitjancer, una intervenció màgica, etc.
- 7 - Mancança definitivament satisfeta.

Es pot aplicar a *Blancaneu*:

- 1 - Blancaneu és allunyada del palau i no té on viure.
- 2 - Troba la casa dels nanets.
- 3 - Hi du una existència tranquil·la.
- 4 - Agressió de la madrastra (triplicada).
- 5 - Període de latència dins el taüt.
- 6 - Aparició del príncep que desfà l'encanteri.
- 7 - Matrimoni.

5è - *En mirall*.- En aquest tipus de contes els personatges principals són dos (heroi i antiheroi). Es veuen sotmesos a les mateixes proves Un les resol positivament i l'altre de forma negativa, els resultats obtinguts són oposats.

Segons Denise Paulme, fent una apreciació que ben segur compartiria Bruno Bettelheim des del seu punt de vista psicoanalític, la duplicitat de protagonistes no és més que un artifici literari que contribueix a un millor enteniment del sentit de la història:

Le héros positif et le héros négatif, bien qu'incarnés par des personnages différents, sont en réalité les deux aspects opposés et complémentaires de l'homme, leurs conduites opposées le modèle des deux conduites entre lesquelles chacun peut toujours choisir, avec les conséquences qui en résultent.

(PAULME, 1976: 38)



L'esquema és el següent:

Mancança ---- Prova ---- Èxit ---- Recompensa

Mancança ---- Prova ---- Fracàs ---- Càstig

Seria el cas de la rondalla *Sa cova de Na Joana* (ALCOVER, 1976: v.5, 132-135):

Nin geperut--Ballar amb les bruixes--És amable--Li treuen el gep

Nin geperut-- Ballar amb bruixes--És insolent-- Rep un altre gep

Segons Denise Paulme, en la tradició africana la majoria dels contes que responen a aquesta estructura són de tipus iniciàtic i formatiu. Es tracta de demostrar que hi ha dos camins possibles, dues opcions davant la vida i que solament una d'elles és benèfica. El mateix podem dir si feim referència als contes de la nostra tradició.

6è - *En rellotge d'arena.* - Tenen una certa semblança amb els anteriors perquè també presenten dos herois amb comportaments inversos; però en aquest cas els personatges no parteixen de la mateixa situació, sinó de situacions oposades. Hi ha una sola intriga i en el punt central s'intercanvien els papers dels personatges. L'esquema seria:

## HEROI

1 - Mancança

2 - Millorament

3 - Situació normal

## ANTI-HEROI

1 - Situació normal

2 - Deterioració

3 - Mancança

Aquest esquema respon al model de *Hansel i Gretel*

(tipus AT 327 A):

1 - Els nins són en poder de la bruixa/ La bruixa controla la situació.

2 - Els nins aconsegueixen llençar la bruixa al foc/ La situació dominant de la bruixa es deteriora.

3 - Els nins retornen rics a casa/ La bruixa mor.

Denise Paulme precisa la diferència amb el model anterior amb aquestes paraules:

Dans les contes en miroir, les deux actions sont parallèles, sans lien entre elles; de plus, elles se succèdent dans le temps, le récit pourrait s'arrêter à la fin de la première partie, il serait alors du type ascendant. L'intrigue dans le conte en sablier est plus complexe: étroitement associées, les deux actions sont synchrones, la ruine de l'anti-héros est

amenée par son seul desir d'écraser son chétif rival et liée au triomphe de ce dernier.

(PAULME, 1976: 42-43)

*7è - Complexes.*- Són contes que agrupen diverses històries de tipus morfològics diferents. Es tracta de relats encadenats. És el tipus propi de *Les mil i una nits*, on es poden trobar totes les estructures combinades en un sol relat-marc.

Per acabar, Denise Paulme fa algunes consideracions finals que vénen a enllaçar amb les inicials:

- L'anàlisi morfològica és un mitjà, una eina, no un fi en ella mateixa. El que importa és el que aporta la història al receptor.
- El punt essencial del conte rau en la intriga, en la modificació de les situacions que permeten el pas d'una a l'altra.
- Els contes tenen un sentit que va més enllà de l'aspecte lúdic, de distracció de l'auditori.
- L'estructura morfològica és únicament una síntesi i mai no es pot deixar de banda una anàlisi de tots els altres

aspectes: llenguatge, simbologia, caràcters, context natural i social, etc. Tots aquests aspectes són vitals per percebre la realitat cultural global dels contes.

## **1.5 - LA IDEOLOGIA**

És un fet admès per tothom que la literatura, com qualsevol altra manifestació cultural, és un vehicle transmissor d'ideologia. La literatura popular, i la seva vessant més concreta de la narració tradicional, no s'escapa a aquest fenomen. En el seu pelegrinatge per terres i cultures diverses, la rondalla s'ha anat carregant de sentits, de simbologies, de continguts que expliquen metafòricament les peripècies dels homes, llurs creences i afanys, pors i delits. I és aquesta qualitat metafòrica la que dóna multiplicitat de sentits a cada història, la que permet interpretacions diferents d'on deriven les qualitats gairebé terapèutiques del relat, perquè a la rondalla tothom hi pot trobar allò que hi cerca, allò que ha perdut o que encara mai no ha trobat: la il·lusió, el coratge, el consell... la clau de l'enigma.

Però si hi ha tantes interpretacions personals com persones escolten el relat -i això ens sembla natural i s'adiu amb el tarannà de la narració-, no gensmenys és veritat que també els estudiosos veuen inserits en les narracions populars continguts ideològics molt diversos i àdhuc contradictoris. Sembla com si els contes fossin un mirall on cadascú hi veiés reflectida la realitat que cerca. La realitat que s'hi emmiralla és potser la nostra pròpia i personal realitat? És que els contes responen als esquemes ideològics de qui els analitza, tan forta és la seva capacitat d'adaptació i de resposta? O per contra mostren una realitat social que no és la nostra? O sí pot ser la nostra, encara que a primer cop d'ull no ho sembli? Són interrogants complexos i que no tenen, en absolut, solucions fàcils ni òbvies.

En aquest apartat del treball, que hem titulat *Ideologia*, veurem les respostes que alguns investigadors han intentat donar a aquestes qüestions, parlarem de les interpretacions de caire global i social: les narracions enteses com a expressió d'un ordre socio-econòmic i cultural determinat.

### *1.5.1 - Les rondalles com a model de la cultura tradicional*

Ja l'escola funcionalista va posar de manifest que per entendre els relats tradicionals, i concretament els mites, era necessari conèixer i comprendre el context social que els havia originat. L'escola marxista també insistí en la importància de la dimensió social i històrica de la cultura per entendre el relat popular que aquesta havia generat. Propp (1968) defensà que en les relacions de producció es trobaven moltes respostes que explicaven els motius que perviuen en les rondalles, tan incomprensibles i arbitraris a un primer cop d'ull.

L'investigador català Joan Prat, recollint l'herència de les investigacions anteriors, formulà la hipòtesi següent:

La rondallística forneix un model cultural explicatiu i interpretatiu de les realitats històriques, ecològiques, tecno-econòmiques, socials, polítiques i ideològiques en les quals tota cultura, i la catalana no n'és cap excepció, es fonamenta per poder-se reproduir.

(PRAT, 1981: 67)

A partir d'aquesta premissa, i després d'analitzar el corpus

corresponent, s'ha de poder veure la concepció del món que els esmentats relats transmeten. La gran quantitat de materials fa imprescindible una classificació. La intenció de la investigació fa inoperant qualsevol classificació que parteixi de criteris literaris; per tant cal establir-la amb criteris que podríem anomenar antropològics. Explicarem esquemàticament aquesta classificació que contrasta amb les comentades anteriorment, de caràcter filològic:

1 - *Mites d'origen o tradicions explicatives*. - Intenten explicar el temps mític del començament del món i la humanitat. Estan influïdes per la tradició del Gènesi. Temàtica:

- Biològica (origen de la humanitat, de les races, etc.)
- Cosmològica (origen dels fenòmens atmosfèrics, etc.).
- Ecològica (relació de l'home amb la natura).

2 - *Rondalles tecno-econòmiques*. - Expliquen com l'home aprèn a transformar la natura i obtenir els béns necessaris, sovint ho expliquen a través de la donació d'objectes màgics. Reflecteixen l'economia d'autosubsistència. Temàtica:



- D'oficis.
- D'aprenentatge d'oficis per mitjans màgics.
- De tresors ocults.

3 - *Rondalles socials pròpiament dites.*- Donen informació sobre les relacions entre els membres del grup familiar i del grup social.

Temàtica:

- De matrimonis
- De relacions de parentiu (paternofilials, fraternals, etc.)

4 - *Rondalles de temes polítics.*- Expliquen la concepció popular del poder, de l'autoritat i dels processos històrics. En aquest darrer grup s'inclourien les narracions relatives al passat llegendari. Temàtica:

- Mobilitat social.
- Reivindicació d'uns certs personatges, fets o indrets.

5 - *Rondalles ideològiques.*- Són aquelles que incideixen sobre l'escala de valors, l'ètica i la moral, etc. Temàtica:

- La mort i el més enllà.

- Les relacions amb el món màgic.
- Les normes socials.

Després de l'anàlisi del corpus a partir d'aquest sistema de classificació, l'autor extreu algunes conclusions referides a les formes de vida de la societat catalana, que resumirem breument:

- En els mites d'origen es glossen els estereotips tradicionals entre home i dona. Les simpaties o antipaties envers els animals -a causa de les seves activitats favorables o perjudicials a l'home- es justifiquen per una raó mítica.
- En les rondalles tecno-econòmiques, els objectes quotidians amb poders màgics són exageracions que mostren el poder que l'home voldria tenir sobre la natura i l'entorn.
- Les rondalles socials "ultra il·lustrar-nos sobre les bases malthusianes del pairalisme català que obliga els fills a emigrar, exceptuant l'hereu" aporten altres dades relatives a l'organització social i econòmica.
- Les rondalles polítiques presenten una situació de monarquia absoluta inqüestionada, amb unes classes socials

ben delimitades i una activa mobilitat social de caràcter individual. El model proposat és el del *self made man*.

- Les llegendes presenten un passat-mosaic, on conviuen els elements històrics més diversos, homogeneïtzats per la visió popular.

- Les rondalles ideològiques contenen múltiples dades sobre l'escala de valors, l'ètica i la moralitat del poble català.

- En conjunt, la rondallística és la concepció que la cultura tradicional catalana té sobre ella mateixa i la realitat que l'envolta, és una concepció lògica i estructurada de la realitat

(PRAT, 1981:69).

La nostra posició enfront d'aquesta anàlisi de la rondallística és força crítica. Admetem que els relats populars, en tant que són assimilats, reproduïts i modificats per la collectivitat impliquen d'una banda un alt grau d'acceptació d'allò que expliquen i de l'altra un anostrament, una adaptació a la pròpia realitat, que es fa palesa sobretot en els petits detalls, les descripcions, els diàlegs, les justificacions del

narrador, etc. Però no podem deixar de tenir en compte tot un seguit d'aspectes importantíssims:

- Que el rondallari català o el de qualsevol altre grup cultural d'occident és comú en els seus trets bàsics i determinants, en les seves estructures i arguments. Per tant, el model cultural que transmet és un model global i força unitari.

- Que la classificació abans explicada és totalment inviable si es vol aplicar amb un mínim de rigorositat, car a una mateixa rondalla poden aparèixer elements propis de les narracions que l'autor classifica com a tecno-econòmiques - per exemple, un canyemet que treu menjar-, socials -un fill tercer obligat a marxar de casa-, polítiques -un rei amb poder absolut- i ideològiques -un mort o la mare de Déu com a auxiliars màgics-. Les úniques categories amb una certa coherència són precisament les extrems de les classificacions tradicionals: els mites d'origen i les llegendes. Si la realitat de la narració és així de plural -i qualsevol rondalla meravellosa, elegida a l'atzar ens en pot

servir d'exemple- com classificar-la? A quina categoria de les proposades caldria situar-la? Segons quins criteris decidiríem què és més important: el paper del canyemet, el del fill, el del rei o el de l'auxiliar màgic?

- Per tant, un estudi d'aquestes característiques hauria de treballar amb motius -no amb narracions senceres-, amb elements que es poguessin aïllar de l'argument i agrupar per afinitats. Un cop fet això s'hauria de veure quins són comuns als altres corpus rondallístics -i aquests només es podrien interpretar com a valors assumits, suposadament acceptats- i quins són específics del corpus català. Únicament aquests darrers ens aportarien dades vertaderament referides a la concepció del món de la societat catalana. No és possible, doncs, a una rondalla que es troba gairebé amb la mateixa forma a Girona, a Rússia, a Irlanda o al Tíbet el valor d'exemple il·lustratiu de la cultura catalana. A més d'aquests criteris s'hauria de tenir en compte el factor quantitat: si un motiu és repeteix sovint o si la seva aparició és totalment esporàdica. La valoració

en un o altre cas no pot ser la mateixa.

- També cal no oblidar que el llenguatge de les rondalles és simbòlic i no estrictament denotatiu, i com a tal s'ha d'interpretar.

Pensam que totes aquestes consideracions, tot i que les hem fetes referint-nos a l'estudi de Joan Prat, es poden aplicar a qualsevol intent d'explicació dels trets d'una petita comunitat cultural a partir del relats que contenen, o han contat, els seus membres.

### *1.5.2 - La rondalla com a visió del món a través de la dona*

A primer cop d'ull, molt possiblement ens fa l'efecte que les rondalles reflecteixen uns esquemes de pensament i de comportament essencialment masculins. El primer que ens ve a la memòria és un príncep galant i ardit que rescata una donzella, sovint una princesa, i l'allibera de ser menjada per un drac ferotge o custodiada de per vida per un gegant barroer i golafre. Però aquesta imatge només és la primera, la típica, si continuem pensant en el món dels contes populars

i cercam més exemples, prest ens començarà a comparèixer una munió d'heroïnes, de jovenetes, donzelles i ahotes carregades de valor i assenyades que forgen el seu propi destí tot captivant el rei amb un reguitzell de respostes enginyoses, enganant el gegant amb els ardis més alambinats, desencantant el mostre més paorós amb una besada decidida o recorrent el món a la recerca del seu estimat, sense defallir davant els perills. Ahotes que saben donar la resposta adequada en el moment precís, usar així com cal l'objecte màgic i fins i tot endur-se'n el rei -marit- a casa quan aquest, cansat de la seva intel·ligència, decideix engegar-les. Ben segur que ens vendran a la memòria les heroïnes dels relats més difosos arreu del món: na Ventafocs, na Blancaneu, na Gretel... I si giram els ulls vers la nostra tradició, trobarem n'Espardanyeta, na Magraneta, n'Espirafocs, na Trincafaldetes, na Joana de la fada Mariana, la filla del carboner i un seguit de Catalinetes i Ainetes que podran confirmar el que dèiem abans.

És clar que al costat d'aquests personatges femenins n'hi ha molts d'altres de masculins que també aconsegueixen a la perfecció el seu rol d'heroi. Però el que volíem remarcar és precisament això: en els contes populars, les qualitats positives -capacitat de decisió, valor,

intelligència, bondat, bellesa resistència davant l'adversitat, enginy, etc.- no només són pròpies dels homes, sinó que també ho són de les dones.

En aquest sentit és interessant la contribució de l'antropòloga Dolores Juliano, que analitza el paper de la dona en el relat popular en les dues vessants bàsiques: com a narradora -i, per tant, transmissora i alhora manipuladora d'un llegat- i com a personatge del conte. És per això que explicarem algunes de les seves tesis, que aporten un punt de vista força nou en l'anàlisi del contingut ideològic d'aquests tipus de relats.

Dolores Juliano (1985) considera que l'àmbit domèstic és el lloc on es forma i reproduceix una subcultura negada pels grups socials dominats. La llar és el lloc tradicionalment reservat a les dones, i a les dones es confia l'endoculturació dels nins, la transmissió de la cultura del grup. Això vol dir que els relats propis de la comunitat passen en bona part per boca de les dones, que són les encarregades de transmetre'ls a les noves generacions. D'aquest fet es deriva que els contes siguin el vehicle preferent de la visió del món amb ulls de dona. Segons Dolores Juliano una anàlisi de la literatura oral -cançons,



devocions, corrandes, contes- posa de manifest que la dona, al llarg del temps, ha fet una reelaboració constant i subtil per tal d'apropar-la a la seva escala de valors. Ens limitarem a veure com aquesta afirmació es fa realitat en el conte, però cal fer una salvetat força important: els contes ens han arribat -a les acaballes del s. XX- en bona part a través de les recopilacions fetes per folkloristes -sovint al llarg del s. XIX-. Aquest recollectors presenten tres característiques fonamentals que són oposades a les dels seus informadors: són homes, cultes i urbans que recullen narracions -sovint- de dones, analfabetes i de zones rurals. Això vol dir que les narracions abans d'arribar a la impremta han passat una mena de filtre -potsèr a vegades inconscient- creat pels qui les han recollides, transcrites i seleccionades. Probablement, molts dels trets que cercam s'han perdut o desdibuixat al llarg d'aquest procés.

Amb tot, però, es poden trobar contes que transmeten uns valors divergents de l'escala de valors que teòricament haurien de transmetre, que sovint milloren i prestigien la imatge femenina. Alguns dels motius, episodis i personatges que sostenen aquestes afirmacions són, sempre segons Dolores Juliano, els següents:

En resum i per acabar, la imatge que procura elaborar de si mateixa la dona, a través de les seves manifestacions més lliures, resulta diversa de l'oficialment assignada, tot i que no n'implica un qüestionament explícit. Afirmem que l'àmbit domèstic ha servit d'escenari a una subcultura específica, fraccionada, dispersa i àdhuc contradictòria, però existent.

(JULIANO, 1985: 47)

La nostra opinió és que els contes no són en realitat masclistes per ells mateixos, ja que probablement per cada mostra de masclisme que poguéssim adduir no seria gaire difícil trobar-ne la contrarèplica; és a dir, un altre relat on la protagonista fos femenina i el paper passiu correspongués a l'home. Recordem per exemple que tot el cicle de relats del tipus Eros i Psique podrien ser qualificats de feministes, car és gairebé sempre ella la que du tota la càrrega de protagonisme, pren les decisions i realitza el desencantament que tornarà la forma humana al monstre, però fins i tot en aquest cicle a vegades els papers s'han invertit i el personatge a desencantar és la núvia i no el nuvi. Per tant, si ens trobam amb unes rondalles no masclistes en una societat que es pot considerar globalment com a masclista, és probable que en bona part sigui a causa de la presència activa de la dona com a transmissora-

receptora d'aquests relats. Però també és cert que -com veurem més endavant en parlar de les interpretacions psicoanalítiques- les rondalles parlen d'una realitat psíquica humana que sovint és comuna a ambdós sexes, d'uns processos psicològics, d'uns sentiments i unes reaccions que es donen per igual entre els homes i les dones.

### ***1.5.3 - La concepció positiva de la vida***

Durant segles les rondalles passaren de boca en boca entre les gentes i serviren d'inspiració a molts d'escriptors. Eren una cosa natural i plaent, que existia com l'aigua i la terra, i ningú no les qüestionava. Al llarg del s. XIX, els contes populars foren primordialment objecte de recollecció i estudi, al llarg dels primers anys del s. XX proliferaren les versions per a infants. Els editors aprofitaren els treballs anteriors i posaren a l'abast dels nins -que de cada vegada més aprenien a llegir i, per tant, esdevenien públic potencial- llibres de diversa qualitat i preu on es relataven les velles històries del poble que havien passat per la

ploma de Perrault, els Grimm, Andersen o tants d'altres folkloristes i escriptors.

Però un cop passada la 2<sup>a</sup> Guerra Mundial, unes noves concepcions de com ha de ser el món i com s'ha d'educar la infància duen mals vents per als contes de fades. Ulls escrutadors analitzen sense pietat les ancestrals contarelles i hi troben tots els mals possibles i cap virtut. Gabriel Janer Manila descriu aquesta situació a les primeres línies de "La funció educativa dels contes populars" :

Després d'alguns anys en què els contes populars han estat pedagògicament marginats o manipulats -com és el cas de les pel·lícules de Walt Disney-, acusats de violents i de sàdics, d'haver estat transmissors d'uns models culturals periclitats i arcaics, superats avui i en contrast amb la realitat social i tecnològica que el nen trobarà, després, durant la seva vida; al servei d'una concepció al marge de la classe social a la qual pertany, llegat d'un món feudal i subdesenvolupat en què l'explotació de l'home per l'home era el signe normal de vida, on les classes dominants injectaren els valors ideològics que més convenien als seus interessos; després de totes aquestes acusacions, l'interès per la interpretació i l'estudi -des del camp pedagògic al psicoanalític- dels contes populars ha esdevingut el tema de conferències i debats, d'articles a les revistes especialitzades i de noves explicacions, i al mateix temps hom ha volgut

fixar l'atenció en el caràcter certament subversiu de la imaginació i de la fantasia.

(JANER, 1980: 169)

Una explicació molt semblant és la que dona María González Davies (1991). El conte tradicional, doncs, al llarg dels anys quaranta i cinquanta es veu com una expressió ja superada que correspon a un món arcaic, desaparegut. Pares i educadors preocupats per la salut mental des seus fills i alumnes s'horroritzen davant les lluites i violències que el conte explica amb la mateixa senzillesa que explica les noces del rei o les propietats màgiques d'una determinada aigua. D'aquesta actitud es deriven diverses respostes: una més dràstica consisteix a eliminar aquesta classe de relats del món infantil i substituir-los per històries realistes. Una altra és endolcir, censurar, "arreglar" els contes de forma que tots els caires quedin llimats i, en conseqüència perdin la seva força, i fins i tot el sentit i l'atractiu. Ambdues respostes són igualment perniciososes, ja que priven el nin d'una part important del seu patrimoni cultural i li neguen eines simbòliques que l'ajudaran a interpretar la realitat i formar la seva personalitat:

Nosotros damos impulso a la fantasía de nuestros niños, les permitimos que dibujen lo que quieran o que inventen historias. Pero si carecen de la fantasía heredada, es decir de los cuentos populares, no podrán por sí solos inventar historias que les ayuden a vencer los problemas que se les presentan. Todos los relatos que ellos puedan crear serán únicamente expresiones de sus propios deseos y ansiedades.

(BETTELHEIM, 1975/1977: 173/t. S. Furió)

Altres escriptors, més imaginatius, opten per una tercera via: ni eliminar ni endolcir, sinó jugar amb ells. Entre els qui trien aquest camí, n'hi ha que usen el sistema de la transformació del conte per convertir-lo en vehicle d'unes idees diferents i crítiques. Uns altres decideixen unir en una mateixa història referències tradicionals i contemporànies, donant així una nova orientació al relat.

El descrèdit dels contes -més acusat en uns indrets que en uns altres, en unes classes socials que en unes altres- comença a canviar en diversos sectors socials arran de la publicació d'un llibre que serà revolucionari i obrirà molts de camins. Ens referim a *The uses of the enchantment, The Meaning and Importance of Fairy Tales* de Bruno Bettelheim, que va aparèixer a Nova York el 1975. En aquesta obra, el psiquiatra nord-americà revisa i analitza els contes meravellosos a la

llum de les doctrines psicoanalítiques. N'extreu unes conclusions diametralment oposades a les que al llarg dels anys anteriors s'havien anat imposant. Bettelheim arriba a la conclusió que les rondalles són fonamentals en la formació ètica d'infants i adolescents, perquè transmeten una ideologia positiva basada en l'esforç i la constància. Les línies generals de la teoria que dóna suport a aquesta afirmació serà el que intentarem resumir a les pàgines següents.

El poder que tenen els contes per arribar al nin rau en el seu llenguatge simbòlic. Les nocions morals abstractes els resulten alienes i difícilment comprensibles, en canvi en el conte popular el contingut moral de la història no es fa explícit, es manifesta a través d'imatges reals, tangibles i plenes de significat des de l'òptica del nin. El conte tramet alhora sentits evidents i ocults, planteja de forma breu un problema existencial. Presenta la lluita del bé contra el mal de forma clara. Al final, el dolent és sempre castigat, però aquest càstig -tot i ser una peça fonamental- no és *l'ensenyament moral del conte*. L'ensenyament és arribar per un mateix a la convicció que el crim no resol res i també aconseguir la identificació que provoca l'atractiu de l'heroi. Aquest significat ocult és, a més, multiforme, i pot ser distint

per a cada persona, depèn dels interessos i de les necessitats de cada moment. Si donam al nin versions ensucrades mutilarem el sentit global, intrínsec, de la història i molt probablement n'anul·larem les qualitats terapèutiques.

Pot semblar excessiu parlar de qualitats terapèutiques quan ens referim a una història tradicional. El terme sembla més adient per a les substàncies químiques o les plantes medicinals, però el cert és que aquestes propietats dels contes no són cap descoberta del s. XX, ni patrimoni de cap teoria psiquiàtrica. En algunes cultures, davant cert tipus de problemes la persona que té cura de la salut física i mental de la comunitat narra per guarir el pacient una història, que aquest haurà d'interpretar per resoldre el seu conflicte. A la Bíblia mateix veim com Jesús calma els neguits dels seus deixebles amb paràboles, i amb paràboles els fa assequibles els ensenyaments de la seva doctrina. També Schahrasad, la narradora de les *Mil i una nits*, guareix l'odi i la depressió del rei Schahriar amb mil nits de contes i d'amor.

Les propietats terapèutiques dels contes meravellosos deriven en bona part de la identificació de l'oient amb l'heroi. La identificació provoca una catarsi que és beneficiosa i alliberadora. En aquest sentit,



Bettelheim dedica tot un capítol a fer palès com la identificació no es produeix amb el mite, els protagonistes del qual són déus o herois semidivins que viuen en una altra dimensió, lluny dels humans, gestes grandioses. En canvi, el protagonista del conte meravellós és essencialment humà i per la seva humanitat aconsegueix els dons màgics que li permetran superar les dificultats i aconseguir una recompensa també terrenal: la unió feliç amb una altra persona. Les faules, per la seva banda, expliciten veritats morals. D'aquesta manera no hi ha cap significat ocult, res a imaginar. Sempre és molt millor suggerir que imposar, fer entendre que explicar punt per punt.

Bettelheim pensa que el llenguatge del conte meravellós és molt més adequat a l'infant que les exhortacions i exemplificacions fetes amb conceptes abstractes:

Desde un punto de vista adulto, y en términos de la ciencia moderna, las respuestas que ofrecen los cuentos de hadas están más cerca de lo fantástico que de lo real [...] Sin embargo las explicaciones realistas són, a menudo, incomprensibles para los niños, ya que estos carecen del pensamiento abstracto necesario para captar su sentido [...] un niño sólo puede obtener seguridad si tiene la convicción de que comprende ahora lo que antes le contrariaba; pero nunca a partir de hechos que le supongan

*nuevas* incertidumbres. Aunque acepte este tipo de respuestas, el niño llega incluso a dudar de que haya planteado la pregunta correcta.

(BETTELHEIM, 1975/1977: 68, t. S.Furió)

Només amb el procés maduratiu el nen substituirà progressivament el pensament animista -tendent a proporcionar explicacions màgico-religioses- pel racionalista. Les històries realistes es dirigeixen al pensament racional, els contes meravellosos al desenvolupament emocional. I en aquest desenvolupament emocional hi participen tots els factors que conformen els relats, des dels rols dels personatges fins a la naturalesa dels conflictes i la mateixa estructura de la narració:

El niño podrá empezar a ordenar sus tendencias contradictorias, cuando todos sus pensamientos llenos de deseos se expresen a través de un hada buena; sus impulsos destructivos a través de una bruja malvada; sus temores a través de un lobo hambriento; las exigencias de su conciencia a través de un sabio hallado durante las peripecias del protagonista, y sus celos a través de un animal que arranca los ojos de sus rivales. Cuando este proceso comience, el niño irá superando cada vez más el caos incontrolable en que antes se encontraba sumergido.

(BETTELHEIM, 1975: 93/ t. S. Furió)

Bettelheim diu que els nens usen un *mecanisme psicològic de dissociació* gràcies al qual la imatge d'una persona se separa en dues per tal de preservar una imatge positiva i poder *odiar* la part que els resulta negativa o desagradable. Aquest mecanisme també existeix en els contes. La mare és dissociada en madrastra, els germans en germanastres, etc. D'aquesta manera, el nin pot odiar aquestes figures i exagerar-ne els trets desagradables sense problemes de consciència, preservant la imatge *bona* de mare, de germà, etc. Altres vegades, en lloc d'una dissociació el que trobam és una *substitució*. Apareixen personatges sobre els quals es poden projectar els conflictes que el nin viu en el seu món interior.

La dicotomia bons/dolents és també un tret comú entre els contes i el pensament infantil. Altres contes ens il·lustren sobre el perill de deixar-se arrossegar per la còlera, els desigs incontrolats o el de no saber esperar, trets tots ells propis dels infants. Molt aviat el nin s'adona, intuïtivament, que els contes són irreals, però no falsos.

Un altre missatge fonamental de les rondalles és el que fa referència a la necessitat d'integrar els diversos aspectes de la personalitat -els que els psicoanalistes anomenen *id*, *ego* i *super ego*- de manera que formin un tot harmònic. A vegades, el camí es mostra a

través de diversos personatges simbòlics; altres, mitjançant les múltiples peripècies que duen l'heroi a la maduresa i l'èxit. Molts contes fan del *beneit*, del germà que tots consideren inferior o poc capacitat, l'heroi que amb l'enginy, la tenacitat i la bondat resoldrà els conflictes. La identificació del nin amb aquest personatge, que des d'un punt zero -semblant al punt en què ell es troba davant la complexitat del món- arriba a superar tots els entrebancs, és total. En la ment de l'infant les fantasies formen un tot amb els pensaments, de manera que els temors irreal dels infants se superen amb esperances irreal.

L'episodi del càstig de l'agressor, del malvat o de l'impostor és un dels que els adults actuals *censuren* més sovint, en el sentit de suavitzar-lo. Segons Bettelheim, és un gran error: el nin necessita saber que el dolent serà castigat. El sentit que el nin té de la justícia es desorienta en els contes on el càstig és substituït per la compassió. Només el restabliment de l'ordre els proporciona la seguretat que necessiten.

Bettelheim resum la influència dels contes de fades en aquest paràgraf, tot usant el símil evangèlic de la paràbola del sembrador:

El escuchar un cuento de hadas y tomar las imágenes que este nos presenta puede compararse con arrojar unas cuantas semillas, de las que sólo unas pocas darán fruto en la mente infantil. Algunas de estas semillas trabajarán en la parte consciente de la mente, mientras que otras estimularán algunos procesos inconscientes. Habrá otras, en cambio, que necesitarán permanecer en reposo durante algún tiempo, hasta que la mente del niño alcance el nivel adecuado para que germinen, y habrá algunas, por último, que nunca echarán raíces. Sin embargo, las semillas que se han esparcido en el terreno adecuado darán lugar a hermosas flores y a sólidos árboles -es decir, darán validez a importantes sentimientos, provocarán percepciones internas, alimentarán esperanzas y eliminarán ansiedades- y, al hacerlo, enriquecerán la vida del niño en un momento determinado y para siempre.

(BETTELHEIM, 1975/1977: 218 / t. S. Furió)

Les teories de Bettelheim, com ja hem dit abans, han estat molt difoses de 1975 ençà i avui, més de quinze anys després, el conte ha recuperat bona part del prestigi perdut. En aquesta línia s'insereix l'article "Ètica i conte meravellós" (1986), reflexió pública dels mestres que integren el grup Joan Amades -coordinat per Ricard Pedrals- els quals des de les pàgines d'una prestigiosa revista pedagògica proposen els contes de fades per a l'ensenyament de l'ètica a l'escola fins als nou-

deu anys. La seva intenció és mantenir el gust per la paraula viva que possibilita el diàleg, acostar el nin a la lògica teleològica de la narració, afavorir la identificació de l'infant amb els protagonistes de les rondalles i transmetre l'esperança en un final feliç malgrat els entrebancs del camí. Els problemes del nin actual -incomunicació, separació dels pares, solitud, rivalitats fraternes, etc.- també són presents als contes, també per a ells tenen respostes.

#### *1.5.4 - Els contes, transmissors d'una ideologia reaccionària o subversiva?*

Tal com fa notar María González Davies (1991), els contes meravellosos mostren en la seva evolució dues funcions bàsiques. La primera és psicològica: descobreixen el món interior de l'home, els seus desigs, esperances, pors i la recerca de la utopia. La segona és històrica i es presenta com un mirall que reflecteix els assumptes contemporanis, polítics, filosòfics i socials. Els arquetipus bàsics no canvien -les preguntes transcendents de l'home sempre són les mateixes- però les

robes amb què es cobreixen són diferents segons l'època i serveixen d'instrument per expressar valors socials mutables al llarg de la història.

Si Bettelheim -com a científic interessat en els processos mentals de l'home- es fixa en la primera funció: la psicològica, Hugo Cerdà analitza la segona: els contes com a transmissors d'una ideologia social, encara que la seva anàlisi -sense una diacronia clara- resulti fragmentada i sovint arbitrària. Aquest autor xilé publicà el 1977, a Bogotà, un llibre titulat *Literatura infantil y clases sociales*, on des d'una perspectiva marxista denuncia la literatura infantil considerada clàssica com a portadora d'uns valors ètics i morals totalment alienants, classistes, encaminats a perpetuar una societat on l'explotació de l'home per l'home és una costant indefugible. L'èxit d'aquest llibre -que va ser reeditat per una editorial espanyola l'any següent- decideix l'autor a fer-ne una revisió i ampliació i el 1985 apareix a Madrid *Ideología y cuentos de hadas*, amb alguns capítols desdoblats respecte de l'obra inicial i diverses modificacions. Les tesis però, continuen essent les mateixes.

A les primeres pàgines Cerdà ja ens diu que la metodologia emprada serà la històrico-dialèctica. Segueix una llarga explicació sobre

la situació socio-econòmica del nin en la societat actual, on -ultra algunes realitats de tots conegudes- traça la figura d'un nin burgès més propi del s. XIX i de petites minories, que de la realitat social actual. L'autor pensa que no es pot parlar mai del nin en general, com una entitat abstracta, sinó de nins pobres i nins rics, que la infància és indeslligable -físicament i culturalment- del medi on es desenvolupa, del seu context social. La imaginació de l'infant és un valor interdependent, íntimament relacionat amb aquesta realitat.

Passa després a analitzar la relació entre conte i mite, sense donar una definició d'aquest darrer que ens permeti saber a què es refereix quan en parla. Acusa la majoria d'investigadors d'estudiar els mites deslligats del context històric on varen aparèixer i blasma els mites actuals, que considera encaminats exclusivament a perpetuar la societat de consum. Veu en els mites un ancestral mecanisme d'alienació social i, per tant, de conformisme. Parla de l'apropiació de bona part de la mitologia per l'Església Catòlica i denuncia l'intent de donar-los versemblança històrica. Posa de manifest l'apropiació dels personatges dels contes clàssics per part dels mitjans de comunicació de masses:



Pero si bién las remozadas piezas de museo de la literatura infantil "clásica" han sufrido una profunda merma en el público, todavía siguen siendo el "rostro limpio, puro e inocente" de la ideología burguesa. Es más, se ha creado todo un complejo ideológico y cultural para institucionalizar y oficializar a todo nivel sus personajes, sus añejas moralejas, sus anécdotas y todo aquello que hace parte de esta literatura. Las Cenicientas y las Caperucitas Rojas dejaron de pertenecer al mundo exclusivo de algunos niños y se masificaron a través de la TV, el cine y los millones de ejemplares que editan anualmente las grandes editoriales del mundo capitalista.

(CERDÀ, 1985: 120-121)

Cerdà pensa que la majoria de contes estan situats en una societat medieval i per tant feudal, que el model que presenten és el de l'explotació de les classes populars per part de la noblesa i el clergat. Discuteix també l'etiqueta de clàssics aplicada de forma general a aquestes narracions, en un intent d'institucionalitzar el conte tradicional, de fer-lo un model a seguir. L'intent de donar als seus continguts una vigència universal i històrica derivaria de la intenció de donar una visió del món a través del prisma de la classe dominant.

Comenta també la pràctica d'endolcir o manipular alguns contes

per tal de restar violència al relat, i pensa que la pràctica és contraproduent. Tampoc no veu cap sentit en la recreació dels contes, per donar-los un nou sentit o context:

Lo más lamentable de estas posturas bondadosas y benignas, al estilo de Antoniorrobes y de Jesualdo, que caen en situaciones extremas, es que sólo contribuyen a reforzar o a acrecentar los problemas que pretenden remediar [...] En muchos casos se conserva la estructura original de estas narraciones, a las cuales les introducen algunas reformas de tipo moralizante o literario que a la larga sólo contribuyen a consolidar lo que ellos critican. En sentido figurado, equivaldría a sembrar una semilla nueva en un campo esteril e improductivo.

(CERDÀ, 1985: 265)

Pel que fa, en concret, al conte meravellós i la seva ideologia, l'autor passa revista als següents aspectes: cultura i moral feudal, maniqueisme, les bruixes i les fades, el paper de la dona, el treball i l'oci, els posseïdors i els desposseïts.

Presenta la tesi que en el conte meravellós no només l'ambientació correspon a l'època medieval, sinó també la moral. Amb un predomini total i absolut de l'esperit cavalleresc i de la ideologia de l'Església, on

el treball és despreciat, s'exalta l'honor i la guerra i la religió exerceix una veritable tirania ideològica.

Segons l'autor, en els contes la realitat es presenta esqueixada entre bé -tot allò que és favorable a la classe dominant- i mal -tot allò que li pot resultar conflictiu o desfavorable-:

Los esteretipos morales, que responden a estos contenidos, abundan en los cuentos de hadas, ya que sus personajes y situaciones actúan mecánicamente en virtud de la causalidad mágica, en un medio ingrátido e indeterminado, donde el bueno siempre vence y el malo es castigado o donde el representante de los valores dominantes es siempre el gran vencedor en esa lucha contra las fuerzas que se oponen a sus designios. Son fórmulas rígidas y absolutas que se repiten en la mayoría de estas narraciones y que pretenden expresar una supuesta universalidad, tras la cual no se hace sinó expresar intereses individuales o particulares de las clases señoriales.

(CERDÀ, 1985: 292)

Quant a les bruixes, personatges que representen el mal en els contes, Cerdà en traça la semblança històrica. Les veu com a personatges en bona part útils a les classes populars, hereves d'una

tradició allunyada dels convencionalismes religiosos, remeieres, etc. Pensa que el poder -noble i religiós- hi va veure un perill per a l'estabilitat i la difusió de les seves doctrines i conductes i que d'aquí es derivaria la persecució de què foren objecte.

Tot i que en reconeix el seu origen popular, considera que les fades han estat adoptades com a representació del bé i com a tal han estat modelades amb els criteris estètics que la cultura burgesa identifica com a positius o benèfics, amb una forta influència de la religió catòlica.

Cerdà afirma que tots els altres personatges fantàstics dels contes -malgrat la seva diversitat- obeeixen a uns mateixos esquemes maniqueus de Bé-Mal, Cel-Infern, Déu-Diable. Aquests seria el cas dels mags -que poden ser benèfics o malèfics-, els gnoms, els trolls, els *duendes*, els elfs, els genis orientals, els gegants, els ogres, els dragons, les sirenes, etc.:

Polizofismo, antropomorfismo, espiritismo y otras fórmulas dieron nacimiento a una gran cantidad de personajes y seres fabulosos que se incorporaron a los dominios de la mitología universal y que en sus inicios la iglesia consideró como una expresión del paganismo y de la idolatría, pero con los siglos comenzó a retomar sus ritos, historias y personajes, con

el proposito de recuperarlos para su teología.

(CERDÀ, 1985: 362)

Respecte del paper de la dona, les seves tesis són totalment contràries a les expressades per Dolores Juliano -vegeu punt 1.5.2-. Si bé admet el seu protagonisme, considera que el paper que desenvolupen és totalment subsidiari del de l'home. L'amor dels contes s'assembla més a un contracte per interessos econòmics i socials que a una relació humana. L'amor cavalleresc és una transposició de les relacions feudals. Diu que en els contes la dona és minusvalorada i relegada a les seves funcions domèstiques i reproductores. Les heroïnes que, partint d'un origen humil, aconseguixen una ascensió social fulminant mitjançant l'amor-matrimoni no són altre cosa que models-enganyifa per fer creure a les classes populars que la mobilitat social és possible i que l'amor pot vèncer tots els entrebancs.

Hugo Cerdà també comenta la funció que l'oci i el treball desenvolupen en els contes. Segons l'autor el món del treball és el gran absent d'aquests tipus de narracions. Tots els béns s'obtenen per herència o de forma fraudulenta:

La mayoría de las fortunas obtenidas son el resultado de las herencias familiares o de las conquistas militares, si se trata de los señores, en cambio para los héroes de origen popular, sólo les queda la alternativa del engaño, del juego pícaro, del azar o la recompensa divina, para alcanzar niveles sociales o económicos superiores a los que poseen. Nunca se habla del esfuerzo, del tesón o de la capacidad de trabajo del hombre. Con ello se quiere demostrar lo "inútil" que es el trabajo para alcanzar estos objetivos.

(CERDÀ, 1985: 400)

És a dir, es glorifica l'oci, el despreci al treball i les actituds parasitàries. El major al·licient dels contes és l'obtenció de l'or, de la riquesa que s'identifica amb noblesa: "Todos los bienes materiales que se conquistan son de usufructo individual y los héroes populares siempre aspiran a ser coronados reyes o convertirse en acaudalados príncipes". Segons Cerdà, l'estratificació social es justifica per la voluntat divina, i el triomf dels herois dels contes s'explica per la seva naturalesa d'abanderats de la voluntat divina.

En conjunt, l'obra d'Hugo Cerdà presenta greus defectes de plantejament i elaboració, que es tradueixen en una visió arbitrària de la realitat multidimensional i global dels contes. Sembla com si les idees

de l'autor determinassin tot el desenvolupament del discurs. En primer lloc, no delimita en absolut l'objecte del seu estudi. El títol ens assenyala els contes de fades, però al llarg de l'obra es dediquen moltes pàgines a creacions literàries que res hi tenen a veure. La novel·lística de Dickens, l'obra *Cuore* d'Amicis, la producció d'Andersen, etc. li serveixen per justificar els seus plantejaments i desqualificar procediments literaris. L'estudi, per tenir veritable validesa, s'hauria de centrar en un conjunt concret de contes i no posar en un mateix sac les recarregades i refinades creacions de les "precioses" de la cort de Lluís XIV, el recull dels Grimm o les versions de Walt Disney.

Encara que no ho explicita clarament en cap moment sembla que Cerdà pensa en una tradició oral popular que hauria estat tergiversada i manipulada per les classes dominants, a través d'escriptors i recopiladors. Sobre aquestes obres s'hi haurien continuat exercint pressions alienants fins arribar a les versions actuals, exponents degradats de la moral burgesa. Si bé és veritat que aquest procés s'ha produït hauria de quedar molt més clar el que es vol estudiar: ¿les ímfimes i degradades versions de quiosc, les reelaboracions modernes, l'obra de Perrault o dels Grimm en tant que autors condicionats per la

seva època i circumstància, les versions populars recollides amb tècniques científiques, els estereotips formats sobre els contes, les estructures subjacents, els motius comuns a totes les cultures?

L'autor justifica en cada moment les seves tesis utilitzant del vastíssim món de les rondalles allò que més li convé, que millor s'adapta a la seva visió preestablerta. Els seus arguments es poden rebatre amb altres presos de la mateixa tradició. Nosaltres pensam que basa les crítiques més en els aspectes accessoris que no en la globalitat, més en les formes que en el contingut. Tot i que en tot moment reclama la referència al medi històric i social com a única forma vàlida d'anàlisi, ell comenta i critica els escrits de Grimm, de Perrault, d'Andersen sense tenir en compte que les rondalles trascendeixen en molt els afegits i moralismes amb què els transcriptors o reelaborados les han ornades. La vàlua intrínseca del conte -el seu missatge, la seva pervivència- rau en el conte en sí, en la història, no en el llenguatge que li dóna forma literària. El llenguatge literari és una altra dimensió, un altre aspecte que cal analitzar amb altres eines. La forma essencial del conte és oral i només mitjançant l'oralitat la narració s'adapta a l'oient, a la seva època i a la seva circumstància.



És veritat que en els contes el món es divideix a grans trets entre bé i mal. Això és però, una eina moral, una manera de simplificar una realitat, que l'experiència sap complexa, per tal de donar força al missatge que es vol transmetre. Les personificacions de les forces benignes i malignes no són patrimoni exclusiu de les societats burgeses i capitalistes, com tampoc no ho és la discriminació de la dona, el desig de béns materials i de bellesa, la recerca de l'èxit, la il·lusió en un món on el treball no sigui necessari, etc. Tots aquests trets no són capitalistes o comunistes, són essencialment humans. Els contes meravellosos ens parlen de la recerca de la felicitat i de l'estabilitat emocional, del procés que cal passar per assolir la maduresa, de la necessitat de no defallir. En paraules de F. Savater:

Los cuentos no son brutales ni enseñan a serlo; son crueles, a menudo feroces, pero siempre defienden la pureza valerosa que en el hombre remedia y vence a lo cruel y lo feroz. No dicen que la vida sea idílica, tranquila, armónica, siempre gratificante: dicen que para quien lucha bien la vida es posible sin dejar de ser humana. En modo alguno se exalta la fuerza bruta por si misma, sino todo lo contrario [...] En el cuento las herramientas, armas mágicas y disfraces son emblemas de la cualidad moral energética y confiada que puede alzarse sobre la mera fuerza

bruta. Nada demuestra más valerosa sensibilidad que esta lección.

(SAVATER, 1988: 11)

Tampoc no és veritat que les bruixes dels contes desenvolupin sempre un paper pervers i maligne. Moltes vegades bruixa, -i també fada, velleta, padrineta, etc.- és sinònim de *donant*, el qual és en essència un personatge positiu, és qui proporciona a l'heroi els medis per vèncer, és l'intermediari entre el món real i el món meravellós. La mala bruixa del conte de la Blancaneu és en realitat la madrastra. Per tant, la figura negativa és la madrastra i els seus poders o enginys són un mitjà, no una qualitat.

Respecte de les ànsies de riquesa i de poder, cal dir que en els contes populars -aquells que no han passat un calvari de manipulacions força evidents i barroeres- la riquesa mai no és una finalitat en si. Al contrari, els personatges amb una ambició desmesurada pels béns materials són sempre castigats o ridiculitzats. L'heroi que aconsegueix una bossa de diners que mai no es buida o unes estovalles que treuen bon menjar no en fa un ús abusiu, sinó que els empra de forma racional. Les descripcions de grans riqueses materials -palaus, etc.- sempre solen pertànyer al regne llunyà, és a dir al món meravellós fora de la realitat

quotidiana. Els palaus i les riqueses del món *real* no són descrits, són únicament escenaris de fons on transcorre l'acció.

El masclisme no és tampoc una característica definidora dels contes meravellosos, com hem vist en el punt 1.5.2 d'aquest treball, encara que hi hagi contes que presentin un model masclista, n'hi ha molts d'altres en què la dona té un paper actiu i és ella qui decideix les seves accions i tria el seu destí.

Hugo Cerdà critica agraument el conte meravellós i el rebutja tant en la forma anomenada "clàssica" com en les manipulacions més o menys creatives que aquest ha generat -transfiguració dels elements bàsics i dels esquemes, fusió d'elements tradicionals amb moderns per tal de donar-los un altre sentit, etc.-. L'autor desitja una desaparició d'aquest tipus de literatura del camp del llibre per a infants. No reivindica formes agafades directament de la tradició oral, tampoc no reivindica els contes tradicionals dels pobles de Sud-amèrica com a reacció enfront del colonialisme cultural d'Estats Units i Europa, com a vehicle d'afirmació nacional i d'arrelament a la pròpia comunitat<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Malgrat això, l'autor és ben conscient d'aquest colonialisme cultural quan diu:

Hadas, príncipes o princesas medievales, caballeros andantes, reyes, brujas y demás personajes de esta literatura, son de factura

Cerdà demana per als infants una literatura *realista* i nova, que defineix amb les paraules següents:

La creación de nuevos cuentos, de gran calidad literaria, con nuevos contenidos y orientaciones, de acuerdo a los intereses psicosociales y culturales del niño, especialmente popular, es quizás el único camino que a la postre puede ayudarnos a derrotar aquel paternalismo y puerilidad a que ha sido condenado por años el niño en nuestros sistemas.

(CERDÀ, 1985: 268)

El cert és que el nen necessita nous contes que s'adaptin al seu món -un món que cada dia canvia més ràpidament-, però la nova literatura no exclou la coneixença de les antigues rondalles, del substrat cultural que suposen els vells relats, del missatge universal que ens trasmeten aquestes històries polides per les veus i els accents de totes les generacions, de totes les races, de totes les cultures, per damunt de partidismes, rigideses metodològiques i prismes deformats.

---

europaea y ajenos a nuestras tradiciones populares, aunque el folklore hispanoamericano se encuentra influido por estos relatos europeos como consecuencia y saldo de la conquista, colonización y posterior aculturación de nuestros pueblos.

(CERDÀ, 1985: 195)

Una tesi totalment contrària a la d'Hugo Cerdà és la defensada per Gabriel Janer Manila, que veu en les rondalles una força subversiva elaborada per les classes populars. Interpreta la peripècia de l'heroi com un missatge de coratge i de confiança, com la resposta decidida a l'envit que l'aventura i el desconegut proposen a l'home, a l'heroi que només té a les seves mans dèbils l'astúcia que permet vèncer els poderosos i les tenebres. Les rondalles són subversives en una doble dimensió: en el seu fons i en la seva forma. Són subversives perquè fan de la imaginació la seva substància, i només la imaginació és capaç de bastir eines per transformar la realitat. No hi ha res amb més poder de subversió que fer prendre consciència que la realitat és transformable. També la seva forma, la poètica, trenca esquemes i ens dibuixa uns éssers poderosos o malèfics -gegants, dimonis, reis enrabiats, etc.- dels quals hom es pot riure, car per la via de l'exageració i la deformació el narrador els anostra i els distorsiona.

Aquestes idees se sintetitzen en el fragment següent:

A través de les rondalles vaig aprendre [...] que la imaginació era un camí ferm d'impugnació social i de divergència. Les rondalles em mostraren el meu dret d'esser divergent, mentre descobria que en definitiva

es tractava de qüestionar la realitat a través de l'impossible, d'obligar l'ordre social a dubtar del seu propi valor. Era, doncs, una forma d'amenaçar-lo, aquest ordre, de clivellar-lo subversivament; car l'alegria i la festa, i els fantasmes, i els somnis també poden esser revolucionaris. Descobria que els camins que condueixen a la fantasia no eren ni una evasió ni una fuga de la realitat, ans el contrari, que podien ser una proposta de regeneració cultural i política. L'exercici de la fantasia significa en última instància, l'acceptació d'uns altres camins, l'experimentació d'una altra via, d'una ordenació diversa de les coses.

(JANER MANILA, 1986: 20)

En canvi, André Jolles (1930) establí la relació entre conte tradicional i poble per una altra via, més que pel camí de la incitació a la subversió ho interpretava pel camí del desig. Aquest autor qualificava l'ètica dels contes de *moral naïve*, entesa com aquella disposició mental que inclina cap a un judici moral que no té res a veure amb el concepte ètic del bé i del mal com a principis absoluts, sinó que condemna la injustícia i es complau en la sanció i el càstig de l'ofensor i la recompensa de la víctima. Aquesta és també una forma d'inversió de l'ordre social, de transformació de la realitat mitjançant la lògica del desig. El conte substitueix el món real per un món que respon a les

exigències de la moral ingènua, on el factor meravellós ja no és sorprenent, sinó natural, forma part de la convenció del conte. Aquesta convenció té un dels seus suports fonamentals en la situació del relat en un temps i un espai diferents dels reals. Com a reacció enfront d'un món jerarquitzat, on el pobre se sent oprimat i impotent, la imaginació popular basteix un món alternatiu -el dels contes meravellosos-, on l'humil aconsegueix trencar les barreres socials i castigar els representants del mal. Aquests procés es posa de manifest en l'estructura de Propp, on la malifeta o mancança -funció VIII i VIIIa- sempre és resolta -funció XIX-. Aquesta *moral naïve*, inherent al conte, també és expressada per Tolkien quan diu que els contes de fades no fan referència a la *possibilitat* que un fet esdevingui, sinó al *desig* que així sigui.

***2 - LES RECOPILOCIONS, LES VERSIONS***

***I LES ADAPTACIONS***

***DE CONTES POPULARS***



La necessitat d'explicar el perquè dels fenòmens naturals, d'exemplificar les conductes humanes, de conservar la memòria de les proeses i de les conquestes del propi grup, de donar seguretats que aconseguissin foragitar temors i incerteses, de magnificar les qualitats dels déus en què hom creia... Tot aquest conjunt de necessitats humanes han bastit i conformat allò que avui denominam contes populars, llegendes tradicionals, mites i creences i que trobam, invariablement, a totes les cultures.

L'expressió de tot aquest bagatge ha trobat diversos camins, el que en deim formes culturals, i un d'ells és la paraula. La paraula és essencialment oral, però el progrés humà ha trobat el sistema per fer-la perviure més enllà del temps i l'espai, ha aconseguit desafiar la fragilitat del so i donar-li una consistència diferent, una possibilitat que multiplica el seu poder: l'escriptura.

És un fet evident que des de l'inici de l'escriptura l'home ha estat interessat a sistematitzar, mitjançant un codi de caràcters, tots aquells aspectes de la vida que tenien per a ell un interès especial, tots aquells esdeveniments, descobriments o reflexions que podien ser útils a altres homes, a la comunitat i a les futures generacions, ja fos pel seu contingut directament pràctic -fruit de l'experiència empírica-, o bé com a transmissió de determinades creences religioses, conviccions morals o fets històrics que delimitaven el seu món.

No és estrany, doncs, que entre els materials escrits més antics que han arribat fins a nosaltres hi trobem els contes, les narracions de fets imaginaris, la transcripció d'aquelles històries que en forma simbòlica omplen els interrogants de la humanitat<sup>1</sup>. L'empremta del relat d'origen oral és clara i ferma al llarg de tota la història de la literatura, a tots els indrets i a totes les èpoques. L'escriptor, com a membre receptiu i sensible de la comunitat, s'ha sentit atret -i marcat- per la tradició popular. Però cal no deixar de tenir en compte que el

---

<sup>1</sup> Com a il·lustració del que deim podem citar el "Conte dels dos germans" que apareix a *Les mil i una nits* i a altres reculls i que ja es troba escrit en un paper dels anomenats d'Orbigny, que daten de l'època de Ramsès III, faraó de la dinastia XX que va viure entre 1198 i 1166 adC

(CANSINOS, 1955: 303).

caní també s'ha fet sovint en sentit invers. Les influències han anat de la literatura oral a l'escripta i també de l'escripta a l'oral, formant un tot que és, la majoria de vegades, indestriable. Allò que un creador ha fabulat, ha narrat per escrit amb prou força com per impactar un lector que després ho ha explicat a uns oients, que ho han conservat en llur memòria i tramès a uns altres, ja és matèria que entra en la tradició i n'assumeix totes les característiques.

Tornant, però, a l'interès cap a la literatura oral volem remarcar que aquesta atracció s'ha manifestat a l'hora d'escriure en dues opcions, no sempre prou diferenciades. Una seria la d'aquells escriptors o estudiosos que al llarg de la història han transcrit, amb més o menys fidelitat, els materials orals. És d'aquí d'on provenen les múltiples compilacions i versions que tenim actualment. La segona opció seria la d'aquells que han integrat en la seva pròpia obra de creació l'herència popular i li han donat una nova dimensió.

Analitzar detalladament les aportacions d'uns i d'altres és una tasca ingent que, evidentment, excedeix en molt les nostres possibilitats. És per això que ha estat necessari acotar l'estudi i ens centrarem, com ja hem explicat a la introducció, en la influència del conte tradicional en

els autors catalans actuals que escriuen per a infants i que han publicat obres entre 1975 i 1985. A aquesta anàlisi dedicarem el gruix del treball i l'exposarem a partir del capítol sisè.

Malgrat tot, creim que l'estudi ha de tenir un marc que li serveixi de referent i en doni els antecedents històrics. Amb aquesta finalitat dedicarem aquest capítol, i els dos que el segueixen, a detectar - encara que d'una manera breu- les empremtes de la literatura tradicional a diverses obres, tenint en compte tant la tasca dels creadors com la dels recopiladors. Pel caràcter del nostre estudi farem un esment especial a totes aquelles obres que -sobretot a partir del s. XIX en què neix el concepte de literatura per a infants- han estat especialment dirigides al públic lector infantil i juvenil.

## **2.1 - DEL S. XVI AL S. XIX**

Pel que fa a l'ús de la literatura d'origen popular a d'altres països, només citarem les publicacions que ha tingut gran transcendència en la difusió posterior dels contes populars.

### **2.1.1 - Els autors italians: Straparola i Basile**

Els primers reculls de contes tradicionals de la nostra àrea, que tendran una clara incidència en la producció literària posterior, s'elaboren a Itàlia, en el s. XVI i el s. XVII.

Gian Francesco Straparola (1480-1557) publica a Venècia, entre el 1550 i el 1553, les *Piacevoli Notti*, recull de setanta-quatre *fiabas*

d'encantaments i meravelles.

Gairebé un segle més tard, aquest cop a Nàpols, un altre autor, Giambatista Basile (1577-1632), publica *Lo cunto de li cunti ovvero lo Trattenimiento de "peccerille"* (1634-36). Val a dir que *Cunti de' peccerille* és el nom que es dóna en dialecte napolità als contes d'infants. El llibre va ser reeditat i, el 1674, apareix amb el títol de *Pentamerone*, que és el que posteriorment s'ha popularitzat.

De les característiques d'aquest recull, Italo Calvino ens diu que:

Giambatista Basile adopta, para sus acrobacias de estilista barroco-dialectal, los cunti, las historia de' peccerille, y nos da un nuevo libro, el *Pentamerone* [...], que es como el sueño de un deforme Shakespeare partenopeo, obsesionado por una fascinación de lo horrendo a la que no hay brujas ni ogros que basten, y por una delectación en la imagen alambicada y grotesca que entreteje lo sublime con lo vulgar y soez.

(CALVINO, 1956/1990: 11, t. C. Gardini)

Després d'aquests dos reculls, que influiran decisivament en la difusió dels contes populars i dels quals trobarem influències a altres obres, com els contes de Perrault, l'interès per l'edició de contes populars a Itàlia sembla que no reneix fins arribar als afanys folkloristes

que s'estenen per tota Europa al llarg del s. XIX.

### **2.1.2 - Les *Histoires ou Contes du temps passé* de Perrault**

Per parlar d'aquest autor ens caldrà situar-nos a la França de finals del s. XVII, l'any 1697. L'escriptor i cortesà Charles Perrault (1628-1705) publica a París l'obra *Histoires ou Contes du temps passé*. Tres anys abans havia publicat un altre llibre basat en la tradició popular, en vers, i titulat *Griselidis, nouvelle. Avec le conte de Peau d'Âne, et celui des Souhairs ridicules*. Ambdós reculls formen el que avui coneixem amb el nom genèric de *Contes de Perrault*. Són onze relats que provenen de fonts diverses: Bocaccio, Straparola, Basile, Isop, Fedre, La Fontaine, etc. i de la tradició oral com a base sobre la que treballaren tots els autors esmentats i el mateix Perrault. La publicació provoca molt d'enrenou a la cort de Lluís XIV, on sorprèn que un acadèmic s'entretengui en tals històries, considerades pròpies de gent baixa i poc cultivada. Però prest els contes de Charles Perrault són acceptats i creen escola, de tal manera que entre els segles XVII i XVIII

molts d'autors francesos fan ús i abús del conte meravellós, que arriba a ser una mena de capsa o receptacle on s'aboca el contingut didàctic i moralitzador que l'autor té interès de transmetre.

### 2.1.3 - *Les mille et une nuits* de Galland

Tot just iniciat el s. XVIII, Europa descobreix una part del tresor oriental de *Les mil i una nits* quan l'autor francès A. Galland publica a Caen, el 1704, la primera part de la seva traducció de l'obra àrab i la titula *Les mille et une nuits.- Contes arabes d'un auteur inconnu*. La versió, que prové d'un original de Síria, té un èxit fulminant i aconsegueix posar de moda el món oriental a França. En paraules de Cansinos Assens:

*Las mil y una noches*, adaptadas al gusto francés del siglo XVIII, recortadas, civilizadas, pero sin perder del todo su aire exótico, bárbaro, oriental, fueron des del primer momento la sensación de París, la novedad que aquel público novelero necesitaba; no solo se pusieron de moda, sino que fueron la moda.

(CANSINOS, 1983:19)



La influència d'aquests relats sobre els escriptors romàntics serà notable, tant en els assumptes com en l'ambientació. Recordem les obres de Chateaubriand i Lamartine, entre d'altres. El 1712 n'apareix una versió anglesa d'autor anònim, que serà seguida de nombroses versions i adaptacions. A partir d'aquí començaran també les investigacions i les polèmiques sobre l'origen, els autors, el contingut, la traducció, etc. de tan magna obra. No es tracta ara d'analitzar aquestes qüestions, que han estat estudiades per erudits d'arreu del món i que podrien ser objecte d'un altre treball. Només assenyalem que moltes de les històries que apareixen a *Les mil i una nits* ja eren conegudes a occident per tradició oral -o per haver estat incloses en altres reculls- i havien sofert els canvis, les adaptacions i les modificacions pròpies d'aquesta forma de transmissió. El fet de comptar amb el corpus oriental traduït a les llengües europees propicià una major difusió de les històries, en forma oral o escrita, i nombroses adaptacions per a un públic popular. És el cas, per exemple, de dos contes que avui formen part de moltes antologies i reculls de contes clàssics per a infants i que encara conserven ben viu el seu aroma oriental, ens referim a *Aladí i la llàntia*

*meravellosa i Alí-Babà i els quaranta lladres*<sup>2</sup>.

#### **2.1.4 - Samlede Eventyr og Historier d'Andersen**

A diferència dels Grimm -que comentarem a continuació- Hans Christian Andersen (1805-1875) no és un estudiós de la llengua ni de la cultura popular. Andersen és un escriptor fascinat per la bellesa dels contes tradicionals que escoltà en la seva infància. Segons ell mateix relata, son pare li llegia fragments de *Les mil i una nits* i les veïnes li contaven contes populars danesos.

Al llarg de la seva vida, durant la qual assolí una gran fama com a contista, va escriure unes cent cinquanta narracions. Algunes són originals i d'altres recullen de manera fidedigna l'argument d'un conte

---

<sup>2</sup> Una prova de la difusió d'aquests relats també per tradició oral és la rondalla *Sa llampria meravellosa* (ALCOVER, 1983:v.8,5-53) que va ser recollida per mossèn Alcover de boca de tres informadors diferents, un de Son Cervera, un de Palma i un de Campanet, i és una versió força fidel al conte d'Aladí que trobam a *Les mil i una nits*.

El motiu del cau de lladres que s'obre i es tanca amb una ordre apareix a *Alí-Babà* i també a diverses rondalles de l'aplec mallorquí, entre elles a *Na Magraneta* (ALCOVER, 1983, v.1, 80-92). Els exemples es podrien multiplicar indefinidament, però citam aquests dos per la difusió que han tengut en els contes adaptats per a infants.

nòrdic, però escrit en un llenguatge força treballat literàriament. El mateix Andersen, en una autobiografia<sup>3</sup>, diu que el seu primer volum de contes, publicat el 1843, havia estat redactat a l'estil de Musäus<sup>4</sup>; és a dir, reescrivint de manera personal vells contes escoltats durant la infància. Però el darrer conte del recull, que era original d'Andersen, va tenir una especial acceptació i això l'encoratjà a continuar escrivint contes propis, encara que arrelats d'alguna manera en la tradició.

### ***2.1.5 - La tasca dels folkloristes***

La societat tradicional havia basat la seva forma de transmissió cultural en l'oralitat. A través de la paraula es perpetuaven els usos, els costums, les normes i les tradicions dels pobles. Com hem dit pàgines enrera des de temps molt antics els escriptors havien escoltat el llegendari tradicional i d'una manera o altra l'havien usat en la seva

---

<sup>3</sup> Ens referim a la titulada *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung*, publicada l'any 1847 en alemany i que va tenir molta difusió.

<sup>4</sup> J.K.A. Musäus (1735-1787) va ser un escriptor alemany conegut per les seves versions de contes populars.

obra. També s'havia recorregut el camí invers: algunes obres escrites havien arribat al poble a través de joglars, recontadors de noves i actors i s'havien fos en la tradició fins a fer impossible destriar una cosa de l'altra. L'edició de Perrault va obeir més a una moda cortesana que al desig de conservar uns materials populars. Però l'adveniment de la societat industrial, tall i trencament amb l'anterior història de l'home, provocà un trasbals tan important en les formes de vida que allò que era tan natural i espontani -cantar a l'era en batre, jugar a endevinalles, narrar rondalles a la fresca a les nits d'estiu...- començà a estar en perill, a ser substituït per un model social completament diferent.

D'altra banda, l'organització política també viu al llarg del s. XIX un procés d'efervescència i canvi. Diverses causes, entre elles les guerres napoleòniques, produeixen arreu d'Europa un revifament del sentiment d'afirmació nacional i un interès vers el passat històric i l'herència cultural dels pobles.

Els intel·lectuals prenen consciència d'aquesta situació i es configuren a partir d'aquí els estudis folklòrics, que en un primer moment es dediquen sobretot a la recollida de materials. La literatura

mestres són els Grimm. Jacob Grimm (1785-1863) i el seu germà Wilhelm (1786-1859) varen ésser dos lingüistes alemanys que dedicaren la seva vida a l'estudi i la investigació. S'interessaren per la tradició folklòrica i, animats per Achim von Arnim i Clemens Brentano, decidiren publicar el fruit de les seves recerques -fetes sobretot entre dones de la comarca de Hesse, on vivien els Grimm-. La primera edició es publica entre el 1812 i el 1815, amb el títol de *Kinder-und Hausmärchen* i sembla ser la més fidel a les narracions recopilades inicialment. Posteriorment, i a causa del gran èxit obtingut, els contes s'anaren reeditant, amb alguns retocs per adaptar-los als infants.

#### ***2.1.5.2 - Recopilacions i edicions de contes als Països Catalans***

A Catalunya, els canvis polítics i socials del s. XIX propiciaran una nova orientació cultural que cristallitzarà en el moviment anomenat la Renaixença, que té com a objectius la restauració de la cultura catalana en totes les seves vessants. L'inici de la Renaixença es pot datar entorn del primer terç del s.XIX i el final del moviment el marca la

desclosa de les tendències modernistes, a finals del mateix segle. Culturalment la Renaixença té força punts de contacte amb el Romanticisme que trobam arreu d'Europa, i també a la península, en aquesta mateixa època.

És, doncs, dins aquest marc que cal inserir el naixement de la literatura catalana per a infants. Des dels seus inicis i fins al moment actual aquesta literatura estarà fortament vinculada a la peripècia històrica del país i de la llengua. És per això, per l'estret lligam establert entre el conreu de la literatura i la reivindicació de la llengua i la cultura catalanes, que sovint els llibres per a infants han hagut d'omplir els buits que l'escola deixava, i ultra la finalitat lúdica, n'han assumit d'altres que en principi no els pertocaven, com és ara la de formació de la consciència nacional i la de divulgació del propi passat històric i cultural. Aquest és, en part, el motiu que molts d'autors hagin treballat en la recreació de l'herència popular o l'hagin presa com a font d'inspiració.

Pel que fa a la difusió dels contes de base folklòrica arribats del·là les fronteres, hem de tenir en compte que no hi ha constància de cap versió -més o menys fiable- dels famosos contes de Perrault publicada

a la península fins al 1862 -és a dir, cent seixanta-cinc anys després de la primera edició francesa-, quan J. Coll i Vehí en fa una traducció al castellà i la titula *Cuentos de Hadas*<sup>5</sup>. En certa manera és com si a partir d'aquests moments, a Catalunya s'obris la porta als contes meravellosos d'arrel folklòrica, l'interès pels quals s'estava desvetllant de cap a cap del continent europeu.

El 1864, Miquel i Badia publica els *Cuentos de la Abuela*, també d'origen popular, i el 1881 apareix *Cuentos de Andersen*, traducció feta per Roca i Roca i amb il·lustracions d'Apelles Mestres. Aquests llibres tenien molta difusió a l'Estat espanyol i es podien trobar a les escoles i les biblioteques de les famílies més benestants. Briz, que també era folklorista, publicà alguns reculls de literatura popular<sup>6</sup>.

El 1866, Thos i Codina (1841-1909), doctor en dret i mestre en Gai Saber, publica *Lo llibre de la infantesa*, fruit de l'interès romàntic

---

<sup>5</sup> Cal dir, així mateix, que Marià de Cabrerizo i Bascuas (1785-1868), escriptor i impressor establert a València, el 1830 havia publicat en castellà una versió dels contes de Perrault, però sense nom d'autor.

La traducció de J. Coll i Vehí ens sobta actualment per la versió que dona dels títols i dels noms dels personatges, molt diferent de la que es popularitzà posteriorment. Per exemple, Caputxeta Vermella és *Amapola*, Polzet és *Caga-chitas* i el marquès de Carabàs és *el marquès de Cuatrovientos*.

<sup>6</sup> Ens referim als reculls de narracions i llegendes *La panolla* (1873), a *La roja* (1876), a les cançons aplegades sota el títol *Cançons de la terra* (1866-84) i a les *Endevinalles populars catalanes* (1882) (GEC).

per les manifestacions de la cultura popular que esmentàvem abans. Ja al pròleg, Thos exposa la seva voluntat de posar a l'abast dels infants narracions a l'estil de les populars. El que fa és recrear, a semblança de Perrault i els seus seguidors, els contes al gust de l'època, tot conservant l'argument original. Va tenir molt d'èxit entre els cercles catalanistes i el recull fou elogiat per Jacint Verdaguer, que també s'agradava de recollir i recrear rondalles populars<sup>7</sup>.

A aquesta època el tresor dels avis, per dir-ho en una expressió de regust romàntic, ha arribat dels llavis populars a les caixes de les impremtes. Les publicacions de contingut folklòric es multipliquen ràpidament. El 1871 Francesc Pons i Labrós inicia l'edició de *Lo rondallaire*, que acabarà el 1885 i tindrà tres volums. El mateix autor publica també *Jocs de la infància* (1874). M. Pilar Maspons -sota el pseudònim de Maria de Bell-lloch- edita llibres de rondalles i llegendes. El 1895, Esteve Caseponce comença a publicar contes populars a revistes i periòdics del Rosselló.

A Mallorca també arribà l'interès per la recollecció dels

---

<sup>7</sup> Verdaguer recollí, al llarg d'anys, molts de materials folklòrics, els reelaborà, però no els publicà en vida. Posteriorment aparegué un volum titulat *Rondalles* (1905) i un altre que es deia *Folklore* (1907) (MOLAS, 1986: 289).



materials de la cultura popular. Des de molt jove mossèn Antoni M<sup>a</sup> Alcover (1862-1932) se sentí atret per les narracions populars. Quan tenia devers vint anys començà a publicar algunes rondalles a diversos periòdics. En el 1885 aparegueren aplegades sota el títol *Contarelles d'En Jordi d'es Recó*. Quatre anys després va concebre la idea de dur a terme una feina més ambiciosa, un recull extens que permetés salvar-les de l'oblit, al qual s'abocaven irremeiablement. Com explica Josep Antoni Grimalt, era un ideal romàntic el que empenyia el jove sacerdot manacorí a una tasca tan ingent:

N'Alcover també vivia el mite de la musa popular: "Velest'ací aquestes bones de rondalles. Totes són filles, naturals o adoptives, de la musa popular de Mallorca; totes han crescut dins la seva faida maternal" (p. 112). Tot i ésser conscient que moltes de les rondalles que arreplegava no eren exclusives de Mallorca, no deixava de considerar-les "carn de la nostra carn, sanch de la nostra sanch, vida de la nostra vida".

(GRIMALT, 1978: 7)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Les paraules de mossèn Alcover citades al text corresponen a l'article *Com he fet mon Aplec de Rondalles Mallorquines*, que va ser publicat a "Zeitschrift für romanische Philologie", LI (1931) i reproduït a la revista "Studia", II (1931). (GRIMALT, 1978: 7)

A mesura que recollia les rondalles, mossèn Alcover les sometia a un procés de reelaboració, i a vegades de reconstrucció, fins assolir el que ell donava com a versió definitiva. Aquestes versions conjuguen la riquesa folklòrica del material recollit amb l'aportació literària i lingüística del recollector. La conjunció dels dos aspectes donen com a resultat un monumental aplec que, si bé no respon a l'ideal de puresa del folklorista, resulta extraordinàriament plaent al lector.

El primer volum de les *Rondalles* va ser publicat el 1896, en una edició senzilla i sense il·lustrar. Des d'aquest any s'anà succeint la publicació dels diversos toms i la reedició dels ja publicats. L'edició que actualment es considera definitiva, la publicà l'Editorial Moll entre el 1936 i el 1972 i consta de vint-i-quatre toms, que apleguen quatre-cents vint-i-set títols corresponents a materials narratius populars, entre els quals hi ha rondalles pròpiament dites, llegendes, tradicions, coverbos, etc. Aquests llibres han tingut una gran difusió a Mallorca, constitueixen una de les obres cabdals de la nostra literatura i, com veurem, han influït poderosament en les obres de creació d'alguns dels nostres autors.

En general, els materials arreglats pels folkloristes no tenen l'infant com a destinatari principal, són presentats en edicions senzilles

i habitualment no duen cap tipus d'illustració. No obstant això, molts d'ells arriben a mans dels joves lectors i, el que és més important, els editors s'adonen que els poden utilitzar com a base i fer-ne versions infantils. Dins aquesta línia, el 1897 la Llibreria Batlle inicia la col·lecció **Biblioteca Infantil**, de petits llibrets amb narracions recollides per Sebastià Farnés i un dibuix a dues tintes fet expressament per a cada rondalla (ROVIRA, 1988: 426).

## **2.2 - EL S. XX. RECOPILOCIONS, VERSIONS I ADAPTACIONS DE CONTES POPULARS ALS PAÏSOS CATALANS.**

### **2.2.1 - De 1900 a 1939**

L'interès pel conte meravellós, que ja s'havia iniciat a finals del s. XIX, dona ara fruits esplèndids amb la publicació d'obres autòctones i estrangeres il·lustrades pels millors artistes del moment. El 1899, a punt d'encetar el s. XX, es crea a Catalunya l'**Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana (APEC)**, l'objectiu de la qual ja es posa de manifest en el nom. L'aparició d'aquesta associació és un clar indicatiu de la preocupació envers la pedagogia i el sistema escolar que demostra la

societat catalana de l'època<sup>9</sup>. Ben aviat tot aquest moviment de renovació pedagògica es trobà amb una mancança fonamental: faltaven llibres per a infants, llibres d'esplai i de coneixements que poguessin omplir els moments d'estudi i els de lleure d'una infància que es volia educar en la cultura pròpia. Prest, editors i ensenyants s'adonaren que a les recopilacions dels folkloristes hi havia un material adequat a les seves necessitats, i -com ja hem comentat- els il·lustradors -amb l'ajut dels progressos de les arts gràfiques- donaren vida a tot aquest món. El 1904 es pot considerar un any decisiu en aquest aspecte:

- El gener d'aquest any apareix el primer número de la que serà famosa revista infantil **En Patufet**, que sempre publica contes populars a les seves pàgines.

S'editen:

- El quart volum de les *Rondaies Mallorquines* de mossèn Alcover.
- Les *Rondalles per a nois*, d'Aureli Capmany.

---

<sup>9</sup> La tasca que realitzà aquesta associació des de principis de segle fins al 1936 va ser molt important. Les seves activitats abastaven diversos aspectes educatius: coordinar l'edició de textos escolars, organitzar cursos de perfeccionament, concursos escolars, campaments i colònies, proporcionar beques, subvencionar econòmicament escoles de nova creació, iniciar una xarxa de biblioteques infantils, etc. El 1933 comptava amb gairebé 8.000 associats. Acabada la guerra civil fou clausurada per les autoritats (GEC).

- Les *Déu rondalles de Jesús infant* de Josep Carner<sup>10</sup>
- Un volum de contes populars japonesos.
- La revista *Catalunya* -que dirigeix Josep Carner- publica nombrosos contes populars.
- Eugeni d'Ors -el mes de desembre- des de les pàgines d'*El Poble Català* demana la publicació de contes per a infants en català.<sup>11</sup>

Després del 1904 el devessall de publicacions es va fent realitat.

El 1907 apareix la primera traducció catalana dels contes de Perrault a la "Biblioteca de la revista Joventut", amb il·lustracions d'Apelles Mestres. Entre 1908-1909 es publiquen dos volums de *Rondalles populars catalanes il·lustrades per Joan Vilà*<sup>12</sup>, a cura de R. Miquel i Planas. El 1909 el famós dibuixant Billy<sup>13</sup> il·lustra *El company de camí* d'Andersen, publicat per L'Avenç. La mateixa editorial fa els

---

<sup>10</sup> Aquestes narracions havien aparegut al diari *La Veu de Catalunya* des del 1902.

<sup>11</sup> (EUGENI D'ORS) XÈNIUS: *Contes, El Poble Català*, I, 8 (8-XII-1904)

<sup>12</sup> Les narracions provenen de *Lo rondallaire* de P. BERTRAN I BROS.

<sup>13</sup> Pseudònim de Guillem Perès.

populars fascicles setmanals titulats *La rondalla del Dijous*<sup>14</sup>. Tal com el títol indica apareixen cada dijous i duen un o dos contes -populars o de creació- d'autors catalans, entre els quals podem citar Briz, Maspons, A. M<sup>a</sup> Alcover, Aureli Capmany..., o estrangers, Andersen, Tolstoi, etc.

A partir de 1909 hi ha una mena d'estancament en la producció de caire més culturalista. És el moment en què el Modernisme literari ja deixa de ser un moviment vigorós. Les dues editorials que s'havien preocupat dels llibres per a infants -L'Avenç i la Biblioteca Joventut- deixen d'editar-ne i s'obre un període on només trobam la producció de to més popular representada per la revista *En Patufet* i la seva col·lecció "Biblioteca Patufet". Caldrà esperar que el nou moviment que substituirà el Modernisme, el Noucentisme, doni els seus fruits -que seran esplèndids en el camp que ens ocupa- i això no passarà fins a el 1917.

L'editorial Muntanyaola publica, des del 1916, uns llibres molt bells, de gran format i acurada tipografia, amb il·lustracions en color que omplen tota la pàgina. Els textos són originals o adaptacions de

---

<sup>14</sup> El 1982 José J. de Olañeta, Editor publicà en la seva col·lecció *Archivo de tradiciones populares* un volum on aplegà les *Rondalles del Dijous* en edició facsímil.

rondalles populars escrits per autors tan prestigiosos com Josep Carner, Carles Riba i Clementina Arderiu. Les il·lustracions són de Lola Anglada, Xavier Nogués, Junceda i altres artistes de renom. En principi, els llibres apareixien en doble edició, catalana i castellana, però per problemes econòmics al cap d'uns anys començaren a sortir-ne només versions castellanés.

El 1925, afectada per diversos problemes financers, l'editorial deixa de funcionar.

L'Editorial Catalana comença també el 1917 i dedica part de la seva producció als infants. El 1918 apareixen el *Contes d'Andersen* en traducció de Josep Carner i amb dibuixos de Torné Esquiús. Altres obres a destacar són l'*Aplec de Rondalles* de Valeri Serra i Boldú i la versió de Riba dels contes dels Grimm titulada *Contes d'infants i de la llar*.

Hi ha tot un conjunt d'altres editorials o col·leccions que es dediquen sobretot als contes populars. A Mallorca es continuen editant les rondalles recollides per mossèn Alcover. El 1914 apareixen les *Rondaies de Menorca* d'Andreu Ferrer Ginard, a la col·lecció Folklore Balear. La Societat Catalana d'Edicions publica quatre volums dels



contes de Perrault en una curiosa edició trilingüe franco-catalano-castellana, il·lustrada per Torné Esquius.

Les revistes infantils, divertides i barates, també inclouen nombrosos contes populars de fonts molt diverses. Probablement, la competència de *La Mainada* i del *TBO* varen ser els factors que decidiren els editors d'*En Patufet* a llançar una nova revista, adreçada als infants més petits i que titularen *Violet* (1922-1930). Comptava amb moltes historietes il·lustrades, que la gent encara anomenava **auques**, fetes per excel·lents professionals com Joan d'Ivori, Llaverias, Lola Anglada, Junceda... També hi publicaven els seus contes els autors de més qualitat del moment: Carner, Riba, Apelles Mestres, Carles Soldevila, Joaquim Ruyra, etc. Hi havia narracions originals, però generalment eren relats inspirats o adaptats de la tradició popular.

Tot aquest moviment en la literatura dirigida a infants i joves té el seu ressò social. Així, les revistes pedagògiques s'ocupen de la problemàtica del sector i els diaris i altres publicacions periòdiques comenten les novetats i en fan ressenyes crítiques. Els intel·lectuals que més analitzen la producció del moment -i ho fan amb esperit crític- són, en general, pedagogs: Alexandre Galí, Eladi Homs, Artur Martorell i

també el filòleg Jordi Rubió -aleshores professor de l'Escola de Bibliotecàries-.

Una altra vessant important de difusió i reelaboració dels contes populars és utilitzar-los com a textos teatrals. En aquest aspecte no podem oblidar la tasca que va dur endavant l'escriptor català Josep M<sup>a</sup> Folch i Torres. El 1918 estrenà l'obra *La xinella preciosa*, una adaptació del conte de la Ventafocs. L'empresari teatral Josep Canals, que aleshores controlava gran part del teatre que es feia a Barcelona, li proposà de treballar per a ell. A partir d'aquests moment les estrenes d'obres teatrals de Folch i Torres se succeïren una rera l'altra. Primerament, entre 1918 i el 1925, les obres es representaven al Teatre Romea, després -de l'any 1926 al 1931- al Teatre Novetats. Les funcions, que assoliren un èxit extraordinari, es coneixien amb el nom genèric d'**Espectacles per a infants**.

### 2.2.2 - De 1939 als anys seixanta

Després de la guerra caldrà esperar al 1946, època en què la política franquista es fa menys agressiva però perillosament assimiladora, per entreveure una tímida reaparició de la literatura catalana.

L'editorial Bagunyà comença a reeditar algunes de les novel·les de més èxit de Folch i Torres. També apareixen uns *Contes meravellosos* de Lola Anglada i unes *Faules* (1948) de Ferran Soldevila. El 1949, l'editorial Ariel inicia una col·lecció que sota el nom de *Rondalles* (1949-1955) publicarà quatre volums de narracions populars en versions de diversos autors -des de Llull a Alcover, Casepnce, Mistral i Guimerà- i una adaptació del *Tirant lo Blanc* feta per Joan Sales. Són llibres il·lustrats per Elvira Elias i Monserrat Casanova, amb una presentació molt acurada.

A València Enric Valor publica les *Rondalles valencianes* (1950-58). A Mallorca continua l'edició de les *Rondaies Mallorquines*

d'Alcover, que seran durant molts d'anys els únics llibres populars  
escrits en català a l'abast dels mallorquins.

**3 - ALGUNES INFLUÈNCIES DE LA  
TRADICIÓ POPULAR A LES OBRES DE  
CREACIÓ ESCRITES EN LLENGUA  
CATALANA**

### **3.1 - L'ÈPOCA MEDIEVAL**

Quan volem parlar de literatura medieval, cal que ens situem en les coordenades temporals i espacials que li són pròpies. Per una gran part de la població d'època medieval el fet literari té un únic canal de transmissió possible: l'oral, car l'analfabetisme és generalitzat. Saber llegir, ser capaç de desxifrar un codi alfabètic, són unes habilitats reservades a uns quants. La possibilitat d'aprendre'n és igualment limitada i demana unes circumstàncies especials. La cultura escrita és sols a l'abast dels clergues i d'alguns personatges de la cort. A més, la reproducció de les obres és altament costosa, tant pel temps com pels materials que s'empren per fer els llibres. Per tant, accedir a la possibilitat de llegir un manuscrit és un fenomen rar i reservat a cercles molt determinats. Malgrat tot, els llibres existeixen i els seus continguts

són, en part, difosos entre la gent. Els canals que ho fan possible són, bàsicament, dos: l'Església, a través dels sermons que els capellans illustren amb històries, anècdotes, fets extraordinaris, vides de sants, cites dels clàssics, etc., i els trobadors i joglars, que canten o narren per al públic -a vegades cortesà, d'altres popular- històries, romanços i poemes vells i nous.

Pel que fa al nostre país, cal tenir en compte que els primers documents escrits en llengua catalana daten del s. XII<sup>1</sup>, però les creacions pròpiament literàries que ens han arribat són posteriors.

A les pàgines següents analitzarem la influència de la tradició popular en algunes obres de creació escrites en llengua catalana en època medieval.

### ***3.1.1 - Guillem de Cabestany i la llegenda del cor menjat.***

Un dels motius presents a la tradició popular és el de l'adúltera incitada a menjar-se el cor de l'amant (Q 478.1). Aquest motiu el

---

<sup>1</sup> Recordem el fragment de la versió catalana del *Forum Iudicum* i les *Homilies d'Organyà*.

trobam a la llegenda del cor menjat, que volta la mort de Guillem de Cabestany, trobador català del s. XII. En aquest cas és el marit engelosit qui dóna el cor de l'amant guisat a la seva muller, en venjança per la infidelitat comesa, i després li revela la veritat. Ella, trasbalsada per la notícia, se suïcida.

La llegenda apareix a la *vida* que acompanya en alguns cançoners les poesies de Guillem de Cabestany, (RIQUER, 1980: 95-101), però va ser també difosa per tradició oral, com diu Jaume Vidal Alcover:

Sembla que Boccaccio desconeix les vides provençals escrites i deu recollir la llegenda de tradició oral [es refereix a la versió que apareix a la novel·la novena de la quarta jornada del *Decameron*]. Branca, a la seva edició, relaciona, a peu de pàgina, els textos on la llegenda o la imatge del cor menjat -una de les més belles i profundes explicacions de la passió amorosa- es fa present, i en defensa el seu origen cèltic contra un possible origen oriental, sostengut per altres autors. Aquesta bella i apassionada contarella ha temptat escriptors de molt diverses èpoques.

(VIDAL, 1978: 21)



### 3.1.2 - Matèria de Bretanya

És indubtable que el conjunt de textos que avui coneixem amb el nom de *Matèria de Bretanya* té en els seus orígens nombrosos components folklòrics, trets de la tradició popular dels pobles cèltics (RIQUER, 1971: 826). L'extensió i la popularització dels relats del cicle artúric a tota Europa en època medieval, amb la consegüent adaptació a les llengües de cada indret, és també un fet inqüestionable. Sabem -per les referències que en fan els trobadors<sup>2</sup>- que ja al darrer terç del s. XII eren conegudes a Catalunya les aventures del rei Artús i els seus cavallers, que ens havien arribat pels camins d'Occitània. Però no és fins al s. XIV que els lectors poden comptar amb la traducció catalana dels

---

<sup>2</sup> En aquest sentit, ens aporta dades molt interessants el conegut *ensenhamen* que el trobador català Guerau de Cabrera adreça al seu joglar Cabra, fent-li retret de tots aquells temes literaris que hauria de conèixer i no coneix. Aquest text, que ha esdevingut peça clau per conèixer els gustos literaris de l'alta societat catalana de mitjan s. XII, ens informa del que un bon joglar havia de saber cantar i contar. Entre el que sembla que s'havia de divulgar contant, Guerau de Cabrera cita el que en paraules actuals denominaríem matèria de Bretanya, matèria clàssica, *fabliaux*, la gesta de Carlemany i altres gestes èpiques (RIQUER, 1980: 59-60).

grans romans bretons: el *Tristan*, el *Lancelot* i la *Queste del Saint Graal*.

La difusió d'aquest tipus de literatura comporta l'aparició d'autors catalans que componen les seves obres tot seguint aquests models. Diverses circumstàncies fan pensar que aquesta producció fou abundant. Malauradament només ens en queden dues mostres: el *Blandín de Cornualha* i *La Faula* de l'autor mallorquí Guillem de Torroella. Ambdues obres són escrites en provençal i en versos octosíl·labs, generalment apariats

El *Blandín de Cornualha*, d'autor català anònim i de probable datació a principis del s. XIV, té en el seu argument nombrosos trets i episodis que ens recorden les rondalles. Sense pretendre ser exhaustius ni molt menys, podríem citar alguns dels motius ressenyats a l'índex Aarne-Thompson que es troben al *Blandín de Cornualha*: el gegant (F 531) que té donzelles presoneres, la cova o el forat que dona entrada a un altre món (F 92), l'assassinat del gegant (G 512), l'ocell profètic (B 143), el desencantament de la donzella (D 791), etc. El medievalista Martí de Riquer diu al respecte:

L'episodi del desencantament de Brianda podria relacionar-se amb el conegut i divulgadíssim tema folklòric de la bella dorment, tantes vegades repetit en obres literàries i que retrobarem al *Frayre de Joy e Sor de Plaser*. En les proves que ha de sofrir Blandín per a desencantar Brianda existeix el record d'un motiu essencial en la cançó de gesta francesa *Huon de Bordeaux*, de començaments del s. XIII.

(RIQUER, 1980: 26)

Tornarem a parlar d'aquest motiu i la seva forma més divulgada en els contes populars a l'apartat següent, dedicat a les noves rimades.

També *La Faula* -anterior a 1375-, de Guillem de Torroella, conté nombrosos elements i motius presents a la rondallística. Potser el més conegut i que ens sobta ja des del principi és l'aparició de la balena com a animal amistós (B 472), que trasllada l'heroi des del Port de Sóller a l'illa màgica on habita el rei Artús i d'allà el torna a Mallorca sense que sofreixi cap dany. Però n'hi ha molts d'altres: la serp que parla (B 491.1) i du una pedra preciosa al cap, el jardí delitós, els arbres que fructifiquen per art d'encantament (F 811.13), l'anell màgic (D 1076) de Morgana, la persona transformada en animal (D 100), l'espasa màgica (D 1081), etc.

Pel que fa a les fonts que utilitzà Guillem de Torroella per escriure la seva obra, el mateix Martí de Riquer esmenta que, entre d'altres, potser l'autor es basàs en la llegenda de tradició oral que identifica l'illa de Sicília amb el lloc on reposa -de forma màgica- el rei Artús, tot esperant el moment de retornar al seu regne:

[Guillem de Torroella] Degué conèixer aquesta meravellosa història a través d'algun text avui perdut o no exhumat encara, o, cosa també possible, per mitjà de tradicions conservades oralment a Sicília, illa tan freqüentada per catalans i mallorquins.

(RIQUER, 1980: 38)

### ***3.1.3 - Les noves rimades***

Hi havia també un altre tipus de narracions, escrites igualment en versos generalment octosíl·labs. Eren les anomenades **noves rimades**, composicions dedicades a ser llegides o declamades, generalment per un lector professional. En això es distingien de la lírica, que sempre era cantada. Cal destacar que la **codolada** és una forma concreta d'aquestes

**noves rimades**, forma que per tradició oral ha perviscut a Mallorca fins al nostre segle. L'origen d'aquestes narracions novel·lades de caràcter cortesà i de tema generalment alegòric o meravellós en vers sembla lligat al **lai** francès, popularitzat a través de les composicions de Marie de France. En certa manera, segons afirma Martí de Riquer (RIQUER, 1980: 42), *La Faula* de Guillem de Torroella -ja comentada- podria ser considerada un lai narratiu. També ho seria el *Frayre de Joy e Sor de Plaser*. El que ens interessa remarcar dels lais és la semblança amb la iconografia del conte meravellós: els protagonistes són personatges de condició elevada -reis, prínceps, cavallers- i el lloc on es desenvolupa l'acció és sovint un indret irreal i encantat on només té accés -per alguna prerrogativa especial- el protagonista.

Pel que fa a l'obra *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, al·ludida en una cita de Martí de Riquer a l'apartat anterior, hem de dir que és un poema anònim format per uns 850 octosíl·labs apariats, probablement escrit a la segona meitat del s. XIV. Ens conta una història a l'estil de la que s'ha popularitzat posteriorment amb el títol de *La bella dorment*. Entre les versions literàries d'aquest motiu, la que dona el poema català té moltes similituds amb la que apareix a la novel·la francesa en prosa

titulada *Perceforest* (1314-1323), encara que no vol dir que en derivi.

Al *Pentamerone* (1634-1636) de Basile, també hi ha una versió molt semblant a la catalana, però les més conegudes actualment són les derivades de la de Perrault, entre elles la dels Grimm. A la versió del poema català, i a la de Basile, la bella -estant encara condormida-, manté relacions sexuals amb el príncep, infanta bessons i els alleta. En canvi, al conte de Perrault els nens neixen després d'haver despertat la princesa i celebrat les noces. L'episodi dels fills es presenta en una segona part, de manera força deslligada i poc convincent. Possiblement per això, i per les connotacions morals que comporten les versions en què els fills neixen fora del matrimoni, aquesta part fou eliminada i actualment la forma més difosa és, tal i com la presenten els Grimm, la que acaba amb el desvetllament i les noces. Segons Thomson (1946/1972: 141) aquest conte, que pertany al tipus 410 de la classificació internacional, mai no va formar part del folklore oral i la seva difusió ha estat bàsicament a partir de fonts escrites<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Per al contingut simbòlic d'aquest conte en les diverses versions -sobretot la de Basile i la de Perrault-, vegeu BETTELHEIM, 1975: 315-330.

### 3.1.4 - Ramon Llull

No podem passar revista a la literatura medieval sense citar l'autor cabdal de les nostres lletres, el que omple amb la seva presència i saviesa gairebé tota l'Edat Mitjana: Ramon Llull (1232-1316). Sovint els tractats de literatura assenyalen la seva *Doctrina Pueril* (s.XIII) com el primer llibre adreçat als infants en llengua romànica, però potser seria més just parlar de llibre que té l'educació de l'infant com a objecte més que de llibre per a infants. Perquè la *Doctrina Pueril* és en realitat una simbiosi de catecisme i tractat de pedagogia que explica com ha de ser, a judici de l'autor, l'ensenyament dels nins entre els 8 i els 12 anys en l'aspecte moral, religiós i científic. Però sí que potser és el primer llibre en llengua catalana **dedicat** a un nin concret -el seu fill Domingo-, que degué ser el punt de partida de la reflexió i l'interès de l'autor pels aspectes que fan referència a l'educació dels infants. Encara que ens hem permès aquesta digressió, no és el contingut pedagògic de l'obra de Llull el que ens interessa en aquest treball sinó l'ús que fa de les fonts populars en la seva obra.

Començarem per comentar el *Llibre de les bèsties*, que forma part del *Fèlix* o *Llibre de meravelles* (1288-1289?). Es tracta d'un apòleg, possiblement redactat abans del llibre que el conté, que descriu les discrepàncies entre els animals carnívors i els herbívors a l'hora d'elegir rei. Tant la trama com els personatges i molts dels exemples que inclou provenen del llibre de contes indú titulat *Kalila i Dimna*, que fou molt difós en època medieval per una traducció àrab, que n'originà d'altres en llengües romàniques. Probablement Llull coneixia el llibre àrab, però els contes d'aquest provenen en bona part de la tradició oral oriental. Remarquem la fortuna d'alguns d'exemples que conté aquesta obra, tal és el cas del que narra la història de l'ermità i la rata que es convertí en donzella (motiu D 315) -present també en multitud de contes de tradició oral- i que, actualment, ha passat a ser inclòs a nombrosos reculls de narracions per a infants i fins i tot ha estat musicat<sup>4</sup>.

Però a la influència oriental cal sumar la no menys remarcable del *Roman de Renart* francès, amplament divulgat a Catalunya en època

---

<sup>4</sup> A tall d'exemple podem dir que se'n troba una versió molt fidel a la lulliana al llibre *Rondalles escollides de Ramon Llull, Mistral i Verdaguer*, a cura de J. SALES, Ariel, Barcelona 1953. Al disc *Bon viatge faci la cadenera* (BMG-ARIOLA, 1990) Maria del Mar Bonet en canta una versió amb lletra de G. Janer Manila i música de J. Bibiloni.



medieval. La influència més palesa és el nom de la guineu, personatge principal del *Llibre de les bèsties*, que es diu precisament Na Renart i és l'únic animal que apareix a l'obra no designat amb el seu nom genèric. També trobam nombroses històries que poden tenir un origen popular a *L'Arbre exemplifical*, quinzena part de *L'arbre de Sciència*, que és un encadenament d'exemples encaminats a il·lustrar l'argumentació lulliana, car l'autor sabia que el conte era el mitjà didàctic ideal per arribar al seu públic. Hi trobam personificacions molt sorprenents, com la dels elements -aigua, foc, aire...-, dels vegetals i fins i tot dels abstractes conceptes matemàtics<sup>5</sup>.

### 3.1.5 - Les Cròniques

Tampoc les *Cròniques*, malgrat el seu contingut històric i la seva intenció essencialment descriptiva, no se sostreuen a l'atracció de la

---

<sup>5</sup> Resulta curiosa la presència de Ramon Llull com a personatge secundari a algunes obres catalanes actuals escrites per a infants. Retrobam alguns dels seus conceptes filosòfics i matemàtics, i a ell mateix com a savi i narrador, al llibre *En Gilbert i les línies* (GARDELLA, 1983).

A *Els dracs de la Xina* (BARCELÓ, 1982) torna a aparèixer Ramon Llull. En aquest cas surt d'una biografia apòcrifa i aconsegueix burlar les males intencions d'un bruixot, tot usant el mateix sistema que emprà Perseu per acabar amb Medusa.

llegenda i de la lírica popular. Els exemples més clars del que deim són a les prosificacions. Els estudiosos han trobat en els textos indicis que permeten suposar la composició del text segons model versificat, generalment una cançó de gesta. La prosificació es pot constatar a tres de les quatre cròniques catalanes: la de Jaume I, la de Bernat Desclot i la de Ramon Muntaner. Pel que fa a les llegendes a les primeres pàgines del *Libre del rei En Pere d'Aragó e dels seus antecessors passats*, més conegut com a *Crònica de Desclot* (1288?) trobam una bellíssima llegenda -difosa a gran part d'Europa- que ens conta l'episodi de com el "bon comte de Barcelona" alliberà l'emperadriu d'Alemanya, acusada d'adulteri. Com diu Jaume Vidal Alcover:

...quan els comtes catalans reberen la Provença dins els seus dominis, aquesta incorporació es va justificar per una bella història, més bella encara que la del comte trobador, i és la del comte galant i generós, un antecedent d'en Tirant i de l'Orde venerable de la Cavalleria, el comte just i aventurer, que va fer un llarg viatge, terres amunt, per defensar l'honor ofès d'una dama.

(VIDAL, 1978: 24)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Jaume Vidal Alcover dóna una versió de la llegenda molt fidel a la de Desclot, però amb el llenguatge actualitzat i algun retoc, al llibre *Recull de Llegendes*

També a la *Crònica de Pere el Cerimoniós* trobam una llegenda, la de la veu divina que pronosticà al mateix temps a un rei de Castella (Pere el Cruel) i a un frare d'un monestir de Burgos la mort d'aquell al cap de vint dies i la fi de la seva estirp a la quarta generació, cosa que s'acomplí (RIQUER, 1980: 498).

### 3.1.6 - *La Història de Jacob Xalabín*

Nombrosos motius relacionats amb la tradició folklòrica es troben a una obra catalana singular: la *Història de Jacob Xalabín*. Es tracta d'una novella oriental, l'estudi de la qual encara avui presenta molts d'interrogants sense resoldre. D'autor desconegut i probablement escrita els primers anys del s. XV, és una breu novella d'aventures bastida sobre un fons històric, però amb imbricacions que provenen clarament de la tradició oral. L'origen de la novella és desconegut, ja que no sabem si es tracta de la traducció d'un text oriental, de la novellització

---

(VIDAL, 1978). Per a més informació sobre altres versions vegeu el treball que sobre el tema publicà el doctor Rubió i Balaguer al volum XVII dels "Estudis Universitaris Catalans", 1932.

d'una crònica per part d'un autor català o de l'obra original d'un autor català relacionat per algun motiu amb el món oriental. No és ara el moment d'analitzar aquestes possibilitats, ni de narrar l'argument, d'altra banda prou conegut. Ens limitarem a remarcar aquells episodis o motius que es relacionen clarament amb els relats populars.

En aquest sentit, el primer que trobam és la caracterització de Jacob Xalabín com un heroi de conte meravellós: fill de sobirà, amb una madrastra, bell, jove, bondadós i cast. Ja a les primeres pàgines se'ns narra el conflicte inicial: l'amor desordenat de la madrastra, Issa Xalabina, cap a Jacob i el rebuig d'ell. Davant això, Issa Xalabina emmalalteix i els metges no li troben remei. Arriba Quir Mossè, metge jueu, s'assabenta del que passa per boca d'ella i decideix actuar d'alcauot. Els seus intents fracassen davant la negativa de Jacob, que l'insulta. Com a venjança Quir Mossè convenç Issa Xalabina que només la mort de Jacob la podrà guarir i també fa creure al Murat que només el seu fetge o el del seu fill podrà retornar la salut a la dona. Encegat per la passió, el Murat consent la mort del seu primogènit i ordena al conseller Alf Baixà -pare d'un altre Alf Baixà amic coral de Jacob Xalabín- que mati Jacob i li porti el seu fetge. El conseller, desesperat

davant tal encàrrec, ho conta al seu fill Alf Baixà, que li proposa matar una "cérvia" i presentar el seu fetge al Murat, tot fent-li creure que és el del fill. Mentre, Alf i Jacob fugiran lluny, on no puguin ser trobats. El conseller accepta el pla i es du a terme: els joves fugen i Issa Xalabina recupera la salut quan menja el fetge que creu és de Jacob.

Aquests esdeveniments omplen els tres primers capítols del llibre i són, en certa manera, el preludi de tot quant succeirà després. Ja al Gènesi (39,11) trobam la història de la dona de Putifar que, enamorada de Josep i rebutjada per ell va esdevenir aleshores una implacable enemiga que el va acusar falsament d'haver intentat violar-la. Llavors Putifar va fer arrestar Josep<sup>7</sup>. Una història semblant es troba també a l'Alcorà (sura Yúsuf). En el motiu de la dona enamorada del seu fillastre hi podem reconèixer el mite de Fedra, tractat en el món clàssic per Sòfocles i Eurípides. A les *Mil i una nits* trobam el tema desenvolupat en forma doble al llarg conte que en la versió castellana du el títol de *Historia del rey Kamaru-s-Semán y del rei Schahraman*<sup>8</sup>. A la narració

---

<sup>7</sup> Per a més detalls sobre la història de Josep, vegeu el llibre de GOLSTEIN (1991: 82-87).

<sup>8</sup> Es troba al volum I de la versió citada a la bibliografia i ocupa les nits 148-176 (pàgs. 1067-1160).

oriental, dues dones casades amb el mateix rei tenen un fill cada una. Quan els nens són joves cada una d'elles s'enamora bojament del fill de l'altra. Els dos germanastres les rebutgen per respecte al seu pare. Elles dues, per despit, acusen els joves davant el pare d'haver-les volgudes violar. El rei, ple de ràbia, mana a un criat que els dugui al bosc i els mati. Els joves salven el criat de l'atac d'un lleó i aquest, agraït, no aconsegueix l'ordre del sobirà i torna a palau amb la sang de la fera com si fos la dels prínceps morts (K 512.2). El rei posteriorment s'adona de l'engany de les dones i es desespera. La història continua narrant les peripècies del dos joves que finalment aconsegueixen la felicitat.

Al conte onzè del recull de les *Mil i una nits* que, en la versió en castellà es titula *Historia de Baibars y de los capitanes de policia* i que agrupa dotze contes, hi trobam el mateix motiu, encara que amb algunes diferències<sup>9</sup>. En aquest relat, el fill del rei ha nascut el mateix dia que un poltre de raça. Morta la mare, el pare es torna a casar amb una dona que prest s'amistança amb un metge jueu -noteu la coincidència amb Quir Mossè, de la història de Jacob, que també és un metge jueu-. Com que la presència del nin els molesta decideixen enverinar-lo, però el

---

<sup>9</sup> Es troba al v. II de la versió citada a la bibliografia, sota el títol *Historia que contó el capitán de policia, el onceno*, inclou les nits 541 i 542 (pàgs. 1261-1265).

cavall, que té qualitats màgiques, l'avisava i salva la vida (B 133.1).

Els dos amants s'adonen que el delator ha estat el cavall i la madrastra fingeix emmalaltir. Criden el metge jueu que recepta com a única medicina possible menjar el cor del poltre. El rei el vol sacrificar, però accedeix al prec del fill que li demana poder fer la darrera cavalcada amb l'animal. El jove aprofita l'ocasió per fugir amb el cavall estimat. La història continua després i acaba amb el casament del príncep amb una bella princesa.

Un episodi molt semblant, el trobam a un dels contes més coneguts en la tradició occidental. Ens referim a *Blancaneu*, que apareix al recull dels germans Grimm. En aquest cas, la necessitat de menjar les vísceres de l'heroïna no és a causa d'uns amors rebutjats, sinó de la gelosia que la protagonista, bella i estimada pel seu pare, inspira a la seva madrastra.

El motiu segons el qual es pretén que les vísceres de certa persona són l'única cura d'una malaltia apareix a la classificació internacional amb el número K 961.2. Segons la interpretació que en fa Bruno Bettelheim, el conte de *Blancaneu* té un clar rerafons edípic i el desig de menjar les vísceres del rival s'hauria de relacionar amb l'antiga

creença dels pobles primitius segons la qual hom adquireix les qualitats i poders d'allò que menja<sup>10</sup>. Cal no confondre aquest motiu amb el citat pàgines enrera, el de l'adúltera incitada a menjar-se el cor de l'amant (Q 478.1).

L'altra gran tema folklòric que apareix a la *Història de Jacob Xalabín* és el del canvi aparent de sexe. Jacob Xalabín i Alí Paixà arriben com a experts en habilitats cavalleresques a la cort del senyor de Palàcia. Allà, Nerguis, filla del senyor, que és a punt de casar-se amb el senyor de Satalia, s'enamora de Jacob. Un cop celebrades les noces i de camí cap a la casa del seu marit, Nerguis s'atura a la torre on hi ha la tomba de la seva mare, i on ha amagat dos joves, Jacob i Alí, amb queviures suficients per a alguns dies. Ella i una serventa hi entren. Els dos amants, quan es troben, queden esmortits d'amor durant tant de temps que no els poden esperar més i és Alí Baixà, disfressat de Nerguis (K 1836) i amb l'ajut de la criada, qui arriba a la cort de Satalia. Un cop allà passa la primera nit amb la germana del seu marit (K 1321.1), que queda molt sorpresa en descobrir la vertadera identitat de la que creia la seva cunyada. S'enamoren i fugen cap a trobar Nerguis i Jacob.

---

<sup>10</sup> Per al desenvolupament del tema de Blancaneu, vegeu el capítol que li dedica Bettelheim (1975/1977: 279-300).



Les dues parelles retornen a Turquia, a la cort del Murat, on es casen.

Són nombrosíssims els relats populars en què el protagonista, empès per les circumstàncies, es veu obligat a fer-se passar per persona d'un altre sexe, el fet provoca les inevitables situacions equívokes que finalment sempre són resoltes de forma favorable. Curiosament al primer conte de *Les mil i una nits* que hem citat abans -*Historia del rey Kamaru-s-Semán y del rei Schahraman*- també hi ha un d'aquests episodis força desenvolupat, la qual cosa ens pot dur a pensar que l'autor de la història catalana coneixia aquest relat oriental. Contràriament al que passa a la narració catalana, el canvi aparent de sexe s'esdevé abans de l'episodi de les falses vísceres i no el protagonitzen els mateixos personatges, sinó que pertany a la història d'amor que havien viscut els seus pares. Kamaru-s-Seman ha abandonat involuntàriament la seva dona quan, casats de fresc, retornaven a la casa del pare d'ell. Quan Budur s'adona que està sola amb els criats i de viatge en un país estranger, es posa les robes del seu marit i es fa passar per home (K 1837). Quan arriba a la cort es veu obligada a casar-se amb la princesa<sup>11</sup> Hayatu-n-Nufús i acceptar el càrrec de sultà. Després

---

<sup>11</sup> Aquesta és la situació inversa del motiu K 1321.3, que correspon a l'home disfressat de dona que es casa amb un altre home.

d'algunes nits descobreix el secret a la princesa i ambdues mantenen l'engany fins que retroben Kamaru-s-Seman, el qual, en agraïment, es casa també amb Hayatu-n-Nufús (nits 160-167).

Però els referents, tant literaris com populars, es podrien multiplicar indefinidament:

Nerguis que protegeix econòmicament un jove cavaller desconegut de qui està enamorada és la mateixa història de *Ghismonda e Giscardo* (vegeu el *Decameron* de Bocaccio) o, sense anar més lluny, de Güelfa i Curial; els amors de Jacob i Nerguis dintre del monument funerari poden recordar -com diu Riquer- els de Cligès i Fenice a la novel·la *Cligès* de Chrétien de Troyes; les suplantacions de personalitat en l'acte amorós també es poden documentar abundantment des d'Ovidi, a la novella medieval, a la literatura històrica.

(BADIA, 1982: 18-19)

### ***3.1.7 - La prosa religiosa i oratòria del s. XIV***

En època medieval són molt abundosos els reculls d'exemples i de miracles, relats breus i sovint de contingut meravellós que, com

comentàvem abans, tenien com a finalitat servir d'illustració als sermons dels predicadors. Podríem citar, a tall d'exemple, l'anònim *Recull d'eximplis e miracles, gestes, faules e altres ligendes ordenades per A B C* (s. XIV).

En l'ús de tots aquests recursos trets de la tradició popular, n'és un mestre Francesc Eiximenis (1327?-1409), si més no en una part de la seva extensa producció, aquella que ell va dedicar "a persones simples e legues e sens grans letres", formada per breus narracions i anècdotes de miracles i fets prodigiosos, amb personatges històrics o imaginaris que l'autor intercala en el seu discurs per tal de fer-lo més assequible i entenedor. Com a exemple citarem la facècia de l'home que va fer creure a deu cecs que els havia fet almoïna, i després els cecs s'apallissaren entre ells ja que cada un creia que l'altre l'enganava, o aquella tradició que diu que Déu creà la llengua de la dona a partir de la cua de la cabra, que sempre es belluga (RIQUER, 1980: 159, 162).

I en la mateixa línia són els *Sermons* de Sant Vicenç Ferrer (1350-1419), transcrits en el moment de la predicació pels anomenats "reportadors". Són plens d'anècdotes, onomatopeies, exemples, popularitzacions de passatges bíblics, etc., amb la intenció de fer-los

fàcils de comprendre per a un públic poc instruït.

L'obra, no gaire extensa, de fra Anselm Turmeda (1352/55?-1423), personatge divers i ple de contrastes, presenta sovint un to popular il·lustrat amb nombrosos exemples i anècdotes. De la seva obra comentarem la *Disputa de l'ase contra frare Encelm Turmeda sobre la natura e noblesa dels animals*. El llibre, escrit el 1418, és una divertida controvèrsia entre "l'ase ronyós de la cua tallada", com a representant de tots els animals, i el mateix fra Anselm, com a defensor dels homes, pel tal de dirimir qui és de major noblesa, si els animals o els homes. El tema es desenvolupa al llarg de deu raons exposades per fra Anselm i refutades amb èxit per l'ase, amb excepció de l'última -on es diu que Déu elegí per encarnar-se en aquest món la naturalesa humana i no l'animal-, raó que dóna la victòria al frare. L'obra és el que avui en diríem un plagi d'un apòleg àrab, amb algunes addicions de la collita de Turmeda i un nou sentit final que ve donat pel to irònic i la "cristianització" que fa l'autor de la intencionalitat de la disputa. El llibre va tenir un gran èxit i fou traduït al francès (1544), a l'alemany (1606) i sembla que també al castellà. Dissortadament no ens ha arribat cap versió original en català. A finals del s. XVI (1583) fou prohibit i

inclòs a l'Índex, evidentment a causa de les pàgines de contingut anticlerical. I són precisament aquestes pàgines les que recullen historietes i contes a l'estil dels de Boccaccio, que Turmeda situa a pobles i ciutats conegudes i atribueix a personatges religiosos amb noms i llinatges, alguns dels quals possiblement eren reals. Cada una de les històries, de to burlesc i faceciós, il·lustra un dels set pecats capitals i demostra com els religiosos viuen en pecat.

### ***3.1.8 - Viatge del vescomte Ramon de Perellós i de Roda fet al purgatori nomenat de Sant Patrici***

Un cas molt diferent dels altres, el tenim en el relat titulat *Viatge del vescomte Ramon de Perellós i de Roda fet al Purgatori nomenat de Sant Patrici* (darrers anys del s. XIV)<sup>12</sup>. És un text curiós en què Ramon de Perellós ens fa la crònica del seu viatge a l'illa irlandesa de Lough Derg, on segons la descripció del monjo cistercenc Eric de Saltrey feta al llibre *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii* (1189) es

---

<sup>12</sup> Aquest text ha estat publicat al volum titulat *Novelles amoroses i morals*, a cura d'Arseni Pacheco i August Bover (MOLC, 73- Ed. 62, Barcelona 1982).

troba l'entrada al purgatori. Els mòbils que empengueren el noble català a emprendre aquest arriscat i pintoresc viatge foren els d'escatir si el rei Joan I, mort en estranyes circumstàncies i sense confessió, era en via de purgar els seus pecats i accedir al paradís. L'interés era ben clar: el mateix Ramon de Perellós, juntament amb altres cortesans -entre ells Bernat Metge, que amb un propòsit semblant va escriure *Lo Somni*-, eren acusats d'estar implicats en la mort del sobirà i, per tant, de ser responsables d'una mort sense confessió que probablement hauria aconduït l'ànima del monarca a l'infern. Per tal de demostrar als seus contemporanis que això no era cert i havent llegit el llibre de Saltrey, Perellós va bastir l'original projecte que, després de vèncer oposicions tan importants com la del Papa i de mobilitzar un gran nombre de gent, aconseguí dur a terme. Arribà a l'illa del Purgatori després de travessar França, part d'Anglaterra i embarcar-se cap a Irlanda en un viatge que ben bé podríem qualificar de novellesc. Complint tots els tràmits habituals de la cavalleria de l'època, Ramon de Perellós entrà al suposat purgatori amb un company, en sortí i, temps després, ja a la seva terra, va escriure el *Viatge al Purgatori*. L'obra és una interessant descripció de la peripècia del viatge, però a l'hora de contar el que veié al

purgatori l'autor es limita a copiar el que en diu Saltrey al seu *Tractatus* i únicament hi afegeix unes línies que parlen de com va veure el rei, parlà amb ell i s'assegurà que la seva ànima era en via de salvació. Aportà algunes dades més sobre altra gent coneguda que allà veié per tal de donar impressió de versemblança.

Si ens em detingut en aquesta obra és perquè aquest cop la vida imita la ficció i no al contrari. El tema del passatge a un altre món és habitual en la literatura culta, però també és propi de la rondallística (motiu F 81). Vegeu el que en diu Thompson:

Algunas veces el camino que se toma para hacer el viaje al otro mundo, se indica muy vagamente. No es usual encontrar estos dominios a través de un cuerpo de agua (esto es casi siempre cierto en los cuentos de *Los tres pelos de la barba del diablo*, tipo 461), pero debe recordarse que la barca de Caronte parecía llevar almas griegas a través de un lago o río, pero no obstante al mundo subterráneo. La tradición celta se ha interesado particularmente en otros mundos terrestres que están a través de montañas o en lejanas islas.

(THOMPSON, 1946/1972: 202)

Per tant, tenim un noble català del s. XIV que seduït per un relat clarament fantasiós però amb uns interessos ben terrenals, decideix emprendre una singular aventura i després consignar-la per escrit per tal que tothom en tengui notícia. Pot ser l'aventura de Ramon de Perellós és un bon final per cloure aquestes pàgines, que en certa manera parlen de la profunda imbricació entre fantasia i realitat que vivia l'home medieval i començar a comentar un altre període històric, ben diferent però no menys apassionant.



### **3.2 - EL RENAIXEMENT**

Els múltiples canvis socials, científics, econòmics i religiosos que es produeixen entre els segles XIV i XV determinen l'acabament del que coneixem com a època medieval i l'aparició de tot un conjunt de noves maneres de fer i d'entendre la vida que anomenam Renaixement. En el camp que ens ocupa, la literatura, hi ha un canvi de continguts, que ve evidentment determinat per les transformacions socials. Però hi ha també un altre canvi que serà trascendental per al desenvolupament de la comunicació escrita a tots els nivells. Ens referim -és clar- a la invenció de la impremta.

El 1450, al bell mig del s. XV, Gutenberg aconsegueix millorar fins a tal punt les tècniques de reproducció gràfica habituals aleshores que se'l considera l'inventor de la impremta tal i com es concep en

època moderna. A partir d'aquest moment queden enrera les pacients còpies del monjos als monestirs, les xilografies que s'usaven per fer jocs de cartes o estampes de sants, tot un món que només permetia l'accés a les lletres a nobles, rics o religiosos. La impremta s'estén ràpidament per tota Europa i arriba als Països Catalans. Es conserva un llibre imprès a València amb data de 1475; és a dir, sols vint-i-cinc anys després de la invenció de l'enginy, i possiblement no devia ser el primer. Sembla que València i Barcelona prest es constituïren en les dues ciutats capdavanteres en tallers d'impressió a tota la Península Ibèrica, i també a Mallorca -on segons una vella, i evidentment fantasiosa, tradició oral s'inventà la impremta- molt prest es començaren a imprimir llibres.

El s. XV marca, doncs, l'inici del procés que posarà els llibres a l'abast d'un sector de població molt més nombrós que el de segles enrera. Lligat a aquest fenomen hi ha un major interès, i una major necessitat social, de poder desxifrar el codi de l'escriptura i per tant de crear centres on sigui possible aprendre aquesta destresa que es fa cada dia més necessària. Si fins aleshores la instrucció, reservada a gent noble o d'església, era en mans de preceptors i es feia de manera totalment

personalitzada, o bé es limitava a l'àmbit dels monestirs, ara es produirà un fenomen que podríem qualificar de socialitzador i l'educació arribarà a altres sectors de la població. Hem de dir que molt probablement siguin els materials ressenyats quan parlàvem de l'època medieval els que ara s'imprimeixen i assoleixen una major difusió: llibres de màximes, reculls d'anècdotes i facècies, faules, novel·letes bizantines, relats sentimentals i d'aventures, llibres de cavalleries en versions completes o resumides... i un llarg etcètera de publicacions que anaven des del full solt amb les oracions a un sant determinat als gruixats volums de centenars de pàgines que solien ser els relats cavallerescs.

### *3.2.1 - La novella cavalleresca: Curial e Güelfa i Tirant lo Blanc*

Podem imaginar que les preferències dels joves lectors s'adreçaven precisament cap a aquests llibres de cavalleries, narracions plenes d'aventures a països remots. El lector es podia identificar amb el personatge ardit i generós que vivia mil i una peripècies per tal de dur endavant el seu ideal cavalleresc. El gènere s'anà repetint i copiant a ell

mateix de forma incansable -tots coneixem què en diu Cervantes a les primeres pàgines d'*El Quijote*-, però una branca d'aquests llibres evolucionà de forma paral·lela a la societat que els produïa i donà lloc a unes narracions més realistes i humanitzades, les que coneixem amb el nom de novel·les cavalleresques. Ens han arribat poques mostres, encara que de qualitat excepcional, d'aquest tipus de literatura escrites en llengua catalana. Ens referim -evidentment- a l'anònim *Curial e Güelfa* (mitjan s. XV)<sup>13</sup> i al *Tirant lo Blanc* (1490) de Joanot Martorell.

*Curial e Güelfa* és essencialment una novel·la amorosa i d'aventures que, tot i el seu to realista, en la seva estructura ens pot recordar els relats tradicionals. Recordem que Curial de ben jove, orfe de pare, deixa casa seva avorrit de la pobresa i se'n va cap a la cort, tal com fa qualsevol heroi de rondalla en arribar a la pubertat. La seva primera aventura com a cavaller -ens referim a l'episodi de l'alliberament de la duquessa d'Ostalriche- és de marcat caràcter altruista i, a més, és manllevada de la tradició oral -encara que probablement

---

<sup>13</sup> Recentment s'ha suscitat una polèmica sobre l'autenticitat de *Curial i Güelfa* com a novel·la escrita el s. XV. L'estudiós Jaume Riera Sans, al Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, celebrat a Alacant el setembre de 1991, ha plantejat la tesi de la falsedat del *Curial i Güelfa*, que segons ell seria un llibre escrit el s. XIX, probablement per l'erudit català J. Milà i Fontanals.

l'anònim autor l'agafàs de la *Crònica* de Desclot<sup>14</sup>-. En recompensa, el pare de la duquessa li ofereix la mà d'una altra filla seva, car la duquessa és maridada. Hem de remarcar que és un motiu propi dels contes que el rei, en reconeixement d'una acció herdica, ofereixi al vencedor la mà de la seva filla. Curial renuncia a aquesta recompensa, però a partir d'aquest moment comença la seva fama de gran cavaller. És a dir una obra desinteressada li comporta un seguit de beneficis posteriors.

La novella continua amb nombroses aventures. Al llibre tercer el rei de Tunis, després de saber que Camar, l'al·lota que ell pretenia desposar, s'ha suïcidat per amor a Curial, fa comparéixer el cavaller i el condemna a lluitar amb un lleó. La lluita amb un lleó com a recurs quan un monarca vol acabar amb algun personatge que li resulta

---

<sup>14</sup> Recordem que aquest episodi narra com Curial decideix acompanyar el cavaller Jacob de Cleves a Ostalriche, per tal de defensar l'honor de la duquessa d'Ostalriche, acusada per dos intrigants de la cort d'haver comès adulteri amb Jacob de Cleves, que en aquests moments es troba malalt a Montferrat. Curial és armat cavaller per l'emperador i seguidament ell i el seu company s'enfronten als acusadors, que són vençuts i, després de confessar que tot era una calúnia, són cremats a la foguera que havia estat aparellada per cremar-hi la duquessa, en cas que el seu honor no hagués estat restablert. Es tracta, evidentment, de l'adaptació de la llegenda del bon comte de Barcelona i l'emperadriu d'Alemanya, que ja hem comentat anteriorment quan parlàvem de la *Crònica* de Bernat Desclot.

indesitjable, també la trobam a les rondalles<sup>15</sup>. Finalment l'heroi, en aquest cas Curial, aconsegueix casar-se amb la dama, després de passar per diverses proves que demostren que n'és digne. El llibre acaba amb la descripció de les noces, com és també habitual als contes. A més dels aspectes comentats, a l'obra hi ha diversos passatges allegòrics. Aquests, però, no tenen caràcter popular sinó culte i serveixen més que res per donar algunes pinzellades renaixentistes a un relat que és essencialment d'estructura medieval.

*Tirant lo Blanc* és també una novel·la cavalleresca que té molt poc contingut meravellós o pres directament de la tradició popular si el comparem amb els llibres de cavalleries. Això no obstant, hi ha alguns elements que es poden relacionar amb motius o episodis de caire meravellós -sobretot els vinculats amb el relat artúric- o amb facècies presents a la tradició oral.

A la segona part, "Tirant a Sicília i a l'illa de Rodes", trobam l'episodi del filòsof de Calàbria cridat a la cort per Ricomana, la filla del rei de Sicília, per tal que dictamini sobre la intel·ligència del príncep

---

<sup>15</sup> Tal és el cas de la rondalla *En Pere Catorze* (Alcover, 1983: t.8, 54-76). El rei envia el protagonista a cercar llenya a un bosc ple de lleons, per tal que el devorin.

Felip. Les fonts són ben clares. Vegeu què en diu Martí de Riquer:

La primera part de la història del filòsof de Calàbria té un origen evident, ja que deriva, sens dubte directament, del relat bíblic de Josep empresonat que interpreta els somnis del coper i del forner del Faraó (*Gènesi, XL*). El que després s'esdevé, o sia les enginyoses deduccions del filòsof i la gasiveria del rei, per la qual es descobreix la seva bastardia, és un vell conte de *Les mil i una nits*, l'assumpte del qual tingué molta difusió per occident i que Joanot Martorell prengué, possiblement, de *Le cento novelle antiche*, o *Novellino*, recull italià i anònim del segle XIII.

(RIQUER, 1980: 676)

Volem esmentar que l'argument de l'episodi; és a dir, les enginyoses deduccions, apareixen amb poques variants a una rondalla mallorquina de l'aplec d'Alcover titulada *Tres germans desxondits* (ALCOVER, 1983: t.2, 115-119). Vegem succintament les analogies i les divergències entre allò que endevinen els protagonistes d'ambdues versions:

El filòsof:

- Endevina per què el cavall que vol comprar el rei té les orelles caigudes: és perquè ha mamat llet de somera.

- Endequina que dins el balaix hi ha un cos viu: efectivament, hi ha un cuc.

- Afirmar que el rei no és fill del rei Robert -es basa en la conducta del monarca-, sinó d'un forner, i per tant bord: la mateixa reina ho confirma (J 1661.1.2).

Els tres germans:

- Diuen que la porcella rostida té gust de cadella: efectivament, va mamar d'una cussa.

- Diuen que el vi té gust de fossar: és fet de raïm d'una vinya que temps enrera havia estat fossar.

- Diuen que el rei és bord i fill de moro: el rei troba proves que ho demostren (J 1661.1.2).

Com veim, la primera és molt semblant -endequivar les característiques d'un animal per la llet que ha mamar-. La segona és diferent, però de dificultat semblant, i la tercera, la més transcendent i greu, és comuna a ambdós relats.



A la tercera part de la novel·la, "Tirant a l'Imperi Grec", Joanot Martorell insereix un dels episodis més fantàstics de tot el *Tirant lo Blanc*. Ens referim a l'arribada d'un vaixell endolat on viatja la fada Morgana, acompanyada d'un seguici de bellíssimes donzelles, a la recerca del seu germà el rei Artús, que troba a la cort tancat dins una gàbia d'argent i cec.

L'episodi és prou conegut i tot ell té un to propi dels relats artúrics que contrasta amb la versemblança de l'obra de Martorell. Només remarcarem aquí els poders de Morgana, que retorna la vista al seu germà mitjançant un anell màgic:

Llavors la reina Morgana, la qual era sa pròpia germana, llevà's del dit un petit robí que ella portava, e passà-lo-hi per los ulls; e prestant lo Rei hagué cobrada la natural coneixença. Llevà's d'allí on seia e abraçà e besà ab gran amor a sa germana.

(MARTORELL, 1490/1979; 640-641)

L'anell és un dels objectes màgics més usuals en el món dels contes meravellosos (D 1076).

A la part quarta de l'obra, "Tirant al Nord d'Àfrica", i

concretament del capítol 410 al 413, trobam una aventura de caire meravellós. Sota el títol "De la bona ventura que hagué lo cavaller Espèrcius", Martorell ens narra la llegenda de la filla del príncep Hipocràs convertida en drac i desencantada per l'ardit cavaller Espèrcius -ambaixador de Tirant a través del Mediterrani-, que gosà besar la paorosa fera (D 735.1).

Espèrcius havia arribat a l'illa de Lango després d'un naufragi. L'illa és en aquest cas el lloc màgic allunyat del món real. S'assabenta de la història que envolta la terrible serpentina, monstre temut i rebutjat per tothom, que habita el palau. Sap també que l'única possibilitat de desencantament és besar-la a la boca i decideix afrontar el risc que la terrible prova suposa. Però a l'hora d'actuar Espèrcius s'encomana a Déu i en això s'allunya dels herois del conte meravellós, que solen comptar únicament amb el seu valor. El cavaller queda espavordit i és per això que pren la iniciativa la donzella encantada:

E com lo drac li fon de prop e ell lo véu de tan lletja figura,  
estigué fora de si mateix e tancà los ulls per ço que la vista no li pogué  
comportar de veure, e no es mogué poc ni molt, car en tal punt era que  
més era mort que viu.

E lo drac que véu que l'home no es movia, ans estava esperant molt gentilment e suau s'acostà a ell e besà'l en la boca; e lo cavaller caigué en terra esmortit, e lo drac de continent se tornà una bellíssima donzella, qui el pres en la sua falda e començà-li a fregar los polsos...

(MARTORELL, 1490/1979: 1046)

Un cop desencantada la donzella el cavaller en queda prenat, li fa una requesta d'amor i junts inicien una nova vida. En paraules de M<sup>a</sup> de la Pau Janer:

Les conseqüències del desencantament són, com sempre, esplèndides per a la parella protagonista. Lliurats dels obstacles que els allunyaven, tenen totes les possibilitats de gaudir de l'amor i de les riqueses. Espèrcius i la seva dama, per exemple, poblaren l'illa i hi edificaren una ciutat: Espertina, la venturosa. Sens dubte, l'ambaixador de Tirant lo Blanc va saber trobar la ventura com el millor heroi de les més antigues narracions de tradició oral.

(JANER MULET, 1991)

El relat pertany a l'anomenat cicle de l'espòs trasformat i el podríem classificar dins el tipus 425A (*The Monster (Animal) as Bridegroom*). Però sembla que l'autor no recollí el relat de la tradició

oral (on n'hi ha molts de semblants), sinó d'una font escrita, concretament del llibre titulat *Viatges*, de Joan Mandeville (RIQUER, 1980: 712).

### 3.3 - LA DECADÈNCIA

A la literatura catalana, el terme **Decadència** designa el període que va des dels inicis del s. XVI fins a finals del s. XVIII. És un terme ambigu i, en opinió d'alguns erudits, molt poc precís i fins i tot falsejador d'una realitat literària que, si bé no fou esplendorosa, tampoc no mereix aquest adjectiu, que té un matís més tost pejoratiu. La realitat és que hi ha tot un conjunt de circumstàncies polítiques, econòmiques i socials que contribueixen a dibuixar un panorama poc favorable a la cultura i la societat catalanes: Compromís de Casp, govern de la dinastia dels Trastàmars i després de la dels Àustries, centralisme, crisis econòmiques produïdes per pestes i males collites, guerres -la dels Segadors, la de les Germanies, la de Successió-, castellanització progressiva i abolicció de les llibertats catalanes -Decret de Nova Planta-,

etc. És en aquest marc, de Barroc i Contrareforma primer i de Neoclassicisme i afrancesament després, on hem de situar la producció literària que comentam.

### 3.3.1 - *Les faules*

Uns relats molt difosos oralment en època medieval i que després, amb la generalització del llibre imprés, foren objecte de nombrosíssimes reedicions són els que coneixem amb el nom de faules. La faula és una narració en vers o prosa, de fets imaginaris, generalment protagonitzada per animals i amb una intencionalitat d'exemplificació moral que se sol explicitar al final. Es tracta d'un gènere popular present en la tradició oral de diversos pobles i en les literatures escrites més antigues. És per això que formen part del corpus de contes populars i es troben classificades a l'índex internacional sota la denominació de "Rondalles d'animals". Cal destacar els reculls hindús *Panchatantra* i *Calila i Dimna*. N'escrivien autors clàssics com Hesíode, Estesícor i, sobretot, Isop, que fou seguit pel romà Fedre. L'èxit d'aquestes narracions en

època medieval va fer que se n'escrivissin de noves a imitació de les tradicionals, encara que no tenim cap autor català que destacàs en aquesta línia. Durant el Renaixement també continuà el conreu de la faula, Rabelais, per exemple, en va escriure.

Pel que fa als Països Catalans, l'obra més divulgada eren indiscutiblement les *Faules* d'Isop. El gran fabulista grec (s. VI? adC) és un personatge esdevingut llegendari al qual probablement s'han atribuït moltes més faules de les que en realitat escriví. La primera versió catalana de les *Faules* d'Isop que es coneix és feta a Barcelona el s. XVI (1550) i s'anà reeditant sense interrupció durant els segles posteriors. Popularment es coneix amb el nom d'*Isopet* i va ser utilitzada com a llibre de lectura a les escoles catalanes -i podem dir que a les de tots els països- fins al s. XIX, encara que en versions expurgades per qüestions de moral. L'edició solia anar il·lustrada amb gravats al boix, d'aquí el nom de *Isopete historiado* que trobam a les versions castellanés.

Pel que fa al conreu del gènere en català, cal dir que Vicenç Garcia (1582-1623), el rector de Vallfogona, n'escriví algunes i també Guillem Roca i Seguí (1742-1813), autor mallorquí que pot ser

considerat valfogonista. Tanmateix són faules de tipus mitològic a l'estil barroc, que poc tenen a veure amb les faules que enllacen amb el conte popular. En canvi, a la literatura castellana sí que va tenir molt d'èxit al llarg del s. XVIII i part del s. XIX escriure faules a imitació de La Fontaine, el famós fabulista francès del s. XVII, que prest s'usaren com a lectura per a infants i joves. Foren molt divulgades les escrites en llengua castellana per Tomás de Iriarte (1750-1791) titulades *Fábulas literàries* (1782) i Félix de Samaniego (1745-1801) que compongué en vers les *Fábulas morales* (1781).

### **3.3.2 - Literatura de canya i cordill**

Durant el període de la Decadència assoli una considerable importància la literatura derivada directament de la tradició popular oral o de les velles gestes, que es coneix amb el nom de **literatura de canya i cordill** i que circulava per places i carrers. Es tractava de fulls en quart encapçalats amb un gravat que en resumia el contingut o en destacava els trets fonamentals. Eren quatre planes amb text distribuït en dues



columnes. S'exposaven a fires i mercats penjats a un cordill, subjectats amb una canya, i es venien per poc preu. A vegades, el venedor les recitava i, si la història agradava, el públic la comprava per poder-la rellegir i aprendre. Aquest sistema, que ens pot semblar tan primitiu, ha perviscut a Mallorca fins ben entrats els anys trenta del nostre segle<sup>16</sup>. La forma mètrica habitual era el romanç, la llengua senzilla i popular - sovint farcida de castellanismes- i els temes molt diversos: narracions d'amors contrariats, de morts sobtades, de festes, de miracles, d'esdeveniments històrics, contes, faules i, sobretot, les conegudes com a **cançons de bandolers i lladres de camí ral**.

Els bandejats es converteixen, en la imaginació popular, en una mena d'herois de les classes menys afavorides, personatges lliures i agosarats que són capaços d'enfrontar-se al poder central i a la justícia repressora. Les lletres d'aquestes cançons ens parlen de les proeses dels bandolers, dels seus amors, dels ajusticiaments..., però sempre envoltant-los d'una certa aura popular i mítica alhora, convertint-los un poc en herois de rondalla. Per això, cal pensar que els bandolers famosos a l'estil dels Rocaguinarda, Serrallonga, Moiana, Roca i tants

---

<sup>16</sup> A Mallorca, eren conegudes amb el nom de **plaguetes** i contaven en vers esdeveniments de caire molt divers: polítics, socials, fets singulars, etc.

d'altres devien tenir un paper important en l'imaginari popular de l'home d'aquesta època, al costat dels protagonistes dels contes meravellosos. Prova i exemple d'això és el considerable material que sobre proeses de bandolers recollí mossèn Alcover quan anava fent el seu aplec, encara que són sempre relats en prosa, tenen un origen comú al dels romanços de bandolers. Pensem que el canonge manacorí inicià la seva tasca a finals de s. XIX i que la majoria d'anècdotes i llegendes de bandolers fan referència a personatges dels segles XVII i XVIII. Aquestes dades ens indiquen la importància i la pervivència que tenien aquests fets en la memòria popular<sup>17</sup>.

Al costat de les composicions més tosts truculentes, que aportaven una certa morbositat en la descripció de turments, esquarteraments, etc. i que ens recorden en certa manera les descripcions dels càstigs i execucions dels personatges negatius dels contes, aquest gènere també tenia la seva vessant humorística. Trobam peces divertides, caricaturesques, que posen l'accent en la deformació còmica dels fets o en l'exageració i els disbarats, a l'estil de les dècimes desbaratades que tant agradaven al públic.

---

<sup>17</sup> Vegeu els relats que apareixen al tom 5 de l'aplec d'Alcover, sota el títol "Bruixes, bruixots i fullets", pàgs. 132-166.

D'altra banda, els poetes cultes d'aquests segles se senten especialment atrets per la poesia popular, i sovint l'usen com a motiu o inici de les seves composicions. Vegeu el que en diu Martí de Riquer:

Sempre hi ha hagut poetes cultes als quals ha plagut la poesia popular i l'han imitada o n'han pres característiques i elements. Ja tinguérem ocasió de constatar que Guillem de Berguedà s'aprofitava de melodies vulgaritzades i fins i tot era capaç de bastir poesies amb la tonada i el refrany de cançons infantils que devien ésser molt populars la segona meitat del segle XII. Una centúria després Cerverí de Girona no tan solament dóna abundoses mostres d'estil popular, ans encara imita conscientment l'estil de la poesia tradicional, com s'esdevé en la seva *Viadeyra*. Aquest cas és interessant i reapareixerà amb assiduitat al segle XVI. Com en la literatura castellana Gil Vicente, Lope de Vega, Tirso de Molina i tants d'altres, sovint els escriptors cultes transmeten cançons que és difícil saber si han pres de la tradició popular o bé si han creat de cap a peus imitant l'estil popular o, potser el cas més freqüent, si han refet o adaptat peces que han escoltat del poble o que ja sabien per tradició.

(RIQUER, 1980: 528)

És el cas, entre molts d'altres, del recull d'autor desconegut titulat *Moltes cançons catalanes* (s. XVI), del *Cancionero llamado Flor de*

*Enamorados* (1562) de Joan de Timoneda i d'alguns poemes de Pere Serafí.

### 3.3.3 - *Cas raro d'un home anomenat Pere Portes*

Un text singular en la prosa de la Decadència és el relat breu d'autor anònim titulat *Cas raro d'un home anomenat Pere Portes, de la vila de Tordera, que vivint entrà i eixí de l'infern*<sup>18</sup>. La narració ens explica detalladament (amb dates, noms i altres fites) com el pagès Pere Portes fou acusat de deure uns diners que el seu pare havia restituit davant notari. Tot intentant trobar la solució al seu problema s'encontrà amb el dimoni en forma de cavaller, que el dugué a l'infern, on per les seves malvestats patia turment el mal notari. Portes aconseguí saber on era l'escriptura que certificava la cancel·lació del deute. Sant Jaume l'ajudà a eixir de l'infern i es trobà a València. Des d'allà tornà a la seva vila i davant la sorpresa de tothom aconseguí demostrar la seva innocència i recuperar els béns.

---

<sup>18</sup> Aquest text ha estat publicat al volum *Novelles amoroses i morals*, a cura d'Arseni Pacheco i August Bover (MOLC, 73- Ed. 62; Barcelona 1982).

El text, com diu Arseni Pacheco:

...s'insereix dins la tradició escatològica medieval, de la qual recull molts motius evidentment vius en la tradició oral de l'època. L'autor anònim reelabora aquests materials en el context d'una trama ambiciosa i ben estructurada, ambientada en un món camperol i familiar al públic a qui l'obra és destinada.

(PACHECO, 1982: 15)

És en realitat això: sobre l'estructura argumental d'un relat tradicional, l'autor culte ha treballat el text i amb la inclusió de dates, noms de personatges públics, dades geogràfiques, etc., ha aconseguit aportar al relat una gran càrrega de versemblança. Quelcom semblant intuïa Gaietà Vidal i Valenciano, quan el 1876 publicava un article a *La Renaixensa* on deia:

Móunos á discorrer aixís la circumstancia, per cert remarcable, de trobarse en ell [el *Cas raro* ...] tots los caràcters propis de las llegendas populars fins á un punt que hauriam sospítat si la obra s'hauria escrit després de generalisada per medi de la tradició oral, tenint en compte los dialecths que posa en boca dels condempnats y parafraseja després lo

dimoni, pera ferlos mes clars é inteligibles á PORTER, á no mediar la circumstancia de citarse multitud de noms propis que difficilment s'haurian conservat ab exactitut, á no trobarse avans consignats en un document que servís de patró als copistas pera multiplicar los exemplars de la relació.

(VIDAL, 1876: 402)

Quan analitzam els trets propis del relat popular presents en el text, el que primer ens crida l'atenció és l'encontre amb el diable, "un Jove molt ben tractat, a cavall", que presenta una aparença agradosa i tranquil·litzadora, que no fa sospitar en cap moment cap maldat, sinó tot el contrari. Només quan Pere Portes accedeix a pujar a la cavalcadura que aquell menava buida es posa de manifest qui és l'amable cavaller: "en lo punt que fou a cavall, tot s'alterà i los cabells se li eriçaren en lo cap i sentí i véu que les cavalcadures se parlaven l'una ab l'altra". Comença a partir d'aquest moment un viatge frenètic per mar i terra<sup>19</sup> que els durà fins a l'infern. Pere Portes hi troba molta gent coneguda i l'autor aprofita per blasmar i criticar tots aquells que

---

<sup>19</sup> Recordem, tal i com hem comentat en parlar del *Viatge al purgatori*, que és habitual haver de passar una massa d'aigua per arribar a l'altre món, i així ho fa Pere Portes: "passades que hauerem grans muntanyes i valls, juntament grans aigües i mars, isqueren en un gran pla, que era tot foc i dimonis, ab gran multitud de gent que patien grans turments" p. 314.

cometen males accions, sobretot des de l'estament judicial i el religiós.

Els diables de tota classe, dimonions, dimoniarros, dimonietxos, dimoniets, etc., com diria el nostre mossèn Alcover, no poden causar cap mal al protagonista, car aquest és en gràcia de Déu. Ell, però, sí que els en fa cada vegada que fa el senyal de la creu o invoca els sants.

Finalment, un cop aclarit el que volia, Portes aconsegueix sortir de l'infern però es troba en un indret no conegut i força desorientat. És el que passa a vegades als protagonistes de les rondalles quan són expulsats de l'altre món, del món màgic, per tornar al món real<sup>20</sup>. Per acabar, només remarcar que el protagonista és capaç d'usar allò que ha duit de l'altre món: és a dir, la informació obtinguda del notari, i aquesta és la prova definitiva davant els conciutadans que dona credibilitat a tota la narració fantàstica.

---

<sup>20</sup> Vegeu la semblança entre el que li passà a Pere Portes en eixir de l'infern i el que li passà a na Francina d'*Es corpet des Pou d'en Gatell* quan per haver transgredit l'ordre del corpet sortí del món màgic on fins aquell moment vivia:

Aleshores dit Portes restà espantat. Pensant estar en alguna part del viscomtat de Cabrera, prengué lo camí envers lo lloc de Molvedre [al Regne de València]...

(ANÒNIM, 1611?/1982: 322)

Amb aquell tro descomparegué aquell jove adormit, aquella cambra, aquell palau, aquell jardí; i Na Francina se trobà dins un camp ermàs, sa cosa més desolada, sense sebre per on prendre.

(ALCOVER, 1985: t.22, 26)

### 3.3.4 - *Les llegendes i les auques*

Pel que fa a les llegendes de caire històric -com la que hem comentat quan parlàvem de l'època medieval referida a l'alliberament de l'emperadriu d'Alemanya- cal suposar que moltes persistien en la tradició oral i eren explicades com a cosa certa. En literatura culta, les retrobam al *Libre dels feyts d'armes de Catalunya*, curiosa ficció històrico-literària que bastí fra Joan Gaspar Roig (1624-1691) i que va fer passar com a cosa certa, signada amb el nom de Bernat Boades, rector que havia viscut a Blanes entre 1410 i 1444. A l'obra esmentada es relaten les llegendes de l'origen de les quatre barres, de fra Garí, del drac de Villardell, de Galceran de Pinós i el rescat de les cent donzelles, de l'engendrament de Jaume I i del bon comte de Barcelona i l'emperadriu d'Alemanya entre d'altres. En paraules de Martí de Riquer:

Aquest conjunt de llegendes ja evolucionades, recollides per Roig i Jalpí, suposen, per altra banda, la persistència de temes poètics que poden ésser, en alguns casos, prou antics; persistència que ens atesta el fals i



simpàtic *Llibre dels feyts* i que enllaçarà amb els delers històrico-legendaris dels escriptors de la Renaixença. El pseudo-Boades, doncs, el millor llibre escrit en prosa catalana durant la Decadència, encara que aquella prosa sigui un pastitx arcaïtzant, és, no res menys, una petita anella en la feble concatenació de les nostres llegendes medievals amb les modernes.

(RIQUER, 1980: 658)

Uns materials de molta difusió popular varen ser les **auques**. Són un conjunt de petites estampes, acompanyades cada una d'una llegenda, disposades generalment en un full de paper, les quals refereixen diferents episodis d'una història. Sembla que el seus precedents es troben en un joc d'atzar del s. XVII que s'assemblava molt al que coneixem actualment com a **Joc de l'oca**. Cal tenir en compte que oca es pronuncia "**auca**" en el parlar d'algunes comarques catalanes. Durant el s. XVIII aparegué l'auca d'arts i oficis i a finals de segle es generalitzaren les auques que tractaven de temes diversos: animals, jocs d'infants, festes, món al revés, etc. Al llarg del s. XIX continuà molt puixant la vigència de les auques, les il·lustracions senzilles i el text graciós escrit en rodolins les feien plaents a petis i grans. La producció d'auques arribà a tenir importància editorial a Barcelona, València i

altres ciutats catalanes. A principis del s. XX va decaure la creació de noves auques, encara que ha perviscut fins avui com a full de circumstàncies o bé com a recurs pedagògic, per la fàcil assimilació que suposa el text versificat acompanyat de la il·lustració. En forma d'auca s'editaren els contes més coneguts i, en certa manera, poden ser considerades com un precedent de les adaptacions en forma d'història gràfica que es fan a l'actualitat.

### **3.4 - DEL S. XIX A MITJAN S.XX**

Després de gairebé tres segles de decadència de la llengua catalana, fruit de tot un conjunt de circumstàncies econòmiques, socials i polítiques que obviarem, s'inicia el moviment conegut com la Renaixença, del qual ja hem parlat al punt 2.1.5.2 d'aquest treball, quan comentàvem la tasca dels folkloristes. A la darrera dècada del segle XIX s'inicia el Modernisme i durant el primers anys del s. XX es gesta el moviment anomenat Noucentisme, la influència del qual arribarà fins a la guerra civil.

Si fins ara hem analitzat la presència de motius populars en algunes obres cabdals de la literatura catalana anteriors al s. XIX, ara canviarem un poc l'enfocament de l'anàlisi i passarem a comentar la

utilització que de les fonts populars fan alguns escriptors catalans dels segles XIX i XX: és a dir, farem el comentari per autors i no per obres.

Abans de començar, però, volem remarcar que el s. XIX és -a tota Europa- el moment en què neix la literatura infantil com a tal i que el panorama de la producció literària destinada especialment a infants i joves es transforma radicalment. En el cas concret de Catalunya, tots els canvis que es produeixen en el camp de les lectures per a infants i joves cal inserir-los en l'anomenat "projecte civil noucentista". El moviment noucentista té com a un dels seus objectius fonamentals la modernització del país i la normalització de la llengua. Polítics i intel·lectuals tenen clar que això només és pot aconseguir mitjançant l'educació dels ciutadans. Amb aquesta finalitat encaminen bona part dels seus esforços a la creació d'escoles, de biblioteques, de centres culturals i cívics, a la formació científica i pedagògica dels ensenyants i a la normativització i normalització del català.

El moviment cultural iniciat en els cercles intel·lectuals té el seu paral·lel en el camp editorial. Durant aquests anys, nombroses editorials

tiren endavant projectes ambiciosos, alguns d'ells relacionats amb les lectures del públic més jove, com és el cas de la revista infantil *En Patufet*.

Aquesta activitat entorn del llibre infantil en llengua catalana, que contrasta vivament amb el panorama gairebé desert de només cinquanta anys enrera, es completa amb l'aparició d'estudis, crítiques i ressenyes a la premsa de l'època, senyal evident que el tema té una dimensió social que hauria estat impensable unes dècades abans.

Els gèneres conreats cobreixen un ampli ventall de possibilitats que podríem esquematitzar així:

- a) Reelaboracions de contes populars catalans i traduccions de contes populars d'altres indrets.
- b) Conte literari i narració realista.

Traduccions d'autors contemporanis

- c) Novel·les
- d) Antologies de poesia
- e) Teatre per a infants
- f) Publicacions periòdiques

Com ja hem assenyalat, en aquest apartat comentarem breument la influència dels contes populars en les obres d'alguns autors catalans des de principis de segle fins a la dècada dels seixanta. Tractarem, doncs, un període sumament complex i divers políticament i socialment que inclou la monarquia, la dictadura de Primo de Rivera, la segona república, la guerra civil i la dictadura franquista. En el camp de la cultura catalana són els anys del Modernisme, el Noucentisme i el període de postguerra, fins arribar a la dècada dels seixanta, en què comença el que s'ha anomenat la represa.

### ***3.4.1 - Apelles Mestres***

Apelles Mestres (1854-1936) va ser un artista polifacètic: dibuixant, compositor i escriptor.

Mestres, bon coneixedor del moviment romàntic alemany gràcies a l'educació cosmopolita que va rebre, forjà amb la seva creació poètica -les balades, els poemes narratius, etc.- tot un món mític arrelat en l'imaginari tradicional: les fades, els gnoms, les dones d'aigua... Els

llibres que escrivia no eren per a infants, però molts dels seus poemes han estat inclosos posteriorment en antologies infantils.

Una altra vessant de la seva producció fou el teatre, on desenvolupà alguns dels seus poemes narratius. D'altra banda, va compondre un conjunt de peces teatrals, que designava genèricament com a **Contes de la vora del foc**, que eren adaptacions de rondalles populars. *En Joan de l'Ós* (1907), amb música d'Enric Morera, va ser una de les més exitoses. En aquests espectacles Mestres conjugava poesia, cançó, ballet i plàstica, en un intent d'aconseguir el "teatre total" a què aspiraven els modernistes.

Entre 1876-1878 va escriure els *Qüentos Bosquetans*, que no foren publicats fins al 1908. Són petites narracions hereves de les faules, a mig camí entre la poesia i la moralització, protagonitzades pels animalons més menuts del bosc. Escriví també algunes proses de tipus llegendari basades en la tradició popular. Una d'elles, *La perera* (1908), recrea el conegut tema del vell que aconsegueix encadenar la Mort a una perera (D 1413.1) i iniciar així un temps en què cap criatura no mor. Mestres analitza a partir d'aquest motiu les ànsies de vida de l'home i

la necessitat de morir perquè la natura segueixi el seu decurs<sup>21</sup>.

### 3.4.2 - Lola Anglada

Lola Anglada (1896-1984) aportà al món de la literatura infantil la seva tasca en una doble vessant complementària: la d'illustradora i la d'escriptora. Als quinze anys, i mentre era deixeble de l'illustrador Llaverias, ja començà a col·laborar a *En Patufet* amb narracions i dibuixos. Després de la 1<sup>a</sup> guerra mundial passà un temps a París, on treballà com a il·lustradora per a editorials tan prestigioses com Hachette i Nathan. El 1920 apareix el llibre *Contes del paradís*, recull de proses poètiques protagonitzades per elements naturals i animals humanitzats.

El 1927 es publica *El parenostre interpretat per a infants*, que rep algunes crítiques d'Artur Martorell, el qual considera que no s'adapta a

---

<sup>21</sup> Des de fa alguns anys Edicions Destino convoca anualment un dels més prestigiosos premis de literatura infantil en llengua catalana -text i il·lustració conjuntament-, amb el nom d'Apelles Mestres, honorant així la memòria d'un artista que va ser al mateix temps escriptor i il·lustrador, i que aconseguí crear un nou món de bellesa i fantasia, arrelat en la tradició.



l'esperit de l'oració. *En Peret*, que serà el llibre de més èxit, surt el 1928. Lligades per un fil argumental senzill i separades en capítols segons els mesos de l'any es descriuen diverses escenes protagonitzades per un nin del camp. L'obra es complementa, el 1929, amb *Margarida*, retrat idealitzat d'una nena del barri antic de Barcelona. L'autora treballa incansablement: *Monsenyor Llargandaix* (1929), *Narcís* (1930), *Contes d'argent* (1933), etc.

Tant en les il·lustracions com en l'acció, el món de la natura -plantes, animallets, etc.- hi té una importància cabdal, complementada per l'aparició d'objectes de la vida quotidiana que prenen una nova dimensió, ja que s'humanitzen, a l'estil del que passa als contes d'Andersen.

El 1938 publica un llibre de to molt diferent als anteriors: *El més petit de tots*, on en diversos capítols se'ns conten les activitats d'un ésser minúscul, un nin antifeixista de la mida del famós Polzet, que encoratja la població a resistir i col·laborar per tal d'assolir la victòria en la guerra contra el feixisme.

La tasca de Lola Anglada com a il·lustradora va més enllà de les seves pròpies obres literàries: revistes infantils, contes d'altres autors,

llibres escolars, cartells , etc. i tradueix una visió del món serena, reposada, harmònica, clara, clàssica, essencialment mediterrània i catalana, una visió en definitiva, totalment noucentista<sup>22</sup>.

### 3.4.3 - Josep Carner

La figura de Josep Carner (1884-1970) és el millor exemple amb què compta la literatura catalana d'abans de la guerra civil d'intel·lectual professional, d'actiu impulsor de les empreses culturals del país. La normalització de la llengua i la cultura passava -passa encara avui- per la formació de les noves generacions, i aquesta formació és tasca de tota la societat, no únicament de l'escola. Carner, i amb ell molts altres noucentistes, ho va saber veure i treballà en aquest sentit. La seva dedicació a la literatura infantil es pot estructurar en tres vessants:

- Com a creador (poemes i contes).

---

<sup>22</sup> Aquests trets són molt evidents en les seves il·lustracions per a contes, tant populars com moderns. A tall d'exemple podem dir que la Caputxeta que dibuixa Lola Anglada, editada per l'APEC el 1933, du espardenyas catalanes, una alfabieta com les que hi ha a les cases de pagès i la coca que porta a l'àvia és una coca de Sant Joan. També a la seva bella versió d'*Alicia en terra de meravelles*, editorial Joventut (1929), la casa del conill blanc és clarament una masia catalana i no una mansió anglesa.

- Com a traductor.
- Com a adaptador.

El Carner autor de llibres per a infants, el trobam ja el 1904, quan publica el *Llibre dels poetes i les Deu rondalles de Jesús infant*<sup>23</sup>. La primera obra és una refosa de cançons tradicionals i jocs populars que cantaven i sabien tots els nens de l'època. La segona són petites narracions de la infància de Jesús, amb un to tendre i un cert regust moralitzador, endolcit pel sentit de l'humor del poeta.

Pel que fa a la tasca de traducció, la seva obra no ha estat superada. L'extraordinari domini de la llengua que tenia Carner, i la seva sensibilitat per connectar amb els contes i el món de la infància, feren possible unes bellíssimes traduccions que encara avui són model i referent obligat.

A partir de 1916 Carner reelaborà nombrosos contes populars d'arreu del món per publicar-los a les col·leccions de l'editorial

---

<sup>23</sup> Les *Deu rondalles de Jesús infant* foren reeditades el 1984 per les Publicacions de l'Abadia de Montserrat, dins la seva col·lecció La Xarxa (núm. 75) amb il·lustracions de Fina Rifà. Al pròleg d'aquesta edició, Josep Massot i Muntaner remarca les influències dels contes populars i concretament de les *Rondalles mallorquines* de mossèn Alcover, en l'estil usat per Carner (p. 8).

Muntañola. Especialment destacables són les seves versions de contes xinesos, entre les que podríem remarcar *La llanterna del pagó*. L'obra per a infants de Carner es reparteix entre els llibres i les col·laboracions a les millors revistes infantils de l'època: *Violet*, *La Mainada*, etc.

#### 3.4.4 - Carles Riba

Un altre gran poeta català que va saber connectar amb el món de la infància fou Carles Riba (1893-1959). Curiosament, dedicà als joves lectors més narracions que no poemes. Entre 1917 i 1928, els anys més fecunds de la literatura infantil catalana d'abans de la guerra, Riba publicà les seves narracions.

*Les aventures d'En Perot Marrasquí* (1917) -el seu relat infantil més conegut- s'insereix en la tradició de la criatura menudíssima que s'ha d'adaptar a viure en un món de mida normal. Pensem que aquest és un tema present a la tradició popular -*En Polzet* ens serveix d'exemple-. L'origen de la narració es troba en un encàrrec de l'editor Muntañola, que volia precisament un *Petit Poucet* per publicar en

fascicles. Només es publicaren els tretze primers i l'obra completa no s'edità fins al 1924. A més de la intenció inicial d'autor i editor -fer un nou Polzet- una lectura acurada del text posa al descobert altres lligams amb la tradició popular, menys evidents al primer cop d'ull.

És la història d'una parella ja madura i sense fills que un dia rep un paquet de París amb un nin diminut. El cuiden bé però no el mostren a ningú. En complir set anys, el nin s'escapa perquè vol veure món. Viu tot un seguit d'aventures motivades per les facilitats i també els problemes que la seva estatura li dóna: coneix l'amistat, la presumpció, l'avarícia, la mentida, la necessitat de lluitar per poder menjar i sobreviure i -sobretot- aprèn a posar en funcionament tota la seva astúcia i enginy. Finalment -i gràcies a tot un seguit de complicades casualitats- aconsegueix retornar a casa, on és ben rebut.

Aquest breu resum de l'argument incideix precisament en els punts on la relació amb el conte tradicional és més evident. En primer lloc, trobam el motiu de la parella que desitja intensament un fill:

Però per bé que havien escrit a París, l'hereu no venia. De tant d'esperar, cada dia estaven més tristos i el geni se'ls anava tornant més agre.

(RIBA, 1917/ 1987:12)

També l'aparició de Perot manté una certa relació amb la pròpia de molts d'herois de contes: arriba a casa seva "dins una caixa que ve de París", però el seu origen és desconegut per als qui seran els seus pares. La caixa de Perot recorda la caixeta de Moisès i de molts d'altres personatges destinats a ser herois. Com passa sempre als contes, aquest fill tant desitjat té quelcom d'especial, ja sigui un tret físic o un destí determinat. En el cas del relat de Riba és l'estatura diminuta, que condicionarà tot el desenvolupament de la història. Trobam després el deler de partir de casa en arribar a una determinada edat. En el cas de Perot són els set anys, l'edat en què els personatges dels contes promesos pels seus pares a éssers sobrenaturals els han de ser lliurats. Després de la fuga, que és alhora transgressió i partida, Perot trobarà tot un conjunt d'animals humanitzats, entre els quals hi haurà auxiliars, donants i agressors. No ens entretindrem en l'anàlisi detallada de cada una d'aquestes peripècies; només remarcarem que n'apareixen algunes de molt lligades al conte popular: el viatge pels aires cap a un altre món damunt un ocell, el transport dins l'orella d'un animal agraït, l'engoliment de l'heroi per part d'una bèstia -encara que no es consuma-, etc. A més dels motius, el sentit últim del relat és el mateix

que el d'una rondalla meravellosa: cal embarcar-se en l'aventura per madurar com a persona, i vèncer els obstacles amb enginy i astúcia. Només així el dèbil es pot enfrontar al poderòs i retornar victoriós a casa.

Entorn al 1918, Riba publicà una altra narració: *Guillot Bandoler*, amb il·lustracions de Llaverias, on conta les malifetes d'una guilla que té atemorits tots els altres animals, els quals finalment s'organitzen i s'enfronten al tirà. La narració està inspirada en el *Roman du Renard* francès<sup>24</sup>.

Però, com Carner, Riba també fou un gran traductor d'obres per a nins. Seva és la traducció dels *Contes d'infants i de la llar* (1919-1921) i de les *Rondalles* (1935) dels Grimm.

Tampoc no menyspreà la col·laboració a les revistes infantils de l'època. A tall d'exemple podem dir que el 1921 publicà a *La Mainada* dos contes d'inspiració tradicional: *Els deu follets feiners* i *La llebre que salvà tot un bosc*, a la secció "El que ens conta l'avi". El primer, publicat el 17 de juny, narra la història de la dona malfeneranda que

---

<sup>24</sup> El 1984, Publicacions de l'Abadia de Montserrat va reeditar *Guillot, bandoler* en una edició infantil -dins la col·lecció "El tinter dels clàssics", 1-, bellament il·lustrada per Montserrat Ginesta. Des del 1920 aquesta obra no havia estat publicada a part, en una edició assequible als infants.

amb els consells savis d'una vella i l'ajut dels deu follets -que no eren altra cosa més que els seus dits- va aprendre a portar la casa. El segon - que va aparèixer el 17 de juliol- és l'adaptació d'una faula hindú i recrea el vell tema de la llebre enginyosa que aconsegueix salvar els animals de ser menjats pel lleó golafre, que és enganyat i cau dins un pou, víctima de la seva pròpia ferocitat.

### **3.4.5 - Josep M<sup>a</sup> Folch i Torres**

El seu nom ha quedat lligat per sempre al setmanari *En Patufet*, en el qual col·laborà al llarg de més de vint anys. Folch i Torres (1880-1950) va ser un dels primers, si no el primer, escriptor professional en llengua catalana, i precisament per la seva dedicació a la literatura infantil. A partir del 1910 deixa de publicar per a adults i es dedica plenament a la literatura infantil.

La col·laboració esporàdica a *En Patufet* s'havia iniciat el 1905 amb la publicació del conte *El nen perdut*, però a partir de 1910 i gràcies a l'èxit de *Les extraordinàries aventures d'En Massagan*, relat



escrit per encàrrec i publicat com a fulletó, l'editor Baguñà li ofereix un lloc fix a la revista. Teresa Rovira, a partir de l'anàlisi que fan diversos crítics de les novel·les per a adults de Folch i Torres, dedueix que l'autor no trenca amb la seva trajectòria inicial quan es posa a escriure per a nins, sinó que simplement li dóna una nova orientació (ROVIRA, 1988; 435). N'és una prova la preocupació per la formació, per la instrucció, que s'anirà manifestant de forma continuada en tota la producció posterior<sup>25</sup>.

Des del 1910 fins al tancament de la revista (1938) Folch i Torres va escriure més de setanta novel·les de temes, ambients i gèneres diversos. El podem considerar com a l'introducció del relat d'aventures a Catalunya, tot seguint les línies iniciades pels escriptors europeus, sobretot Verne, Dickens i Defoe i l'americà F. Cooper. A més del conegudíssim Massagran, creà altres personatges d'èxit: en Bolavà, en Pere Fi, etc.

Una de les característiques primordials de Folch i Torres és l'habilitat per lligar aventures i exotisme amb Catalunya, que és presentada sempre com el punt de retorn dels herois. Cal destacar-ne

---

<sup>25</sup> En relació amb aquest tema vegeu el que en diu Alan Yates al seu llibre *Una generació sense novella?* (YATES, 1975; 43-50).

també la voluntat d'exemplaritat, la manifestació de l'ideari catòlic i el sentimentalisme.

És fàcil imaginar que, amb un ritme de producció de més de tres novel·les anuals -a més d'altres treballs editorials- publicades en forma de fulletó setmanal a mesura que s'anaven escrivint, l'autor arribàs a tenir una mena de model o clixé que adaptàs a les diverses situacions i que podríem esquematitzar de la següent manera:

- Personatge heroi: pre-adolescent o adolescent de condició humil. Intel·ligent, bondadós, valent, esforçat i sacrificat.
- Ajudant de l'heroi: pre-adolescent o adolescent.  
Admira l'heroi i en depèn.
- Agressors: són "dolents" però sovint al final s'esmenen.
- Personatges secundaris de tarannà molt divers.
- Objectiu de l'heroi: fer una determinada acció generosa.
- Trama: Es basteix a partir dels entrebancs que l'heroi troba per assolir els seus objectius. Poden ser dificultats generades per accidents i/o per l'acció dels agressors.
- Situació temporal variable: contemporànies o d'època.
- Situació espacial molt diversa: Catalunya o altres països, fins i

tot els més exòtics o llunyans.

- Final: els conflictes es resolten i sovint l'heroi troba l'amor.

Aquest esquema bàsic és vestit amb personatges, anècdotes i ambients molt diversos i coloristes. Quina és la relació de les novel·les de Folch i Torres amb el conte popular? Doncs la mateixa que tenen tots els relats d'aventures de caire iniciàtic amb la rondalla meravellosa. Si ens fixam en l'esquema proposat, veurem com les semblances es troben essencialment en les característiques de l'heroi, el desenvolupament de la història com un seguit de peripècies que troben el seu punt àlgid en l'enfrontament amb el mal i el final feliç, amb la descoberta de l'amor i l'assoliment de la maduresa. Si filam més prim, veurem com molts dels motius i dels recursos utilitzats es poden relacionar amb els que apareixen a la rondallística tradicional<sup>26</sup>.

En canvi, trobam les diferències més remarcables en el penediment o la rehabilitació de l'enemic i en l'absència de l'element

---

<sup>26</sup> Així, i només com a exemple il·lustratiu, podem remarcar que a *Les aventures extraordinàries d'en Massagran* trobam molts de motius comuns a la rondallística: la fuga de casa, l'encontre amb un monstre, l'ésser transportat a un país llunyà per un ocell, tenir l'ajut de diversos animals auxiliars, retornar victoriosos amb la prova de l'aventura viscuda i ser rebut com un heroi, etc.

meravellós. Folch i Torres era contrari a l'ús del meravellós en els relats per a infants:

En el conte *La realitat*, que [Folch i Torres] havia publicat el 1908, pretenia demostrar la influència nociva que poden exercir els contes meravellosos sobre les ments infantils. Jordi Castellanos, referint-s'hi, diu que sembla una mena de programa de tota la seva obra posterior. En efecte, la seva narrativa és sempre realista, encara que d'un realisme idealitzat, i només se n'aparta, el menys possible, però, en el teatre per a infants.

(ROVIRA, 1988: 435)

En efecte, una altra vessant important de Folch i Torres va ser la d'autor teatral -aspecte ja comentat en el punt 2.2.1 d'aquest treball-. És en aquest camp on es relacionà més directament amb la tradició popular. El 1918 estrenà l'obra *La xinella preciosa*. L'empresari teatral Josep Canals, que aleshores controlava gran part del teatre que es feia a Barcelona, li proposà de treballar per a ell. A partir d'aquest moment, les estrenes d'obres teatrals de Folch i Torres es varen succeir una rera l'altra. Primerament (1918-1925), les obres es representaven al Teatre Romea, després (1926-1931) al Teatre Novetats. Les funcions es

coneixien amb el nom genèric d'**Espectacles per a infants**. La producció teatral de Folch i Torres es divideix en dos grans grups:

- Les **Pàgines viscudes**, adaptades en forma de diàleg.
- Les rondalles escenificades.

L'autor, com ja hem dit, sempre havia defugit entrar en el món de la fantasia i havia elegit la via realista; plena, però, d'idealisme. L'adaptació de les rondalles populars al teatre va fer que l'element meravellós entràs a la seva obra, encara que atenuat amb diversos recursos: el somni, la cristianització -que converteix la màgia en miracle- o el fet de presentar l'acció com si fos la narració d'un conte. Els arguments estaven desenvolupats a partir de l'estructura i els motius del conte tradicional, però generalment l'autor els combinava per formar una nova història i a més els catalanitzava, de tal manera que les obres estaven situades a indrets coneguts del país. Entre les múltiples peces teatrals que va escriure podríem destacar: *El secret de la capsa d'or*, *Les arracades de la reina*, *El viatge prodigiós de Pere-sense-por* i *La rondalla del miracle*.

El teatre de Folch i Torres comptà amb unes condicions immillorables que afavoriren l'èxit de públic: bons actors, competents escenògrafs i tècnics, música i un empresari disposat a invertir-hi. Tot plegat donà com a resultat quinze temporades seguides de teatre infantil a Catalunya, amb dues sessions setmanals. Igualar-ho és encara avui, més de cinquanta anys després, un repte.

#### ***3.4.6 - De 1939 als anys seixanta***

La situació sorgida després dels tres anys de guerra civil i l'establiment de la dictadura franquista es caracteritza per una censura fèrria, la supressió o la desvirtuació de les institucions culturals catalanes i la prohibició de l'ús públic del català, que queda relegat a l'àmbit familiar. L'activitat cultural es refugia en la clandestinitat o l'exili, però la literatura que es produeix en aquestes circumstàncies és per a adults i els joves, mancats de lectures adequades, no tenen altra opció més que llegir en castellà.

A finals dels anys quaranta es produeix l'esclat de les historietes

il·lustrades d'herois a l'estil del *Capitán Trueno*, *El Jabato* i les *Hazañas bélicas*, de les vides de sants il·lustrades anomenades *Vidas ejemplares* i dels còmics, com el famós *TBO* -que ja existia abans de la guerra- o d'altres: *Pulgarcito*, *Pumby*, *Tío Vivo*, etc. Tot literatura de quiosc que els infants compraven a baix preu, juntament amb les col·leccions de cromos i la regalèssia, i s'intercanviaven. Aquestes publicacions conformaren l'imaginari infantil dels nins catalans i el poblaren d'un conjunt de personatges vius encara avui en la memòria de molts<sup>27</sup>.

Les editorials que es dediquen majoritàriament a aquests tipus de publicacions, encara que ho facin tot en castellà, es troben a Barcelona: Bruguera, Hispano-Americana de Ediciones i Plaza.

---

<sup>27</sup>El *capitán Trueno* era un personatge creat el 1956 per l'escriptor català Víctor Móra i Pujadas i el dibuixant valencià Miquel Ambrosio (a) **Ambrós**. Les seves aventures, que relataven la lluita d'un valent capità empordanès contra els tirans, publicades per l'editorial Bruguera, varen assolir un gran èxit de públic a tot l'estat i fins i tot es traduïren a diverses llengües.

Els personatges dels tebeos de l'època, juntament amb altres del conte popular, apareixen en certa manera mitificats a la cançó *Qualsevol nit pot sortir el sol*, popularitzada per Jaume Sisa que és una mena de resum de les lectures dels catalans que varen ser nins les dècades dels anys cinquanta i seixanta.

En el camp de les revistes i les publicacions periòdiques, després del tancament d'*En Patufet* el 1938, no tornam a trobar res escrit en llengua catalana fins que el 1955 quan, al recer de l'autoritat eclesiàstica, el seminari de Solsona inicia la publicació de la revista *L'Infantil*,<sup>28</sup> molt senzilla però que amb el temps es convertirà en l'actual *Tretzevents*. També sota l'empar de l'Església naixerà el 1961 *Cavall Fort*, revista que encara avui, trenta anys després, es continua publicant. La relació d'aquestes revistes amb el conte folklòric és en principi escassa, però amb el temps s'intensifica. En paraules de Teresa Rovira:

Les narracions dels primers temps, influïdes pel realisme social de l'època, intenten sovint allisonar, però al núm 10 hi apareix un conte meravellós com *Sangota el llop de Nadal* de Ramon Fuster [Ramon de Bell-Lloch], en el núm. 19 *Antaviana* de Pere Calders i, més tard, textos curts de rondalles tradicionals.

(ROVIRA, 1988: 464)

---

<sup>28</sup>A partir del 1963 *L'Infantil* agafa un nou impuls i s'estableix a Barcelona. Publica contes, historietes fetes a Catalunya i altres estrangeres, notes històriques, etc. Des del 1973 es diu *L'Infantil - Tretzevents*. Actualment, l'edita l'Abadia de Montserrat.



**4 - INFLUÈNCIES DE LA TRADICIÓ  
POPULAR EN ALGUNS CLÀSSICS DE LA  
LITERATURA INFANTIL I JUVENIL  
OCCIDENTAL**

Si el s. XV va ser l'inici d'una nova època que substituï el teocentrisme per l'antropocentrisme, el s. XVIII ha passat a la història de la cultura com el moment clau en què el nin deixa de ser considerat un adult en miniatura i la infància una mena de "malaltia" que forçosament s'ha de passar.

Durant els segles XVII i XVIII apareixen a Europa una sèrie d'intel·lectuals que s'interessen per la personalitat infantil i les formes de transmissió de la cultura. L'anglès Locke, a finals del s. XVII ja parlà de la conveniència de l'educació basada en experiències empíriques. Fénelon es preocupà de l'educació de les nines, Jean-Baptiste de La Salle treballà en l'educació de les classes populars, etc. Són només alguns noms de la llarga llista de pedagogs que anaren introduint canvis en la concepció del fet educatiu. El 1762, Rousseau publica l'*Émile*, un llibre que influirà poderosament en tota la pedagogia posterior. En la mateixa línia trobam l'alemany J.B. Basedow i el suís

Pestalozzi.

Aquest canvi en la concepció del nin i de la pedagogia serà el que marcarà el naixement d'una producció literària orientada als que encara no són adults. A tota Europa, a finals del s. XVIII comença a aparèixer el que actualment coneixem amb el nom genèric de **literatura infantil**, entesa en el sentit de producció literària que té com a destinatari un públic no adult.

És fàcil comprendre que en bona part de la producció adreçada als infants trobarem rastres de la literatura popular. I això per diverses raons: d'una banda, el model estructural del conte popular s'adapta perfectament a la comprensió de nins i joves<sup>1</sup>, d'altra banda, el nin està familiaritzat amb l'imaginari popular a través de les narracions que coneix per tradició oral i, per tant, l'autor culte en podrà fer ús fàcilment. No obstant això, no podem oblidar que des d'alguns sectors, en nom de la raó i la lògica es va condemnar categòricament el relat de contes meravellosos als infants, i fou considerat pernicios. Rousseau va escriure que *Émile* tendria com a únic llibre de lectura el *Robinson*

---

<sup>1</sup> Pel que fa a la idoneïtat de l'estructura pròpia del conte tradicional en relats adreçats al públic infantil, són molt interessants les teories de Marisa Bortolussi (BORTOLUSSI, 1985).

*Crusoe* de Daniel Defoe, car era l'únic llibre que li seria útil. Encara que aquestes idees varen caure en desús al s. XIX, quan es revaloritzà tot allò que fos popular, el cert és que reneixen a mitjan segle XX i arriben gairebé fins a l'actualitat.

El s. XIX és el moment en què s'escriuen i es publiquen la majoria d'obres que avui qualifiquem com a clàssiques de la literatura infantil i juvenil. Encara que algunes de les considerades cabdals foren publicades el s. XVIII, generalment fou a la centúria següent quan arrelaren entre el públic infantil. Són llibres que han conegut successives reedicions i es poden considerar els models a partir dels quals s'ha construït tota la producció posterior.

Aquest nou tipus de literatura, la literatura infantil, arriba a la Península Ibèrica sobretot a través de França -que n'és capdavantera-, en forma de traduccions i adaptacions al castellà de llibres i revistes, la majoria publicades a Barcelona. Aquesta producció és la que assimilen els nins catalans, sobretot els de les classes altes, ja que al medi rural i a les escoles més populars se continuen usant els materials didàctics i de lectura tradicionals i el procés de castellanització és menys intens. Cal advertir, però, que no tots els llibres que esmentarem al llarg d'aquest

apartat es tradueiren al castellà o al català durant el s. XIX. Molts d'ells no es varen poder llegir en aquestes llengües fins ben entrat el segle XX.

En aquest capítol centrarem la nostra recerca en la incidència de la tradició popular en algunes d'aquestes obres.

## **4.1 - OBRES DELS SEGLES XVIII, XIX I XX**

### **4.1.1 - *Robinson Crusoe***

A Anglaterra, el 1719 es publica un llibre que marcarà profundament la història de la literatura. Ens referim a *Robinson Crusoe*, la història d'un jove inquiet que, després de diverses aventures, naufraga i aconsegueix sobreviure durant molts d'anys a una illa deserta, on estableix un sistema d'organització molt semblant al de la civilització d'on prové. Daniel Defoe, l'autor, en cap moment no pensà en els joves com a públic. L'obra anava adreçada a una burgesia que iniciava processos colonitzadors i que valorava el seu sistema de vida com el més pràctic, útil i racional. Però l'aventura insòlita i les descripcions minucioses de la relació entre l'home civilitzat i la natura verge

guanyaren la batalla al contingut ideològic. Robinson es convertí en un clàssic juvenil que donà lloc a multitud d'imitacions, resums i versions, fins a l'extrem de poder parlar d'un gènere nou sota el qualificatiu de **robinsonades**.

Per la seva transcendència posterior podríem citar, entre els escrits en llengua alemanya, el *Robinson, der jüngere* (1779) del conegut pedagog alemany Campe -obra que també va tenir moltes versions i imitacions-, i *Der schweizerische Robinson* (1813) del predicador suís J. D. Wyss. Aquest cop els naufrags són una família sencera i l'obra és plena de lliçons de botànica i zoologia. En llengua francesa, cal destacar el *Robinson des glaces* (1835) i el *Robinson industriel* (1859) d'E. Fouinet, encara més didactistes que els anteriorment esmentats. Però aquesta només n'és una petitíssima mostra, les novel·les robinsonianes es compten per centenars.

Des d'aquest moment, el tema del jove que a través de la soledat i la lluita per la supervivència es fa un adult responsable serà part fonamental de la literatura anomenada d'iniciació. I quina és la relació d'una obra com aquesta, essencialment realista, amb el conte meravellós? Doncs precisament el que dèiem abans: el seu caràcter

d'iniciació. El conte meravellós ha estat considerat per molts d'estudiosos, entre els quals podríem citar Campbell (1959), com un relat iniciàtic, on un jove encara immadur s'enfronta a diversos perills que cal vèncer per entrar de ple dins la vida adulta. Un cop superades aquestes proves serà admès com a membre de ple dret a la comunitat. Si analitzam l'argument de *Robinson Crusoe* veurem com el que se'ns conta és precisament això, encara que amb unes coordenades realistes en lloc de màgiques.

Robinson és un jove immadur i insatisfet, un estrany deler -com el que impulsa en Bernadet de *L'amor de les tres taronges* que "no pot estar ni assossegat" si no va a la recerca de la fruita màgica-<sup>2</sup> fa que s'embarqui amb el desig de viure aventures. Quan només té com a objectiu el propi profit personal i un ràpid enriquiment les seves empreses fracassen, com els passa sempre als germans primer i segon dels contes, els quals per no voler compartir allò que tenen o per no esforçar-se perden tota possibilitat d'èxit.

Després, caldrà que Robinson passi tot un seguit de proves, la més important de les quals és la supervivència física i moral en total soledat.

---

<sup>2</sup> Vegeu *L'amor de les tres taronges* (ALCOVER, 1986: t.3, 56-85).



Els herois també han de passar múltiples proves i enfrontar-se sois als perills més esgarrifosos. Ells tenen l'objecte màgic obtingut per les seves accions positives al principi de la història; Robinson té la pròpia maduració personal assolida en els fracassos de la seva vida anterior i les forces que li donen les seves reflexions en soledat, que poden comparar-se a les transformacions que s'esdevenen als herois dels contes durant els períodes de latència. És el cas de les heroïnes que dormen un llarg somni i després desperten convertides en dones capacitades per casar-se, és a dir per dur una vida adulta. Finalment Robinson, després d'haver superat amb èxit un llarguíssim període de proves, és ja un home plenament madur i útil a la comunitat. Aleshores es produeix la seva recompensa, en forma de rescat i posterior reinserció social amb èxit. És el retorn de l'heroi que ha superat les proves.

Encara un altre detall: l'heroi creat per Defoe du a Europa Divendres, el bon salvatge que ell ha civilitzat. És la "marca", el senyal que tot allò viscut ha estat cert. Als contes, els herois duen el cap del drac o la riquesa del gegant vençut, que té la mateixa funció: donar compte als altres de la tasca realitzada. Robinson es casa i té fills, du una vida profitosa i feliç, talment un heroi al final d'una rondalla.

Ens hem entretingut en la comparació del Robinson amb els relats meravellosos perquè pensam que és l'obra-base del relat d'aventures. El seu esquema es repeteix, amb lleugeres modificacions, a la majoria de novel·les d'iniciació a través de l'aventura i, per tant, ens serveix d'exemple<sup>3</sup>. Aquestes novel·les són, en realitat, el substitut que la nova societat, nascuda de la il·lustració i el positivisme del XVIII i confirmada per la industrialització i el cientisme del XIX, dóna al conte meravellós, que complia exactament les mateixes funcions iniciàtiques a la societat rural tradicional. Assistim, doncs, al llarg dels dos darrers segles a canvis importants, trascendents si és vol per a la humanitat, però el rerafons, allò que els joves -els que "s'han d'iniciar"- demanen

---

<sup>3</sup> Un resum encertat de l'esquema iniciàtic present a la majoria de relats d'aventures és el que dóna Fernando Savater al seu llibre *La infancia recuperada*:

El carácter iniciático de las novelas de aventuras que tienen un viaje por argumento es ampliamente reconocido incluso por los críticos más reacios a la mitologización de la narrativa. Bien mirado el ochenta por ciento de las aventuras revisten explícita o implícitamente la forma de un viaje, desglosable siempre con suma facilidad en pasos hacia la iniciación. El esquema es obvio: el adolescente, todavía en el ámbito placentario de lo natural, recibe la llamada a la aventura, en forma de mapa, enigma, relato fabuloso, objeto mágico...; acompañado por un iniciador, figura de energía demoníaca a quien justamente teme y venera, emprende un trayecto rico en peripecias, dificultades y tentaciones; debe superar sucesivas pruebas y, finalmente, vencer a un monstruo o, más generalmente, afrontar a la Muerte misma; al cabo, renace a una nueva vida, ya no natural, sino artificial, madura y de un rango delicadamente invulnerable.

(SAVATER, 1976: 51)

i el que els adults -"els iniciats"- els ofereixen és en realitat el mateix, encara que amb un altre abillament: el vell relat de la lluita de l'home amb el seu medi i la seva circumstància fins assolir l'equilibri i la maduresa.

#### **4.1.2 - *Gullivers Travel's***

Sense sortir del Regne Unit trobam un altre llibre que ha esdevingut clàssic de la literatura infantil i juvenil. El 1726, set anys després de l'èxit de Defoe, l'escriptor, polític i sacerdot anglicà irlandès Jonathan Swift (1667-1745), publica en llengua anglesa *Gulliver's travels*, sàtira social d'una època i una gent determinades. L'obra té un gran èxit. Immediatament se'n fa una versió resumida, l'any següent es tradueix al francès i, ironies de la literatura, molt prest és adoptada pels joves lectors. Possiblement les raons del seu èxit entre el públic juvenil rauen en l'ús que fa Swift d'alguns recursos propis de la literatura popular: meravelles, absurd, món al revés, etc. Cal remarcar que el capítol més difós entre el públic juvenil és "Gulliver a Lilliput", la

història d'un home d'estatura normal entre homenets diminuts. Aquest és un tema recurrent en la literatura popular, el dels gegants -i Gulliver a Lilliput és un gegant- i les seves relacions amb els homes, que sempre s'hi enfronten utilitzant l'enginy.

Probablement, la bona difusió entre la joventut d'aquestes obres i de la literatura popular que es venia a places i mercats fou el que encoratjà John Newberry (1713-1767) a obrir a Londres, el 1744, la primera llibreria del món especialitzada en literatura per a joves, la **Juvenile Library**. Newberry, llibreter i editor, aprofità els materials tradicionals -els **chapbooks**-, i en va fer noves versions adaptades al gust del moment, en edicions senzilles però il·lustrades i a preus populars que varen tenir molt d'èxit. També edità traduccions i llibres de pedagogia.

#### *4.1.3 - Baron Münchause's narrative of his marvellous travels and campaigns in Russia*

El 1775, emparant-se en l'èxit de Gulliver, Rudolf E. Raspe (1737-1794) publica un llibre on conta les absurdes aventures del baró de Münchhausen, personatge real -era un militar alemany al servei de Rússia que va viure entre 1720-1797- que inspirarà posteriorment altres llibres d'aventures. Concretament a Alemanya entre 1786 i 1788 Gottfried August Bürger, poeta pre-romàntic que pertanyia al moviment *Sturm und Drang*, va escriure una nova sèrie d'aventures del baró de Münchhausen posant l'accent en la paròdia i la sàtira dels viatges d'exploració, tan de moda en aquells moments, i assolí un gran èxit a tota Europa.

Aquests tipus de relats, que han fet fortuna sobretot entre els joves, es poden relacionar amb multitud de contes populars i sobretot amb les dècimes desbaratades. La comicitat es deriva de l'exageració i l'absurd, i aquest és un joc que sempre ha resultat plaent a l'home.

#### 4.1.4 - *Treasure Island*

Anys més tard apareixerà un autor que esdevindrà un dels clàssics per excel·lència de la novel·la d'aventures: Robert Louis Stevenson (1818-1887), que el 1882 publica *Treasure Island*, vertader model de les narracions de mariners i pirates. Probablement les narracions de Stevenson també es podríem analitzar tot seguint l'estructura del conte meravellós i hi trobaríem força semblances. Fernando Savater destaca el caràcter iniciàtic del text en el següent elogi:

La narración más pura que conozco, la que reúne con perfección más singular lo iniciático y lo épico, las sombras de la violencia y lo macabro con el fulgor incomparable de la audacia victoriosa, el perfume de la aventura marinera -que siempre es la aventura más perfecta, la aventura absoluta- con la sutil complejidad de la primera y decisiva elección moral, en una palabra, la historia más hermosa que jamás me han contado es *La isla del tesoro*.

(SAVATER, 1976: 41)

Un caire potser sovint oblidat dels contes populars és el gust pels temes macabres, els relats de fantasmes, apareguts, ressucitats, ànimes en pena, crims esfereïdors, etc. Els relats de por fan que l'auditori gaudeixi i pateixi alhora, tot aprenent a encarar-se amb quelcom tan humà com és la por. En aquest sentit, la cultura cèltica és una de les més riques. Recordem, per exemple, la gran quantitat de contes d'apareguts del folklore gallec.

Robert Louis Stevenson també es va sentir atret per aquesta temàtica i la tractà literàriament d'una forma que podríem qualificar de moderna, més que res per la lleugera ambientació científica que utilitzà per escriure la novella. Ens referim, evidentment, al magnífic relat *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), clàssic de la literatura fantàstica i de terror.

#### ***4.1.5 - Alice's Adventures in Wonderland***

En aquest cop d'ull a la literatura en llengua anglesa del s. XIX arribam al llibre que inaugurarà una nova era en literatura infantil, l'obra

revolucionària que trencà tots els esquemes i traçà el camí del llibre per a infants de l'època moderna: *Alice's Adventures in Worderland*, publicat a Anglaterra el 1865. El seu autor, un professor de matemàtiques que amaga el seu nom real -Charles Lutwidge Dodgson- sota el pseudònim de Lewis Carroll; la gènesi de la història: el conte inventat mentre passejava amb barca en companyia de les tres filles d'un altre professor, una d'elles es deia Alícia... La resta de la història seria massa llarga d'explicar, però un repàs al relat ens permetrà copsar alguns elements que poden ser interessants per al treball que ens ocupa.

En primer lloc i encara que no ho sembli, *Alice's Adventures in Worderland* és també un llibre iniciàtic que ens conta la primera incursió d'una nena de deu anys, a punt doncs de deixar enrera la infància i entrar a la pubertat, al món dels adults, un món que forçosament ha de semblar absurd vist des de la lògica implacable i sense convencionalismes dels infants. És per això que quan llegim el llibre i, per tant, guaitam el món amb ulls de nin, ens sembla un món de fantasia. Ho és, però a més és una mordaç i sistemàtica crítica als convencionalismes que presidien, presideixen encara, les relacions entre els adults.



## Sobre el carácter d'iniciació de les aventures d'Alícia ens diu

Ramón Buckley:

Al descender por la madriguera del Conejo, Alicia no está retrocediendo (como se ha dicho) a su primera infancia, sino que está avanzando en el tiempo hacia ese momento, ya cercano, en el que ingresará en el mundo social de los mayores. Y al llegar al fondo de la madriguera, el primer dilema que se le plantea es si beber o no de ese frasco que hay encima de la mesa, si crecer o no crecer, es decir, si hacerse o no hacerse adulto. Alicia bebe del frasco y, ya crecida, se encuentra con la primera persona adulta.../... Lewis Carroll nos cuenta en *Alicia en el País de las Maravillas* el último, y definitivo, sueño de la niñez: el sueño en el que el niño se enfrenta al mundo de los adultos, no para verlo desde fuera, sino para ingresar en él. Este mundo, para el niño, es a la vez atrayente y repelente, misterioso y pedestre, racional y profundamente absurdo.

(BUCKEY, 1984: 289-291)

Pel que fa a la seva relació amb el conte tradicional, podem dir que les influències no són evidents, però existeixen i en comentarem algunes. En primer lloc, la mateixa Alícia té consciència de viure una altra realitat, un altre món, i se sent protagonista d'un conte de fades.

Ho expressa d'aquesta manera:

Quan jo solia llegir històries de fades, pensava que aquesta mena de coses no passaven mai, i ara estic al mig d'una! Caldria escriure un llibre sobre mi, oi que caldria? I quan jo sigui gran n'escriuré un...

(CARROLL, 1865/1971, t. J.Carnar: 38)

La forma d'entrar en una altra realitat a través d'una cova o túnel, en aquest cas una lloriguera de conill, és molt tradicional (motiu F 92). La situació que troba la protagonista un cop ha acabat el seu descens sembla calcada d'un conte meravellós: una sala gran amb diverses portes tancades, i una porta diminuta amagada, que és la que dona al jardí delitós on ocorren les coses més extraordinàries. L'heroïna haurà de trobar la manera de poder-hi entrar, i per això li caldrà obeir ordres - l'ampolla que diu "Beveu-me"- i passar per diverses proves, que són transformacions màgiques (D 52).

Trobam després, al capítol tercer, una assemblea d'animals, en certa manera a l'estil de les que apareixen tan sovint a la literatura medieval. Al llarg d'algunes pàgines sembla que llegim una faula, i ho és en realitat. És una faula que satiritza l'organització política. Carroll narra una disbaratada "carrera electoral": ningú no sap quan comença ni

per què corre, però al final tots reclamen el seu premi. Hi trobam també animals auxiliars que indiquen a Alcía la direcció que ha de prendre. És el cas del gat de Cheshire, animal de somriure inquietant, que a més té el poder de fer-se visible o invisible quan vol, poder que als contes tradicionals se sol concedir sempre a un humà (D 1983).

Amb l'ajut de l'eruga, Alcía troba un aliment màgic, un bolet, que li permet transitar per la terra de les meravelles amb la capacitat de créixer i decreixer, de manera que adapta la seva estatura a les circumstàncies. Aquest motiu seria una variant del D 491.

A partir del capítol vuitè i fins al dotzè i darrer entren a la història uns personatges molt singulars: els naips. I és que en realitat el món on ha anat a parar Alcía és el regne de les cartes, on tot és un joc. L'elecció de Carroll no és gratuïta: d'una banda, la jerarquització monàrquica del joc li permet fer una alegoria de l'estratificació social anglesa; de l'altra, res millor que aquests personatges per representar les convencions:

Los naipes tienen un valor convencional, el valor que nosotros, los jugadores, queremos darles. En el mundo de los adultos, tal como descubre Alicia, todos o casi todos los valores són convencionales. Como en un

juego de cartas a unos les toca ser rey, a otros sota, a los más, soldado raso. Su valor depende exclusivamente de unas reglas de juego que son de por sí convencionales.

(BUCKLEY, 1984: 291)

Altres autors, coneguts i anònims, han utilitzat les cartes per crear històries. A l'aplec de rondalles de Joan Amades n'hi ha dues, construïdes a partir dels personatges dels naips. Una és meravellosa, *La princesa del tres marits*, i l'altra de caràcter faceciós, *En Nofre i la Pona*<sup>4</sup>. També Italo Calvino es va sentir temptat per aquesta singular forma de creació i a partir de les figures de dos tarots -un de medieval i un de renaixentista- va escriure *Il castello dei destini incrociati*<sup>5</sup>.

Carroll aconsegueix crear una història en la qual combina, molt encertadament, la tradició anglesa del **nonsense** amb la creació d'un món

---

<sup>4</sup> Sobre aquestes dues rondalles diu Amades:

Ambdues són il·lustrades amb naips, els personatges són representats per les figures del joc i els objectes i elements principals per les altres cartes. La segona de les rondalles referides [*En Nofre i la Pona*] és humana i faceciosa i de probable creació vuitcentista i com a màxim setcentista; la primera [*La princesa dels tres marits*] és de tipus meravellós i aparentment arcaic i molt anterior a la popularització del joc de cartes, que a casa nostra fou al segle XIV.

(AMADES, 1982: 61)

<sup>5</sup> Per conèixer el procés de creació seguit per Italo Calvino, és interessant consultar la "Nota" que apareix al final de l'edició castellana que ressenyam a la bibliografia (pàgs. 125-129).

irreal a cavall entre els contes de fades i la literatura fantàstica. El resultat és un relat extraordinàriament modern, perquè tot a *Alice* pren un nou sentit, fins i tot el llenguatge. I és que Carroll, amb un domini de l'anglès admirable, és capaç de convertir el llenguatge en un joc de referències gairebé calidoscòpic. Com diu Luis Maristany:

Pero, a la vez, se percibe desde muy pronto que los resortes y las filtraciones del mundo real son muy distintos, y más complejos que en los cuentos de hadas. Los cambios maravillosos no ocurren a título de compensación moral, como castigo o recompensa, sino que son indicio de la esencial inestabilidad que alcanza a todos los dominios de la obra, incluido el lenguaje.../...el país de la maravillas, a diferencia de lo que ocurre en los cuentos de hadas, no está uniformemente "encantado"; hay en él de continuo bromas e invenciones ambiguas que lo cuestionan.

(MARISTANY, 1990; 30-31)

Pel que fa a la història d'Àlícia a Catalunya, cal dir que el 1926 apareix l'Editorial Mentora, que es convertirà anys més tard en l'Editorial Joventut. La seva producció de llibres per a infants serà important tant en quantitat com en qualitat. Es dedicarà a publicar obres originals i traduccions de clàssics de la literatura infantil universal. Un

dels llibres més destacables d'aquesta editorial és la versió que fa Josep Carner d'*Alícia en terra de meravelles* (1929), amb il·lustracions de Lola Anglada, obra magnífica per la qualitat del llenguatge i els dibuixos. Ens proposa una Alícia que, sense deixar de ser la creada per Carroll, és més prop de l'imaginari del nin català.

#### **4.1.6 - *Nussnacker und Mausekoning***

El compositor i escriptor romàntic alemany conegut com a E.T.A. Hoffmann (1776-1822) és famós pels seus contes fantàstics, divertits i estremidors alhora, molt adients per a joves. Per a un públic més infantil, concretament dedicat als fills d'un amic seu, Hoffmann va escriure un conte que s'inscriu entre els millors clàssics: *Nussnacker und Mausekoning* (1816) en el qual s'entremesclen els elements propis del conte meraveillós amb el tarannà romàntic i musical de l'autor i el retrat de la vida de dos infants burgesos de principis del s. XIX.

Per començar, cal dir que Hoffman usa el vell sistema d'introduir un conte dins el conte que ens narra, però la imbricació és tan real i

profunda que trontollen les fronteres entre realitat i fantasia. El lector més escèptic arriba a creure en la veracitat d'allò que s'explica.

Un breu resum de l'argument ens ajudarà a centrar el comentari: Marie rep, entre altres regals de Nadal, un trencaous en forma de ninot. A la nit queda sola i veu que el trencaous pren vida, capitaneja els soldats de plom del seu germà i s'enfronta a una paorosa rata de set caps. La nina es fa un tall i cau desmaiada. L'endemà, allitada i febrosa, rep la visita del padrí Drosselmeier que, per entretenir-la, li comença a contar la història de la princesa Pirlipat que, maleïda quan va néixer per dona Ratonilda -la reina de les rates- a causa dels maltractaments que son pare, el rei, havia infligit als de la seva raça, està condemnada a tenir una aparença horrible fins que un jove, que encara no s'afaiti i no hagi duit mai botes, aconsegueixi trencar per a ella la duríssima nou Krakatuk, la hi ofereixi amb els ulls clucs i reculi set passes sense travelar.

Després de quinze anys de recerca infructuosa el rellotger -que és un personatge que nom també Drosselmeier- i l'astrònom de palau aconsegueixen trobar la nou i el jove indicat, que no és altre que un nebot de Drosselmeier. Però quan el malefici de la princesa ja és trencat

el jove, en fer la darrera passa, traveia i trepitja dona Ratonilda, que en morir el maleeix. A l'acte el jove torna tan lleig com ho havia estat abans Pirlipat i ella el rebutja com a marit. L'astrònom prediu que el jove no recobrarà la seva aparença inicial fins que algú l'estimi i ell aconsegueixi matar el rei de les rates, el terrible rat de set caps, fill i successor de dona Ratonilda.

Aquí acaba el relat del padrí. Aleshores Marie relaciona la narració amb el que ella havia vist unes nits abans, però ningú no li fa cas. A partir d'aquell dia cada nit Marie veu el rei de les rates, que l'atemoreix i l'amenaça. Ella proporciona una espasa al trencanous per tal que es defensi i una nit ell li du el present de les set corones del rei de les rates i li diu que l'ha vençut. Després convida la nina a visitar el país d'on és príncep, un indret meravellós on tot és fet de dolços. Però de cop i volta Marie es desperta dins el seu llit. Tothom li diu que ha estat un somni, però ella té les corones com a prova.

Un dia el padrí Drosselmeier es presenta a la casa de Marie amb el seu nebot de Nuremberg. Aleshores ella s'adona que és el jove del conte i ell li diu que gràcies a la seva espasa i el seu amor aconseguí recobrar la seva aparença, i la demana com a promesa. Al final, l'autor



ens diu que anys més tard es casaren i que ara Marie és reina en un país on hi ha boscos de Nadal, castells de massapà i altres coses que només veureu si teniu ulls per veure-les.

Tenim, doncs, un conte a l'estil dels meravellosos, l'acció del qual arriba al món real i dóna com a resultat una narració de realisme fantàstic, molt propera a la literatura per a infants i joves que es farà un segle i mig després. Hoffmann és, en aquest sentit, un autor totalment innovador.

Seria ociós comentar detall per detall la relació del conte de la nou Krakatuk amb el relat meravellós, ja que és ben evident que Hoffmann el va escriure a imitació d'aquells. Per tant només destacarem els detalls que ens semblen més importants:

- Tota la primera part del conte: l'alegria pel neixament de la princesa Pirlipat i la descripció de la seva bellesa, l'amenaça de dona Ratonilda que se sent maltractada per l'actitud del rei, les extraordinàries mesures de vigilància adoptades per la Cort, la inutilitat d'aquestes mesures ja que l'enemiga aconsegueix arribar al bres i dur a terme la malifeta, l'encantament de la princesa, etc. guarden un parallelisme clar amb la primera part del conte de *La bella dorment*.

- A la segona part trobam la partida a la recerca de l'objecte màgic que desfarà l'encís. En aquest cas, qui el va a cercar no és l'heroi sinó dos enviats del rei que si fracassen seran executats. La recerca és llarga i l'objecte cercat en terres llunyanes es troba molt prop de la cort<sup>6</sup>. Les característiques que ha de tenir qui aconseguixi desencantar la princesa són dues: no haver-se afaitat mai i no haver duit botes. Sembla que totes dues tenen el mateix objectiu: que sigui una persona jove. També cal destacar com s'ha de produir el desencantament: encetar la nou més dura que existeix -tasca difícil- i després donar set passes - sempre el set com a nombre màgic- amb els ulls tancats; és a dir, el jove no pot veure la metamorfosi que la seva acció ocasionarà. Així es produeix la restitució del dany inicial<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> El mateix passa a moltes rondalles tradicionals, per exemple a la de *N'Espirafocs* (ALCOVER, 1985: t.13, 14-24), quan el príncep va a la recerca de l'estimada i troba per tres vegades uns bitllets dins el pa que diuen:

Hereu de la Casa,  
¿On vas i d'on véns?  
Això que tant cerques  
Dins ca-teva ho tens!

<sup>7</sup> L'autor tampoc no oblida el detall dels aspirants a la mà de la princesa -prínceps i senyors-, que intenten inútilment encetar la nou:

Un barbilampiño tras otro, en zapatos, intentaron abrir la nuez  
Krakatuk, rompiéndose los dientes y la mandíbula sin ayudar lo más  
mínimo a la princesa"

(HOFFMANN, 1816/1987: 86/ t. Lupiani)

Ni tampoc el que la princesa, des del primer moment, s'hagi fixat en l'heroi:

Aquests episodis es podrien relacionar directament amb les rondalles que pertanyen al cicle de l'animal-nuvi: la princesa té una aparença monstruosa, la forma de desencantament no és un bes, però en certa manera hi guarda una certa semblança: encetar una nou amb la boca i donar-la a la princesa que se la menjarà immediatament. També la metamorfosi és immediata i la recompensa és el casament i la corona.

Però al final del conte Hoffmann introdueix un nou element que el distorsiona, no li dóna el final feliç habitual sinó que deixa el final obert. Això li permet lligar-lo després amb el relat inicial. I ens proporciona una nova versió del cicle animal-nuvi, una prolongació. Ara, el desencantador és qui té l'aparença monstruosa i per desfer l'encís i recobrar la figura primitiva caldran dues coses: el seu propi esforç, que el durà a vèncer el rei de les rates, i l'amor incondicional d'una joveneta, demostrat al llarg de la història. Així, Marie passa de ser una espectadora més o menys passiva del conte a ser la protagonista, ja que només el seu amor posarà fi al conflicte. El final del conte es

---

Ninguno le había gustado a la princesa Pirlipat tanto como el joven Drosselmeier. Llevándose las manos al corazón, suspiró ardientemente:  
-¡Ojalá fuera él quien abriese la nuez Krakatuk, convirtiéndose en mi esposo!  
(HOFFMANN, 1816/1987:86/ t. Lupiani)

precipita quan ella reconeix en veu alta el seu amor pel Trencanous, encara que sigui lleig:

- ¡Ay, querido señor Drosselmeier, si viviera usted de verdad, yo no haría lo mismo que la princesa Pirlipat, yo no les despreciaría por haber dejado de ser, por culpa mía, un guapo joven!

(HOFFMANN, 1816/1987: 132/ t. Lupiani)

Després d'aquesta declaració es produeix la transfiguració de l'heroi -s'ha trencat l'encís- i l'arribada d'aquest a casa amb la nova forma; és a dir, amb l'aparença humana.

Així al final del relat, que acaba amb unes noces i un regne per als protagonistes com als contes de fades, hi ha la fusió total entre la narració meravellosa i el relat d'ambientació decimonònica.

El 1891, Txaikovski va compondre un ballet inspirat en aquesta història, que també ha esdevingut un clàssic i ha contribuït força a la difusió de la narració de l'autor alemany.

#### 4.1.7 - *Le Avventure di Pinocchio*

A Itàlia, la literatura de to didàctic per a infants i joves és la més abundant. En el 1836, Luigi Alessandro Parravicini (1799-1880) publica el *Gianetto*, que és una col·lecció de contes i de reflexions morals i instructives que tenen com a finalitat la formació del lector. El llibre va tenir un gran èxit: fou adoptat com a llibre escolar, traduït i copiat a diversos països, entre ells Espanya, on varen aparèixer tota una munió de *Juanitos*, que contenien des d'ensenyaments morals fins a continguts instructius.

El mateix Carlo Collodi no es va poder sotstreure a la influència de Parravicini i s'inicià el 1876 en la literatura infantil amb una sèrie també instructiva que titulà, significativament, *Gianettino*. Però l'honor de formar part dels clàssics arribarà a Collodi per un altre llibre: el 1881 comença a publicar al *Giornale per i bambini* el primer capítol de l'*Storia d'un burattino*. El relat va tenir tant d'èxit que l'autor es va veure obligat a continuar escrivint les aventures del ninot de fusta. El

recull d'aquests escrits formaran el conegudíssim i universal llibre *Le avventure di Pinocchio* (1883). La peripècia de Pinotxo, que ha arribat als nins del s.XX a través dels mil camins dels mitjans de comunicació actuals, és encara avui, després de més de cents anys de la seva aparició, un tema controvertit per a escriptors, pedagogs i lectors, que en tenen opinions força divergents. Les interpretacions del contingut ideològic de *Le avventure de Pinocchio* han estat molt diverses: Pietro Pancrazi va comentar la dimensió política de l'obra, Pietro Mignosi el va interpretar com una crítica contra els sistemes pedagògics anacrònics que no tenien en compte la llibertat de l'infant, Armando Michieli li donà una interpretació essencialment moral, Bargellini va veure en les aventures del ninot de fusta un contingut teològic. La llista podria allargar-se encara més (PASCUAL, 1983, 249).

Però, bàsicament, la posició de la crítica es podria dividir en dos grans grups: els qui pensen que el contingut moral que Collodi inclou a la seva obra té, essencialment, una voluntat de denúncia, precisament contra els moralismes habituals a la literatura infantil de l'època -cal no oblidar que Collodi era un home de tarannà liberal i d'idees obertes- i els qui, en canvi, pensen que el to moralitzant destrueix bona part de la

vàlua literària del conte.

En defensa de la primera postura, Ornella Castellani diu:

Escribe para los niños, pero no hace más que guñiar a los mayores, y en primer lugar a sí mismo [...]. Estamos esperando de él -dados los destinatarios y el lugar donde se publica el relato- una historia edificante, en todo momento en regla con los buenos principios, y no duda en dar la vuelta continuamente a la moral: los pícaros triunfan, los cándidos son maltratados, el que dice cosas justas y sensatas es literalment aplastado, los adultos son a menudo indignos y feroces, los animales en general tienen más corazón que los hombres, y entre líneas se burla de la escuela y de la cultura.

(PASCUAL, 1983: 250)

En canvi Sánchez Ferlosio, en el pròleg que va escriure per a l'edició en castellà d'Alianza Editorial, expressa una opinió radicalment diferent:

Pero en *Pinocho* encontramos, además de la manipulación de los hechos en aras de la ejemplaridad algo peor todavía: la inclusión de enunciados morales mondos y lirondos.../... En la lectura se echará de ver hasta qué punto la inserción de frases cómo ésta -aunque artificiosamente

puestas, en otros casos, en boca de los personajes- rajan completamente el espacio y el tiempo narrativos, como si de improviso el propio autor sacase la cabeza desgarrando el papel de la página para espetarnos, casi oralmente, tal admonición.

(SÁNCHEZ FERLOSIO, 1972)

Deixant de banda les consideracions crítiques sobre el contingut moral de l'obra de Collodi, que indubtablement té un considerable pes específic al llarg de tota la història, passarem a analitzar tots aquells aspectes que ens remetent a l'herència popular, als contes de tradició oral. Veurem com els punts d'enllaç amb el conte tradicional són nombrosos encara que dispersos i en alguns aspectes observarem com Collodi en fa un ús que podríem dir modern, ja que prelude les narracions que en aquests mateix sentit s'escriuran un segle després.

#### ***4.1.7.1 - Episodis relacionats amb la tradició popular***

Ja des de les primeres línies, l'autor se situa en un forma narrativa que vol reproduir l'oralitat, ja que comença la història dient:



Vet aquí que una vegada hi havia...

- Un rei! -diran tot seguit els meus petits lectors.

- No, nois, us heu equivocat. Una vegada hi havia un tros de fusta.

(COLLODI, 1881/1982: 9,t. A. Jané)

I així se'ns diu que no és un conte de fades, que és una altra classe de conte. Malgrat no ser un conte de fades i tenir una estructura episòdica que recorda vagament el conte tradicional, al llarg de les aventures del ninot trobarem episodis ben propers a la tradició popular.

Al capítol I presenciarem la sorprenent personificació d'un tros de fusta que parla, i al capítol II veurem que aquest tros de fusta és capaç de fer barallar dos homes, talment com en Pere Poca-Por feia barallar els gegants entre ells, tirant-los pedretes amagat a les branques d'un arbre.

Al tercer capítol, assistim al naixement prodigiós d'un ninot de fusta que parla, es mou i coneix les coses del món com si fos un nin de set o vuit anys. I qui l'ha creat, el bo de Gepetto, no se'n sorprèn gens i l'estima des del primer moment com si fos un veritable fill de carn i ossos, tal com a les rondalles els personatges no se sorprenden de parlar

amb animals o éssers sobrenaturals. Tots els fets succeeixen en un ambient de misèria, de pobresa total fàcilment comparable a la que es vivia a casa d'en Polzet o de Ton i Guida, els nins que trobaren la caseta de sucre. Una misèria de conte, que no per això deixa de ser dramàtica.

El ninot es llença, decidit i ingenu, al món i immediatament topa amb els seus perills i riscos. Pateix, com l'innocent de la faula, l'engany de la guineu i el gat, que li fan creure la vella història dels doblers que neixen a les branques dels arbres. És salvat per forces màgiques, les forces del bé que obeeixen la fada en forma de nena de cabells blaus.

Però Pinotxo està malalt i cal parlar amb els metges. Al capítol XVI trobam un episodi calcat de les narracions populars, on les consultes amb els doctors poques vegades donen els resultats desitjables. Els metges, que curiosament són tres animals humanitzats -un mussol, un corb i un grill- només diuen veritats de to perogrullesc: si no és viu és mort, si no és mort és viu, etc., que ens recorden els diagnòstics del metge Guinyot<sup>8</sup>. També el nas de Pinotxo, que creix desmesuradament

---

<sup>8</sup> Els metges de Pinotxo diuen:

- Al meu entendre el titella és ben mort: però si per desgràcia no fos mort, això seria un indicatiu segur que encara és viu!

cada vegada que diu una mentida i recobra la seva mida habitual quan se'n penedeix i reconeix la veritat, ens recorda -encara que únicament per les dimensions- l'apèndix nasal del protagonista de la rondalla *Es nas de dos pams* (ALCOVER, 1980: t. 11, 49-57).

Al capítol XXIII, Pinotxo fa un viatge aeri a la recerca del pare. El sistema de transport és l'usual als contes populars: viatja damunt una coloma. Encara que quan els herois són persones cal que sigui una àguila l'ocell auxiliar, pensam que el sentit és idèntic en ambdós casos. Després es veu en la necessitat de demanar almoïna, i la gent que troba només està disposada a ajudar-lo si ell treballa i també els ajuda, cosa que Pinotxo no vol fer. Únicament una velleta li ofereix prou compensacions a canvi d'un petit treball. Després veurem que aquesta velleta és la fada que ja l'ha ajudat en ocasions anteriors. Remarquem però, que l'autor ha elegit una velleta, que és el personatge auxiliar a la

---

i l'altre:

- Em sap greu -va dir l'Òliba-, d'haver de contradir el Corb, el meu il·lustre amic i col·lega: jo crec que, contràriament al que ha dit ell, el titella encara és viu; però si per desgràcia no fos viu, aleshores això seria un senyal segur que ja és mort.

(COLLODI, 1883/1982: 66, t. A. Jané)

A les *Rondaies Mallorquines* trobam:

S'afota té un mal molt mal, que tant pot prendre bé com pot prendre malament.

(*Es metge Guinyot*, ALCOVER, 1983: t. 9, 99)

majoria dels contes i que sempre dóna a l'heroi molt més del que n'ha rebut, tal com s'esdevé amb la fada de Pinotxo.

Al capítol XXXIV, el ninot és engolit per un tauró gegant, com Jonàs va ser engolit per la balena (F 911.4). En el seu interior, a més dels consells de resignació de la tonyina -que també ha estat engolida- Pinotxo hi trobarà Gepetto, el pare que va ser també engolit quan anava a la recerca del fill perdut, que és en realitat un fill pròdig. I l'autor justifica la supervivència de Gepetto amb un argument que ens recorda poderosament l'aventura d'un altre personatge clàssic de la literatura juvenil: Robinson Crusoe. Ambdós aconsegueixen viure en un medi hostil gràcies a les deixalles d'un vaixell que ha naufragat.

El fill pròdig, com deim, retroba el pare i amb l'ajut d'un animal agraït aconsegueix retornar-lo a la terra ferma. A partir d'aquest moment Pinotxo esdevé assenyat. Mitjançant la seva conducta redimirà, en certa manera, les actuacions errònies anteriors i aconseguirà el seu desig: arribar a ser una persona de veritat.

#### **4.1.7.2 - Els personatges**

Els personatges que apareixen al llibre es poden dividir en dos grans grups: persones i animals humanitzats.

Entre les persones que apareixen, n'hi ha que únicament tenen aparença humana però en realitat són éssers sobrenaturals -la fada- i altres que tenen una relació especial amb un món diferent del real: Gepetto, el titellaire, l'home que se'n du els nins al país de Xauxa, etc. La fada (F 200) és el personatge més directament relacionat amb el món dels contes. Viu al bosc des de fa més de mil anys (F 441) i té els animals al seu servei Aquests l'obeeixen quan ella màgicament -juntant tres vegades les mans i fent tres mamballetes- els dóna ordres. La primera aparició de la fada és molt misteriosa, perquè apareix com si fos morta i diu que espera el fèretre que la vagi a cercar. Després no es torna a parlar d'aquest episodi.

Al capítol següent ajuda Pinotxo i continuarà ajudant-lo en altres moments especialment conflictius. Ens crida l'atenció l'edat variable de la fada. D'una banda, sabem que és gairebé immortal -ja hem dit que fa més de mil anys que viu al bosc-, però de l'altra apareix com una nena

que vol ser germana de Pinotxo, després com una vella que el vol socórrer i finalment com una dona adulta que li fa de mare. Canvis que no succeeixen en els contes populars, on la fada presenta sempre una mateixa aparença al llarg d'un mateix relat. Pel que fa als seus poders, ja hem comentat l'especial relació que manté amb els animals. A més, ella és qui pot realitzar la metamorfosi del ninot en persona. Per fer-ho, però, necessita que Pinotxo hagi assolit la maduresa necessària.

Gepetto és gairebé al llarg de tota la història un subjecte passiu. Se'ns presenta com un vell pobre i mancat d'estimació. Per això diposita les seves esperances en Pinotxo, que el defraudarà un cop i un altre. És un poc com el pare de Polzet, que és incapaç de mantenir els fills i de controlar les seves accions però els estima. Només un cop es decideix a actuar i ho fa d'una manera romàntica i poc pràctica: es fa a la mar amb una barqueta a la recerca del fill. La seva acció acabarà tot d'una en ser engolit pel gran tauró (F 911.4). Un cop dins el ventre del gran peix no veu altra solució que esperar, resignat i sol, la mort.

Un altre personatge que enllaça amb la tradició i alhora la trenca és el titellaire Menjafoc. Collodi el presenta com un ogre, amb uns

atributs molt semblants als de l'ogre del conte de Polzet o de Barbablava<sup>9</sup>. La descripció que en fa és esfereïdora:

Aleshores va sortir el titellaire, un homenàs d'aspecte ferotge, que feia por només de mirar-lo. Duia una barba negra com una taca de tinta, i tan llarga que li arribava fins a terra: només s'ha de dir que quan caminava se la trepijava amb els peus. La seva boca era ampla com un forn, els ulls semblaven dues llanternes de vidre vermell, amb el llum encès per dintre, i amb les mans feia espetegar un llarg fuet, fet de serps i de cues de guineus trenades les unes amb les altres.

(COLLODI, 1881/1982: 41, t. A. Jané)

També la seva alimentació és com la d'un ogre, ja que es menja un xot per sopar. I la relació amb els seus titelles és la del dominador. Però, malgrat tot, l'homenàs s'entendreix en conèixer la història de Pinotxo i Gepetto, i no tan sols el deixa marxar, sinó que a més li dóna cinc monedes d'or. És en aquest sentit que el personatge presenta trets moderns, car en els contes tradicionals els ogres fan por, i poden ser

---

<sup>9</sup> Volem remarcar que un dels primers contactes de Carlo Collodi amb la literatura adreçada als infants va ser la traducció a l'italià de contes de Perrault, de Mme. d'Aulnoy i de Mme. Leprince de Beaumont. Es publicaren a Florència l'any 1876, sota el títol *I racconti delle fate voltati in italiano*.

vençuts amb l'enginy, però mai no s'entendreixen com ho fa en Menjafoc.

Un altre personatge curiós és el pescador que gairebé s'ha convertit en un ésser marí i es vol menjar Pinotxo, com si fos un peix. També el seu àpat és desmesurat. Ens recorda força Gollum<sup>10</sup>, el personatge curt de gambals però amb una certa dosi d'astúcia, que viu a les aigües subterrànies i s'alimenta de peixos, algues i tots els éssers que pot caçar. Aquesta fam insaciable de Gollum és la que li fa desitjar menjar-se el hobbit Bilbo.

Pel que fa als animals, Collodi respecta força la tradicional distinció entre animals "bons" i "dolents". Les atribucions que dóna a cada animal es corresponen amb la pròpia de la tradició popular. Apareixen nombrosos animals, gairebé tots parlen i a vegades tenen altres característiques humanes. Els animals "bons" tenen dues funcions essencials en relació amb el protagonista: ajudar-lo -i en aquest sentit podem parlar d'animals auxiliars- i advertir-lo dels perills de la seva conducta. Els animals "dolents" tenen diverses funcions: dur-lo pel mal camí, atemorir-lo i proposar-li pactes deshonestes.

---

<sup>10</sup> Gollum és un personatge creat per Tolkien que apareix a *The Hobbit* (1937).



Entre els animals auxiliars destaquen:

-El grill: adverteix Pinotxo des del principi i per això Pinotxo l'esclafa amb un martell (cap. IV). Reapareix al capítol XXXVI per donar algunes informacions i recordar al protagonista la seva mala acció. Actua com a consciència del personatge protagonista.

-La mèrlera blanca: una mèrlera blanca és un ocell molt rar. Al conte té funcions profètiques (B 143) i d'advertència. Per això el moix se la menja.

- El falcó, el ca, ocells diversos: Són al servei de la fada i aconpleixen les seves ordres.

- El papagai: li diu a Pinotxo que ha estat objecte d'una estafa. Als contes tradicionals, i sobretot a *Les mil i una nits*, apareixen papagais i exerceixen funcions de guardians que després conten a l'amo què ha passat. El papagai també vigila els doblers de Pinotxo i després li explica que els hi han robat i li diu qui ha estat.

- La coloma: actua com a animal auxiliar i transporta Pinotxo fins a la platja. Els viatges sobre ocells són habituals a la literatura tradicional (F 62).

- La tonyina: transporta Pinotxo i son pare des del mig del mar

fins a la costa en agraïment per una bona acció, encara que Pinotxo l'ha realitzada inconscientment. Els viatges sobre un peix també es troben a la literatura popular.

- El tauró gegant: Engoleix Pinotxo. Abans havia engolit Gepetto, la tonyina, un vaixell i moltes altres coses. No té massa consciència del que passa dins el seu cos. És perillós, més per les seves dimensions que per la seva intencionalitat. Representa el monstre marí ancestral, el poder i la força de l'oceà. Les seves característiques són semblants a les de la Mare Baleneta, dins el cos de la qual na Catalineta, heroïna de la rondalla titulada *La mare baleneta*, passa algun temps (ALCOVER, 1983: t. 8, 77-115).

- Altres animals auxiliars o que fan advertències morals: el caragol, el dofí, el cranc, l'ase, la marmota, el ca i la cuca de llum.

Els animals "dolents" són els qui tradicionalment tenen aquest paper a les faules i a l'imaginari popular:

- La Guineu: com a les faules, és un animal traïdor, mentider, avar, astut i capaç de qualsevol malifeta en profit seu: robar, matar, etc. Va sempre amb el gat i l'utilitza.

- El gat: comparteix tots els aspectes negatius de la guineu, però

no té poder de decisió i va a remolc seu. Actua com a tornaveu i sempre surt més malparat de les malifetes.

- Les guineus, les garses blanques i els ocells rapinyaires: viuen en l'abundància de l'expoli dels béns d'animals innocents.

- Les fagines: roben les gallines del pagès amb el procediment de subornar el guardià, no aconsegueixen subornar Pinotxo.

- La serp: és una serp semblant a les dels contes, amb algunes característiques més pròpies dels dracs populars:

Havia vist una serp molt grossa, estirada de banda a banda de la carretera, que tenia la pell de color verd, els ulls de foc i la cua punxeguda que treia fum com una xemeneia.

(COLLODI, 1881/1982: 82, t. A. Jané)

Però Collodi no fa que Pinotxo lluiti amb el monstre com un heroi, ni tan sols que l'eviti amb enginy, sinó que la serp es mor de riure en veure com el pobre ninot queda amb el cap al fang i els peus enlaire. És una petita mostra d'aquest procés de desmitificació que és perceptible al llarg de tota l'obra.

#### 4.1.7.3- Els indrets

*Le avventure di Pinocchio* estan situades en dos plans espacials. Un pla real, que es podria localitzar a qualsevol poble de la Itàlia del segle passat, amb els veïns al carrer, el mestre, els carrabiners... I un pla fantàstic, però molt proper al real i no totalment separat d'aquest, car Pinotxo passa del món real al meravellós amb una extraordinària velocitat i naturalitat.

En la descripció d'aquests indrets fantàstics l'autor ha usat també elements presos de la tradició popular. Així tenim que el Camp dels Miracles, el lloc on la guineu i el gat porten Pinotxo per tal que sembri les quatre monedes d'or, tot fent-li creure que al cap de poc temps en brostarà un arbre que en farà milers, quan el que ells pretenen és robar-li les poques que té, és un engany present a la tradició popular.

Trobam també Agafabeneits, el país on els barruts s'aprofiten descaradament dels ingenus, i sobretot Xauxa, l'indret mític on regna la felicitat absoluta, car tot s'hi aconsegueix fàcilment i sense esforç. Xauxa és un país imaginari on hi ha una gran abundància i tothom pot viure regaladament sense treballar. Hom en relaciona l'etimologia amb

el poble peruà de Jauja, antigament escrit Xauxa, que probablement s'identificà amb l'indret on es trobaven les magnífiques riqueses del Perú descrites per Pizarro. Com que Pinotxo és la història d'un nin, Xauxa és identificat com el País de les Joguines, el lloc on tot és lúdic i no existeixen ni els estudis ni les normes.

També apareix el bosc, que és un indret màgic. Al bosc habita la fada amb el seu seguici d'animals fidels; però també és el lloc perillós per on la guineu i el gat perseguiran Pinotxo i on el penjaran d'un arbre, on es poden trobar els assassins i els mentiders. Als boscos dels contes tradicionals sempre hi ha un llop que hi té el cau. Al bosc per on passa Pinotxo també, però Collodi ens presenta un dels primers models del que podríem dir anti-llop, tan habituals als contes moderns. És evident que no és un llop real, sinó una mentida de la guineu, la qual per intentar justificar la manca d'una urpa del gat diu:

Has de saber, doncs, que fa cosa d'una hora hem trobat, a la carretera, un vell llop, gairebé desmaiats de fam, que ens ha demanat una gràcia de caritat. Com que no li podíem donar ni una espina de peix, què ha fet el meu company, que té de debò un cor com un rei? S'ha arrencat amb les dents una urpa de les seves potes i l'ha tirat a aquella pobre bèstia

perquè pogués esmorzar.

(COLLODI, 1881/1982: 74, t. A. Jané)

#### **4.1.7.4 - Les transformacions**

Les transformacions o metamorfosis són habituals als contes tradicionals. A la història de Pinotxo en trobam algunes de poca importància. La baula de la porta que es transforma en anguila en seria un exemple. Però, en canvi, hi ha dues transformacions força importants. La primera és al capítol XXII, quan Pinotxo i el seu amic per haver abandonat els estudis i viure al País de les Joguines es transformen en ases. Collodi es recrea en la descripció de tot el procés: primer les orelles s'allarguen espectacularment, després els dos amics no s'aguanten drets i s'han de posar de grapes, etc. Els nins viuen les transformacions amb una mescla confusa de recança, vergonya i curiositat.

El procés invers en què Pinotxo torna a la seva forma original és força innovador. No es tracta de cap força màgica sinó d'un procés més aviat mecànic. És llançat al mar i els peixos devoren l'embolcall d'ase

que el cobria -la pell, la carn, les orelles, la cua...- fins arribar a l'os; és a dir, al cos de fusta del ninot, que així surt del mar amb l'aparença inicial. La segona transformació, i més important, és la que fa del ninot Pinotxo un nen de carn i ossos, tal com era el seu anhel. Per a Sánchez Ferlosio la primera transformació és lícita dins el context de la tradició narrativa, però la segona és únicament producte d'uns condicionaments moralistes i, per tant, inacceptable literàriament:

En los cuentos encontramos un sinnúmero de ellas [metamorfosis], pero tan sólo de las dos clases siguientes: o bien -como cuando el propio Pinocho se transforma en borriquito- la metamorfosis es un estado transitorio de desfiguración del aspecto sensible *verdadero*, que al final se recupera, o bien es un castigo para siempre. El paso de peor a mejor es siempre una segunda metamorfosis que deshace otra anterior y, por tanto, un retorno, un rescate, una liberación; el paso de mejor a peor es siempre, eterno o transitorio, un castigo. La concepción de la identidad que se halla implícita en la ley del arte prohíbe una metamorfosis de peor a mejor que no opere como retorno a la figura verdadera desde el estado subsiguiente a una metamorfosis anterior [...] Pinocho nace muñeco de madera; esta es su prístina y, por lo tanto, auténtica figura. De que la pierda, hermosa o fea -sea por cirugía estética o por cirugía pedagógica- jamás podrá hacerse un premio.

(SÁNCHEZ FERLOSIO, 1972)

Per acabar, només direm que Collodi, càrrega moral a part, inicià un nou camí on els elements del conte popular, tot i ser-hi, apareixen a vegades amb noves funcions. Moltes d'aquestes línies, just insinuades a la història del ninot, es desenvoluparan posteriorment i les retrobarem a la literatura actual. Però al mateix temps Pinotxo continua vigent i és objecte de constants versions, reedicions i adaptacions<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Probablement una de les més remarcables és la que va fer el 1989 la prestigiosa escriptora austríaca Christine Nöstlinger (1936), titulada *El nou Pinotxo*, publicada en català per editorial Gregal (València, 1989).



## **4.2 - OBRES DEL S. XX**

L'evolució de la societat en tots els camps afecta també tot allò que fa referència al món del nin. Poc a poc es fa evident que l'excessiva càrrega didàctica en els textos adreçats als infants és un last que cal abandonar. La nova mentalitat cerca un tipus de llibre que sigui realment atractiu i entretingut. L'adult observa com els interessos del nin es dirigeixen vers els contes populars, l'obra innovadora de Lewis Carroll, la narració d'aventures extraordinàries a l'estil de Verne o la vida quotidiana descrita per Mark Twain. D'altra banda en el camp de les arts gràfiques es fan notables avenços que permeten una presentació molt més atractiva sense elevar els costos. A partir d'aquests moments la il·lustració passa a tenir una importància cabdal. El públic lector potencial es multiplica des del moment que es generalitza l'ensenyament

primari i s'obren biblioteques populars<sup>12</sup>. Les revistes infantils que apareixen arreu dels països europeus, divertides i barates, també ajuden a captar lectors.

És per tot això que des de mitjan s. XIX els llibres per a infants i joves comencen a abandonar els camins més solcats de la didàctica i el moralisme i ofereixen productes més diversos i atractius. Sota el rètol de conte modern se solen agrupar molts dels relats dirigits als infants que s'allunyen de l'imaginari tradicional i introdueixen elements basats en la fantasia, el somni, l'humor i l'absurd, tot creant un món a cavall entre el conte de fades i el relat realista.

#### ***4.2.1. -The Wonderful Wizard of Oz***

Lyman Frank Baum (1856-1919), que al llarg de la seva vida s'havia dedicat a tasques tan diverses com les d'impressor, de botiguer,

---

<sup>12</sup> Pel que fa a la generalització de l'educació primària, hem de tenir en compte que a la majoria de països europeus no fou obligatòria fins a la segona meitat del s. XIX, i sovint aquesta obligatorietat legal no es complia en la vida quotidiana. A tall d'exemple, podem citar algunes dates d'establiment de l'obligatorietat: Suècia el 1852, Itàlia el 1859, França el 1881, Noruega 1889, Portugal el 1890, Espanya el 1904, Bèlgica el 1914 i Holanda el 1920 (Escarpit, 1981; 122-3).

de viatjant i de periodista, publica el 1900 un llibre singular: *The Wonderful Wizard of Oz*. Narra la història de Dorothy, una nina que, enduïta per un cicló, arriba a un país meravellós governat per un mag i quatre bruixes -dues de bones i dues de dolentes-, on els animals parlen i també tenen vida els éssers més estrafolaris.

Sempre a la recerca del camí per tornar a casa, la nina hi trobarà la companyia d'un espantall que desitja tenir un cervell per poder pensar, d'un llenyater de llauna que vol un cor per estimar i d'un lleó que es creu covard i vol tenir valor. Junts passen molts de perills fins arribar a Oz, on el Gran Màgic els diu que no els donarà allò que demanen fins que no aconseguixin matar la bruixa malvada de l'oest.

La nina ho aconseguix i, de tornada, descobreixen que Oz és un impostor. Malgrat això tots ells li exigeixen que compleixi les promeses fetes. Així és com l'espantall obté un cervell de segó i agulles, el llenyater un cor de roba i el lleó es beu una ampolla de **courage**<sup>13</sup>. Tots ells creuen obtenir així allò que en realitat ja tenien. Retornar Dorothy a la seva llar és una tasca més difícil i Oz no ho aconseguix. Haurà de tornar emprendre un viatge, aquest cop cap a les terres on governa

---

<sup>13</sup> La paraula francesa **courage** designa, de forma col·loquial, una beguda alcohòlica.

Glinda, la bruixa bona. Hi descobrirà que el retorn havia estat, des del primer moment, als seus peus.

La relació d'aquest conte amb els relats meravellosos és important i alhora interessant, ja que en recull l'herència i li dóna, en alguns sentits, una nova orientació que va a la recerca de la modernitat. L'autor n'és ben conscient i ho explica a la introducció, que no ens resistim a transcriure íntegrament:

El folklore, les llegendes, els mites i els contes de fades han acompanyat la infantesa a través dels segles, perquè tots els infants senten un amor sa i instintiu per les històries fantàstiques, meravelloses i manifestament irreal. Les alades fades de Grimm i Andersen han fet feliços més cors infantils que cap altra de les creacions humanes.

Actualment, però, és molt possible que a les biblioteques infantils la rondalla meravellosa dels vells temps, que perdurà al llarg de tantes generacions, es trobi classificada entre els texts "històrics"; perquè ara s'està imposant una nova mena de "rondalles meravelloses", de les quals s'ha eliminat el geni, el follet i la fada, i tots aquells incidents terribles i esgarrifosos que glaçaven la sang a les venes i que els autors imaginaven per inculcar en cada conte, per mitjà de la por, una "llició de moral". L'educació moderna ja se n'encarrega, ara, de la moral; per això l'infant modern només cerca en els contes meravellosos una diversió, i de bona

gana s'estalvia tots els incidents desagradables.

Pensant en tot això, la història del *Màgic d'Oz* fou escrita exclusivament per agradar als infants d'avui. Vol ser una rondalla meravellosa modernitzada, que conserva de les velles l'element meravellós i joiós, però en deixa de banda les angoixes i els malsons.

(BAUM, 1900/1983: 7, t.

R. Folch)

Com veim, Baum és conscient de la importància dels contes tradicionals en l'imaginari dels infants de totes les generacions, però s'adona també que sovint aquestes narracions s'han presentat posant l'accent en els aspectes morals i això no és, segons ell, el que demanen els nins del s. XX. D'altra banda, rebutja inicialment qualsevol contingut paorós o desagradable, encara que, com veurem després, en alguns passatges de la seva obra contradiu aquest propòsit. També explicita el seu trencament amb la literatura decimonònica, la finalitat lúdica de la narració que presenta i la intenció de només entretenir i deixar l'educació moral per un altre moment. Però malgrat les declaracions de principis, a l'obra trobam la vella lluita del bé contra el mal, que forneix gran part dels contes de tots els segles i totes les cultures.

Per tal d'analitzar amb més deteniment *The Wonderful Wizard of*

Oz, seguirem un esquema molt semblant a l'utilitzat quan estudiàvem *Le avventure di Pinocchio*.

#### ***4.2.1.1 - Episodis i motius relacionats amb la tradició popular***

El primer motiu que trobam és el de la nina pobra i òrfena, encara que en aquest cas no hi ha conflictes de convivència -tampoc no se'ns diu que la convivència sigui molt feliç- ni una situació extrema de fam. L'allunyament es produeix de forma involuntària i pels aires, viatjant dins la mateixa casa de la nena. Així s'arribà a l'indret màgic on tot funciona d'una altra manera, amb unes altres lleis i una altra lògica: el país d'Oz.

Un cop allà, la primera acció de la protagonista és casual: quan aterra esclafa la malvada bruixa de l'est. Per això obté tres recompenses: l'agraïment dels habitants del país, els Munchkins, que li donaran tota classe de facilitats per travessar la seva comarca, la besada al front de la bruixa bona del nord (D 813) que evitarà que ningú no li faci mal i les sabates de plata (D 813), el poder de les qual Dorothy no coneixerà

fins al final.

La sabata és un objecte que apareix sovint als contes amb diverses atribucions: la sabateta de la Ventafocs que només s'ajusta al seu peu i actua com a marca que permet reconèixer la protagonista<sup>14</sup>, les sabates de ferro roent que s'ha de calçar la madrastra de Blancaneu com a càstig per les seves malvestats<sup>15</sup> i les sabates de ferro que els protagonistes d'algunes rondalles han d'usar fins que es gastin per a poder retrobar la parella perduda a causa d'alguna imprudència. Les sabates de plata de Dorothy tenen una doble funció: l'assenyalen com a personatge poderós, són una marca -perquè du aquestes sabates Oz la rep al seu palau- i li permeten travessar els indrets difícils i fer un llarg viatge.

Pel camí, la protagonista arreplega els seus companys singulars, que podríem comparar amb els companys extraordinaris de les rondalles,

---

<sup>14</sup> En relació amb el contingut simbòlic de la sabateta al conte de la Ventafocs, vegeu el que en diu BETTELHEIM (1975/1977: 375-381).

<sup>15</sup> Segons Bettelheim, aquestes sabates són un símbol relacionat amb la sexualitat:

También en "Blancanieves" la vanidosa, celosa y destructora reina es castigada, obligándosele a calzar unos zapatos de hierro calentados al rojo vivo, con los que tiene que bailar incesantemente hasta morir. Los celos sexuales sin trabas, que intentan arruinar a los demás, terminan por destruirse a sí mismos; como le sucede a la reina, simbolizado por las ardientes zapatillas y la muerte que acarrea el bailar llevándolas puestas.

(BETTELHEIM, 1975/1977: 299)

que ajuden l'heroi a resoldre proves (F 601.2) i amb els animals que fan el mateix (F 601.7). És el cas d'*En Joanet i els set missatges*, que en el seu camí cap a Ciutat per guanyar la mà de la filla del rei troba en Bufim, en Corrim, en Llavorim, en Fletxim, en Bevim, en Forcim i n'Escoltim<sup>16</sup>. Cada un d'ells posarà la seva habilitat al servei de l'objectiu de l'heroi, així com l'espantall, el llenyater i el lleó posaran a la disposició de Dorothy les seves especials característiques<sup>17</sup>.

Al capítol IX trobam un altre episodi que ens recorda els contes populars. El llenyater salva un ratolí de ser menjat per un gat mesquer, després resulta ser la reina dels ratolins i en recompensa a la seva bona acció els ratolins els ajudaran a salvar el lleó que ha quedat profundament adormit dins un camp de roselles. Quan la reina els crida, tots els ratolins compareixen disposats a obeir ordres, talment com als contes els herois solen demanar l'ajut del rei del animals terrestres, del

---

<sup>16</sup> *En Joanet i el set missatges* (ALCOVER, 1983: t.1, 5-24).

<sup>17</sup> Aquest fet es produeix al llarg de tota la història, però especialment en el moment de la lluita contra els atacs de la bruixa malvada de l'oest:

- El llenyater amb la seva destal talla el cap als quaranta llops de la bruixa, després - com que és de llauna- fa que les abelles en intentar picar-lo es trenquin l'agulló.
- L'espantall mata els quaranta corbs i protegeix, amb la palla del seu cos, Dorothy i el gos del fibló de les abelles.
- El lleó atemoreix amb els seus rugits els Winkies enviats per atacar-los.

(BAUM, 1900/1983: 124-128)



rei dels peixos i del rei dels ocells i aquests -amb un sol avís- reuneixen immediatament tots els seus súbdits.

Quan els protagonistes arriben a Oz, el Gran Màgic els imposa una tasca difícil si volen obtenir allò que demanen, ja que, com passa als contes populars, els poderosos mai no donen res per res. La tasca sembla impossible, car és la lluita dels dèbils -una nina, un espantall, un llenyater de llauna i un lleó covard- contra el mal: la bruixa i els seus poders màgics. Però la tasca serà aconplida gràcies a la voluntat<sup>18</sup>, la paciència<sup>19</sup>, el valor<sup>20</sup> i la casualitat<sup>21</sup>.

El temps que Dorothy passa a casa de la bruixa de l'oest (cap. XII) té moltes semblances amb el període en què Hansel i Gretel són a la caseta de sucre, retinguts per la bruixa. En ambdós casos les bruixes fan fer de criades les nines i tanquen dins una gàbia el seu acompanyant -el germà al conte popular, el lleó amic en el cas d'Oz- amb la intenció de treure'n profit: menjar-se Hansel al conte popular, usar el lleó com

---

<sup>18</sup> Episodi de la lluita contra els enviats de la bruixa, ja comentat.

<sup>19</sup> Dorothy i el lleó suporten els maltractes de la bruixa fins que arriba el moment idoni per a l'enfrontament.

<sup>20</sup> Dorothy s'enfronta directament a la bruixa quan aquesta, amb una trampa, li pren l'envejada sabata de plata.

<sup>21</sup> La nina llença a la bruixa un poal d'aigua, sense saber que això la fondrà.

a animal de tir a la història d'Oz. I també als dos contes la mort de la bruixa i l'alliberament posterior és obra de la nina: Gretel la llença al forn encès, Dorothy li tira un poal d'aigua que la fon.

A l'hora de deixar la casa també trobam semblances: Hansel i Gretel se'n duen els tresors que els permetran sortir de la misèria; Dorothy agafa la còfia d'or -encara que desconegui els poders màgics que té-, que li possibilitarà el retorn a Oz per demanar la recompensa i diverses accions posteriors.

El capítol final té també força semblances amb el final feliç de les narracions tradicionals. D'una banda, és veritat que Dorothy torna a casa i no se'n du res d'Oz, tampoc no es fa palés un procés de maduració important -no sabem com les aventures d'Oz influeixen en la vida posterior de la nina-, però, en canvi, els que sí obtenen una recompensa dins els cànons tradicionals són els seus companys, ja que tots tres esdevenen reis o governadors d'una part d'Oz: l'espantall serà el governador de la Ciutat Maragda, el llenyater governarà el país dels Winkies i el lleó serà el rei del Bosc Antic.

#### **4.2.1.2 - Els personatges**

A la història trobam una gran quantitat d'éssers de tota classe. Analitzarem únicament els més importants.

#### **Dorothy**

És la protagonista. Una nina sense pares que du una existència gris i pobra. Accepta amb naturalitat les aventures que viu. Malgrat l'atractiu del país d'Oz, afirma en tot moment que vol tornar a casa. Té moltes qualitats positives: és bondadosa, assenyada, pacient i valenta. En acabar el conte continua essent una nina, no ha sofert cap procés de maduració ni ha trobat la seva parella.

#### **Els companys**

Els companys són singulars i no es corresponen amb els dels contes tradicionals. Les seves accions demostren que tenen allò que ells creuen que els manca: l'espantall és intel·ligent, el llenyater bondadós i el lleó valent.

Potser la figura del lleó és la més desmitificada, encara que al

final recuperi els seus atributs tradicionals. Ell mateix es presenta com un lleó covard i aquest adjectiu -que es demostra fals- l'acompanyarà al llarg de tota la narració:

Suposo que vaig néixer així. Tots els animals del bosc, com és natural, es pensen que sóc molt valent, perquè a tot arreu es considera el Lleó el rei dels animals. Vaig adonar-me que si bramulava ben fort tots els éssers vivents es morien de por i fugien de mi. Cada vegada que he vist un home, he passat una por, Si ho sabies! Però basta que deixi anar un bon bramul perquè tothom fugí comes ajudeu-me. Si els elefants i els tigres i els óssos s'haguessin atrevit a atacar-me, jo hauria fugit corrent, covard com sóc; però, així que em senten bramular, tots fugen de mí, i jo no faig res per evitar-ho, no cal dir-ho.

(BAUM, 1900/1983: 44, t. R. Folch)

A més, l'il·lustrador contribueix a donar aquest to desmitificador, ja que sovint el presenta amb la crinera recollida amb un llacet. El valor del lleó es posa de manifest en diverses ocasions, i culmina quan l'assemblea de tots els animals li demana que els lliuri del monstre que els té atemorits. Ell compleix la tasca fàcilment i és coronat rei de la selva, càrrec que ocuparà al final de la història.

## Les bruixes i el mag

El país d'Oz està governat per un mag i quatre bruixes. Hi ha una bruixa per a cada punt cardinal i Oz governa el centre del país. Dues bruixes són bones -la del nord i la del sud- i les altres dues dolentes -la de l'est i la de l'oest-. Oz no és en principi ni bo ni dolent, però és temut i respectat per tots i està envoltat d'un gran misteri. En la terminologia clàssica parlariem de fades i de bruixes, però Baum utilitza la paraula bruixa en tots els casos. Ja a les primeres pàgines trobam un diàleg molt clarificador entorn de la pervivència d'aquests éssers mítics:

-Però... -va fer la Dorothy, després de rumiar una mica-, la tia Em diu sempre que totes les bruixes ja són mortes, de fa anys.

- Qui és la tia Em? -va preguntar la petita dama.

- És la meva tia, que viu a Kansas, d'on jo vinc.

La bruixa del Nord va semblar que rumiava una estona amb el cap jup i mirant a terra. Després va aixecar els ulls i va dir:

- No sé pas on deu ser, això de Kansas que dius; no n'havia sentit parlar mai, d'aquest país. Però, digués, és un país civilitzat?

- Ja ho crec que sí! -va respondre la Dorothy.

-Ara ho entenc, doncs. Tinc entès que en els països civilitzats ja no hi ha bruixes, ni bruixots, ni fetillers, ni fades, ni màgics. En

canvi, el país d'Oz no ha estat mai civilitzat, saps?, perquè vivim aïllats de tota la resta del món. Per això encara hi ha bruixes i màgics entre nosaltres.

(BAUM, 1900/1983: 17/ t. R. Folch)

El mateix sentiment de pèrdua irreparable del món de la fantasia mort a mans del món del progrés l'expressa, en unes altres paraules, gairebé vuitanta anys després, J.A. Grimalt quan diu:

...Avui ja no és així. Els nostres temps s'han mostrat inclements envers la fantasia. Els reflectors dels submarins i els vaixells petrolers han despoblat de sirenes el Mediterrani. Els estrepitosos vehicles de motor han allunyat les fades dels camins d'Europa. Els desequilibris ecològics han esvaït els últims exemplars d'aquells corpets que parlaven i vos oferien un canyemet capaç de treure part del menjar del senyor rei. I no cregueu que el mal haja començat tot just ara. El procés va iniciar-se el segle passat. N'Anfós Daudet ja ens contava de quina manera la darrera fada de França fou reclosa dins un manicomi perquè no hi havia ningú capaç d'identificar-la.

(GRIMALT, 1977)

Les bruixes d'Oz són, per tant, uns personatges fora de la història,

que pertanyen a un temps i a una organització social ja pretèrits, però encara tenen vigència allà on el progrés no ha arribat. Les atribucions que tenen són les tradicionals, però l'autor ens parla més del que poden fer les dolentes que dels poders de les bones. Els súbdits de les bruixes dolentes estan esclavitzats, els de les bones són lliures i duen una vida feliç. Les bruixes basen el seu domini en la utilització de certs objectes i atributs màgics:

- Un ull, tant potent com un telescopi.
- Unes sabates de plata que poden dur qui les posseeix on vulgui.
- Una còfia d'or que posa per tres vegades les moneies alades al servei de qui la posseïxi.
- Els llops, els corbs i les abelles que compareixen en sentir el xiulet de plata i actuen com a exèrcit al servei de la bruixa, etc.

Però, malgrat això, Baum ens presenta les bruixes amb alguns trets desmitificadors, que les fan parèixer ridícules i molt menys poderoses del que sembla en un principi:

- Ambdues tenen una mort certament ridícula: una és esclafada per una casa, l'altra es fon amb una poalada d'aigua.

- La bruixa malvada de l'oest du un paraigua en lloc d'una granera i té por de la fosca, quan tradicionalment les bruixes són éssers de les tenebres.

Però el procés de desmitificació perceptible al llarg de la història en petits detalls es presenta en tota la seva dimensió a partir del capítol XV quan Totó, el petit gosset de Dorothy, fa caure un paravent. Aleshores, tots descobreixen que Oz, el gran i terrible, no és més que un homenet baixet i calb que amb quatre trucs de màgia ha aconseguit enganar i atemorir tothom. A partir d'aquí el lector descobreix que tot el poder d'Oz és únicament un engany vestit d'enginy i propiciat per la bona fe dels ciutadans. La singularitat d'aquest mag en el món dels contes i el contrast amb altres elements més tradicionals es posa de manifest en les paraules d'A. M. Beaven:

Baum tuvo la rara habilidad de saber escribir, en un lenguaje sencillo y directo, un cuento de hadas moderno, en el que aparecen todos los tópicos del género (brujas, hadas, monstruos y aventuras sin fin) y un mago nuevo, un hechicero que no es tal, sino un hombrecillo conmovedor, que acaba por confesar que, como tantos otros brujos de todos los tiempos,



sólo debe su superioridad a la ventaja de sus conocimientos y a unos pequeños trucos tecnológicos.

(BEAVEN, 1983: 247)

### **Animals auxiliars**

Són nombrosos al llarg del conte. Els podem classificar en positius i negatius.

Els positius ajuden a realitzar aquelles tasques que no poden fer Dorothy i el seus companys. Generalment tenen el do de la paraula:

- Els ratolins: salven el lleó de morir intoxicat per les flors de rosella.
- La cigonya: rescata l'espantall que havia quedat al mig del riu.

Els negatius, que sovint són animals imaginaris, posen entrebancs al viatge dels protagonistes i solen estar al servei de les forces del mal:

- Els kalidash -cós d'ós i cap de tigre- els volen devorar.
- Una guarda de quaranta llops, un esbart de quaranta corbs i un eixam d'abelles -tots al servei de la bruixa- els ataquen<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Cal remarcar que aquí "quaranta" té el sentit arcaic de "molts". Recordem que quaranta dies va durar el diluvi universal, quaranta dies va passar Jesús fent penitència al desert, quaranta eren els lladres del conte d'Alí-Babà, etc.

Encara hi ha uns altres animals imaginaris que són esclaus de qui posseeix la còfia d'or i, per tant, les seves accions són positives o negatives segons qui les ordena. Es tracta de les moneies alades. En principi, estan al servei de la bruixa i ataquen els protagonistes; després, al servei de Dorothy i els ajuden. Finalment, recuperen la llibertat i deixen d'estar sotmeses.

Trobam encara un animal, que no és auxiliar. Es tracta de l'aranya que té atemorits els animals del bosc. L'autor la presenta com els dracs dels contes i al lleó com l'heroi que aconsegueix matar-la, encara que -potser per evitar escenes violentes?- no hi ha lluita i el lleó la decapita mentre ella dorm. La descripció que en fa Baum és dins els cànons dels éssers paorosos que trobam als relats tradicionals:

És un monstre terrible, com una mena d'enorme aranya amb un cos gros com el d'un elefant i unes potes llargues com un tros d'arbre. En té vuit, d'aquestes potes tan llargues, i quan passeja pel bosc, amb qualsevol d'aquestes potes agafa l'animal que més li agrada i se'l menja el mateix que una aranya es menja una mosca.

(BAUM, 1900/1983: 156, t. R. Folch)

## Els indrets

El conte s'inicia quan Dorothy passa d'un indret real -Kansas- a un de màgic -Oz-. Aquest nou país constitueix el marc de totes les aventures i és descrit amb tant de detall que gairebé es pot cartografiar. Dins Oz hi ha comarques plenament diferenciades. El tret distintiu més clar és el color predominant a cada un dels llocs: blau a la regió dels Munchkins -governada per la bruixa malvada de l'est-, verd a la Ciutat de les Maragdes i els voltants -on governa Oz-, groc a l'oest -territori de la bruixa malvada de l'oest-, on habiten els Quadlings.

Per anar d'un lloc a l'altre cal passar per indrets perillosos: rius, barrancs, muntanyes, boscos...habitats per éssers estranys: els ferotges Kalidash, els arbres vivents que agafen els viatgers amb les branques i els impedeixen entrar al bosc, els Caps de Martell -homes sense braços i amb un prodigiós coll que s'escurça i s'allarga-, el bosc de la gran aranya, etc.

La descripció de la magnífica Ciutat de les Maragdes i del Palau d'Oz entra plenament dins els tòpics del conte meravellós:

... i es trobà en un indret meravellós. Era una enorme sala rodona amb una gran volta, molt alta, i tant les parets com el sostre i el terra eren

coberts de grans maragdes posades l'una al costat de l'altra. Al bell mig del sostre hi havia un gran llum, que brillava com el sol i feia guspirejar les maragdes d'una manera admirable.

(BAUM, 1900/1983: 82, t. R. Folch)

Tanmateix en certa manera l'encant s'esvanirà en descobrir que tot sembla verd no perquè ho sigui, sinó perquè Oz obliga tothom a portar unes ulleres verdes que no es poden treure.

Com veim, tots els indrets i molts dels seus habitants tenen relació amb els escenaris tradicionals dels contes, però l'excepció és el país de la Porcellana Fina. És una petita regió habitada per figuretes vivents de porcellana (capítol XX) que només perden el poder de parlar i bellugar-se quan algú les treu d'allà i les usa com a objecte decoratiu.

### **Les transformacions**

Podem dir que a la història no hi ha cap tipus de transformació o metamorfosi. Tots els personatges conserven la seva aparença al llarg del relat. Només Oz sembla que tengui el poder de canviar de forma,

però es demostra que això és fals, que tot es deu a simples trucs màgics.

#### 4.2.2 - *Peter Pan and Wendy*

La creació d'un món a cavall entre realisme i fantasia serà la tendència on s'inscrirà el famós llibre titulat *Peter Pan and Wendy*, protagonitzat pel nin volador que habita el País dels Somnis creat per J. M. Barrie (1860-1937), paràbola de la infantesa eterna.

La gestació de *Peter Pan* va ser complexa:

L'any 1902, Barrie va escriure un llibre de relats meravellosos, inspirats fonamentalment en llegendes escoceses, titulat *L'ocellet blanc*. D'aquest llibre va extractar la seva primera narració sobre en Peter, *Peter Pan a Kensington Gardens* (1906), publicada amb unes exquisides il·lustracions d'Arthur Rackman [...], i l'any 1911 *Peter Pan i Wendy*, text [...] que havia conegut una versió teatral que encara avui es representa amb èxit. L'any 1928 l'obra teatral va ser publicada també en forma de llibre.

(TÉBAR, 1989: 203)

Per tant, l'origen de Peter Pan, o si més no del seu entorn, cal anar a cercar-lo a la tradició popular escocesa. Però, en realitat, una lectura del llibre de Barrie ens durà, més aviat, a recordar les narracions de pirates d'Stevenson o els llibres sobre els indis americans de Cooper, ja que el País dels Somnis és una illa on habiten cinc grups ben diferenciats però força interrelacionats: el grup de nins perduts, la tribu dels pells roges, l'escamot de pirates, les fades i les sirenes i els animals. Són els elements que omplen els somnis de qualsevol infant, almenys dels infants de principi de segle.

L'empremta del conte tradicional, que és l'objecte de la nostra recerca, també hi és. L'autor es preocupa prou de fer-nos saber que si hi anam hi trobarem el que els nostres somnis hi hauran posat, però en el seu esforç per fer-ne una descripció no oblida els elements dels contes:

...de gnoms que gairebé tots fan de sastre, de coves travessades per un riu, de prínceps que tenen sis germans més grans, d'una cabana a punt d'ensorrar-se, i d'una vella molt esquifida amb nas de ganxo.

(BARRIE, 1911/1989: 13, t. J. Fontcuberta)

Entre els personatges propis dels contes que apareixen diverses vegades i tenen una funció dins la narració hi ha les sirenes i la petita fada Campaneta. Les sirenes (B 53) viuen a l'illa i són amigues de Peter Pan, però la seva relació amb els altres nins és escassa. La descripció que en fa Barrie s'adiu amb la tradicional: cua de peix, llarga cabellera que sempre pentinen, surten sobretot a la llum de la lluna, etc. El seu paper és bastant passiu i no col·laboren en res.

Al llarg de l'obra es parla de les fades (F 200), però en realitat l'única que té un cert protagonisme és Campaneta, la petita fada lluminosa i voladora que està gelosa de Wendy. L'autor la descriu com un ésser pintoresc: presumida, malparlada -encara que les seves paraules sonin com una alegre campaneta-, amb poders limitats -entre els quals destaca la pols de les seves ales que permet als nins volar- i molt capbuit. En realitat, és un personatge auxiliar, encara que en alguns moments causa més problemes dels que resol.

Un altre personatge auxiliar és l'ocell del País dels Somnis. L'ocell femella que per salvar Peter de morir ofegat és capaç de oferir-li el seu niu -encara que dins hi hagi dos ous-, tal com l'ànec del conte de *La caseta de sucre* s'oferí a passar els germanets d'una banda a l'altra

de riu. Així Peter, com un nou Moisès, pot arribar sa i estalvi a la vorera.

Però potser la semblança més fonamental és la de l'heroïna, Wendy, amb Blancaneu. El personatge que de cop i volta passa de ser una nina cuidada per la seva mare a desenvolupar ella mateixa el paper de mareta, de set nans en el cas de Blancaneu i de vuit nins en el cas de Wendy. Al llarg de tota l'obra desenvolupa aquest paper com un joc i finalment, ja adulta, l'assumeix a la realitat. Wendy cuina, cus, dóna consells, organitza l'horari de la casa i conta contes a l'hora de dormir. Curiosament, un dels contes predilectes dels nins és el conte de la Ventafocs. La semblança, però, encara va més enllà. Al capítol VI, Wendy sembla que ha mort, i el fet produeix una gran consternació entre els nens, però arriba Peter Pan, que és el príncep blau dels somnis de Wendy, li arranca la fletxa del cor -com el príncep que besà Blancaneu- i ella es recobra. A partir d'aquest moment Peter la tractarà com a esposa-mare-germana i els nins, que no desitjaven altra cosa, hi veuran la mare que els manca. Li construiran una caseta a mida al mig del bosc, encara que després ella anirà a viure amb ells a la casa subterrània que té una porta a mida per a cada un. També els vuit nens



s'assemblen als set nans: pràcticament no estan caracteritzats psicològicament, estimen Wendy i passen tot el dia ocupats. Ara bé, la seva feina no és treballar a la mina, sinó jugar incansablement.

D'altra banda, també és remarcable la semblança de l'illa del País dels Somnis amb el País de Xauxa que ja hem comentat quan parlàvem de Pinotxo. És un lloc sense pares ni escoles, poblat per éssers fantàstics i on poden passar les coses més inversemblants, un indret fantàstic on els nins dediquen tot el seu temps a jugar i a alimentar-se de fruites delitoses.

El procés de desmitificació que ja hem apuntat quan parlàvem de Pinotxo també es fa present a *Peter Pan* de diverses maneres. La figura victoriana del pare de Wendy és caricaturitzada, encara que amb tendresa: penedit del seu comportament, ja que creu que és el que ha provocat la fuga dels seus fills, decideix viure a la caseta de la cussa encarregada de guardar els nins. Val a dir que, al llibre, la típica mainadera anglesa és substituïda per una cussa -però, això sí, molt assenyada i eficient-.

A l'illa del País dels Somnis els indis no són gaire ferotges ni valents, el cocodril s'ha empassat un despertador i no fa por als nins,

que l'utilitzen com a rellotge. Els pirates són ferotges, però amb trets que ens fan somriure: un d'ells cus a màquina i du ulleres, el temible capità Ganxo és un ex-universitari molt preocupat per la bona educació i els modals impecables fins a la mort. Tot plegat: el ferotge escamot és vençut per l'astúcia dels dèbils -els nins- i els pirates se'ns presenten com un grup més tost patètic.

#### **4.2.3 - *L'histoire de Babar***

Les històries protagonitzades per animals en la literatura per a infants tenen una llarga tradició que ve de les faules i els bestiaris. Sovint, l'animal era utilitzat com una alegoria de la persona i a través d'aquest recurs s'exercia la crítica social o l'adoctrinament moral. A la literatura del s. XX tornam a trobar animals com a protagonistes, generalmet humanitzats i plens d'afectivitat. Les aventures d'animals han arribat bé al públic infantil i alguns autors han reeixit força en els seus relats d'animals. Podem destacar René Guillot (1900-1969) a França, l'hongarès Félix Salten (1869-1947) que crea *Bambi* (1923) -popularitzat

posteriorment per Walt Disney- i l'alemany Waldemar Bonsels (1881-1952) autor de *Die Biene Maja*, la simpàtica abelleta que es sorprèn de tot en la seva descoberta del món.

Però entre els contes d'animals d'aquesta època el que més destaca és un clàssic francès de l'àlbum il·lustrat que ha aconseguit una gran difusió i popularitat, es tracta de Babar, l'elefant civilitzat. El 1931, el pintor i dibuixant Jean de Brunhoff (1899-1937) publica *L'histoire de Babar*, narració protagonitzada per un personatge que l'autor inventà per entretenir els seus fills. El llibre és un èxit i la sèrie continua amb *Le voyage de Babar* (1932) i *Le roi Babar* (1933). La mort prematura de l'autor fa que a partir de 1946 segueixi la col·lecció el seu fill Laurent.

Marisa Bortolussi (1985: 58-67) analitza la relació de les històries de Babar amb els contes tradicionals i hi veu un model molt evolucionat, però que encara guarda algun lligam amb el relat popular. Aquesta relació es posa de manifest en la ubicació de la història en un temps i espai diferents dels reals, la subordinació a un personatge central i la visió meravellosa que es manifesta en l'ideal utòpic i de fantasia animal.

Hi podem afegir que Brunhoff continua utilitzant la convenció del protagonista-rei, més pròpia dels contes arrelats en una societat feudal

que no dels contes moderns, encara que l'organització social que presenta com a referent ideal és més aviat la pròpia del socialisme utòpic i no la de la monarquia. En paraules de M. Bortolussi:

El paradigma sémico es "comunismo", un estado en que los modos de producción operan a partir del intercambio libre de servicios, un estado en qué se valoriza el trabajo como tal, y no por el capital que pueda aportar, y en qué todos se respetan y ayudan.

(BORTOLUSSI, 1985: 65)

A Catalunya, els dos primers títols de les aventures de Babar no hi arribaran fins l'any 1957 -recordem que a França havien aparegut entre 1931 i 1933-, en traducció de Carles Riba. El color i els breus textos manuscrits suposen una alenada d'aire fresc en un panorama desolador pel que fa a obres per als més petits. Però per conèixer alguns títols més de Babar en català caldrà esperar encara set anys més, fins al 1964.

#### *4.2.4 - L'aportació de Tolkien*

Un tipus de relats d'aventures d'arrel anglo-saxona que cal tenir molt en compte, sobretot pel desenvolupament que tindrà en les dècades següents i l'èxit de públic, és l'anomenat **fantasy**. Són narracions que entronquen directament amb el món dels llibres de cavalleries, on s'entremesclen amb dosis diverses món medieval, màgia, terror i ciència ficció, sempre amb un heroi poderós com a protagonista.

L'espectre de publicacions que es podrien agrupar sota el rètol de **fantasy** és molt ample i ni tan sols els mateixos especialistes es posen d'acord a l'hora d'assenyalar els límits del gènere. Entre els iniciadors destaca el nord-americà Robert E. Howard (1906-1936) que creà el popular personatge Conan de Cimèria.

A Europa, l'escriptor més conegut que es pot considerar inserit dins aquesta temàtica, i que ha creat escola, és el britànic J.R.R. Tolkien (1892-1973). Era professor a Oxford, especialista en lingüística i bon

coneixedor de la mitologia cèltica i de la literatura artúrica. En la seva obra posa un esment especial en la toponímia, les genealogies i els diversos llenguatges. Els seus personatges provenen de la mitologia i el folklore europeus. Pel que fa a la seva empremta en el gènere, llegiu les paraules de Jacinto Antón:

Su sello en el género es la creación de mundos autosuficientes, detalladamente descritos, cartografiados e historiadados; la presencia de heterogéneos grupos de aventureros, una dicotomía moral exacerbada y una **quest**, una empresa común de tintes iniciáticos.

(ANTÓN, 1990; 28)

Les seves obres més conegudes al nostre país són *The Hobbit* (1937) i *The lord of the Rings* (1954)<sup>23</sup>. És impossible analitzar detalladament la relació d'aquests llibres amb la tradició popular, car és extraordinàriament rica i complexa, i per ella mateixa podria constituir l'objecte d'una altra tesi. Ens limitam, per tant, a assenyalar l'existència

---

<sup>23</sup> Cal remarcar que, malgrat l'èxit i la transcendència d'aquestes obres, no varen ser traduïdes al català fins a la dècada dels vuitanta. Concretament *The Hobbit*, amb el títol d'*El Hòbbit*, fou publicat el 1983 per Edicions de La Magrana i *The lord of the rings*, en català *El senyor dels anells*, el 1986 a l'editorial Vicens-Vives. Ambdues obres foren traduïdes per Francesc Parcerises.

d'aquesta relació a tots els nivells: argumentals, de personatges principals i secundaris, d'indrets, d'objectius, d'estructura, etc.

Dins la línia de combinar món fantàstic i món quotidià podríem destacar algunes altres obres escrites en el primer terç del s. XX. Els contes d'Edith Nesbit (1854-1924), els d'Alan Alexander Milne (1822-1956) entre els quals destaca *Winnie-the Pooh* (1927), l'obra de Kenneth Grahame (1859-1932) que escriu la famosa narració *The wind in the willows* (1908) -recentment convertida en pel·lícula- i la conegudíssima *Mary Poppins*, sèrie de relats de l'escriptora i actriu australiano-anglesa Pamela Travers (1904), que foren popularitzats gràcies al cinema. També cal esmentar l'obra d'Alf Proysen, de Dinamarca, titulada *Sagam om gumman som blev liten som en tes ked* (1957) i traduïda al català amb el nom de *Madò Cullereta*, que reprèn el tema tan popular i tradicional de les peripècies d'un ésser diminut en un món de mida normal.

***5 - LA LITERATURA INFANTIL I JUVENIL***

***DELS ANYS SEIXANTA A L'ACTUALITAT***



Des del final de la 2<sup>a</sup> Guerra Mundial, el 1945, fins al 1990, amb la caiguda del mur de Berlín -símbol d'un ample i profund canvi que viuen hores d'ara els anomenats països de l'est, o fins fa ben poc països socialistes-, el món ha estat dividit -encara que és una forma simplista i òbviamment incompleta d'estructurar una realitat tan complexa- en dos grans blocs: capitalista i comunista. Aquesta diferent opció política ha determinat l'orientació del tema que ens interessa: la literatura infantil i juvenil. Ens seria impossible dibuixar en poques línies el panorama de la literatura infantil mundial. Tampoc no és l'objecte d'aquest treball. Per això, ens limitarem a comentar succintament aquells aspectes que han determinat la producció actual de llibres infantils i juvenils als països de la nostra àrea.

Abans de res, però, cal tenir en compte una sèrie de circumstàncies:

- La gran influència dels models culturals i socials nord-americans

en tot l'anomenat món occidental.

- L'hegemonia de la llengua anglesa com a llengua de cultura.

- Que l'Estat espanyol, a causa de la dictadura del General Franco (1939-1975), quedà en gran part aïllat del progrés econòmic i social de la resta de països europeus.

- Que els Països Catalans, a causa d'aquesta mateixa dictadura, varen tenir, i tenen encara, greus problemes per tirar endavant el seu propi procés cultural, sotmesos com estan al control de l'estat central. A més, han hagut d'assumir -sense comptar amb les condicions adients- un alt contingent d'immigració, generalment amb una formació cultural feble, que prové de diversos indrets de l'estat -i actualment del nord d'Àfrica- i que provoca, entre d'altres, problemes de caire sociolingüístic molt complexos.

Com ja sabem, la literatura infantil al món occidental, i a tot arreu, està profundament condicionada per les vicissituds històriques i socials de la comunitat que la produeix. Sovint, aquests condicionaments s'exerceixen a través de la pedagogia i l'escola, que promou o reclama uns o altres llibres infantils segons quines siguin les seves necessitats o conviccions. El procés d'aculturació del nin, tot i produir-se en cada

moment de la seva vida en societat, està profundament marcat pel medi escolar. Tanmateix en els darrers anys veim com aquest **control** o dependència de l'escola passa de mica en mica a mans dels **mass-media**, que són cada vegada més determinants en la formació dels esquemes mentals i socials de les noves generacions.

D'altra banda, mai com en els darrers trenta anys el nin ha tengut a l'abast una producció literària tan variada i diversa entre la qual escollir les seves lectures. Les possibilitats s'estenen en un ample ventall: des dels grans clàssics del s. XIX fins als contes més actuals. Els factors que ho han afavorit són molts i complexos, encara que els podríem esquematitzar -pel que fa a les societats industrialitzades- en els següents punts:

a - Transformacions socials, que han duit com a conseqüència:

- La generalització de la instrucció bàsica per a tota la població, amb el consegüent augment de lectors potencials. Les diverses lleis promulgades entre finals del s. XIX i principis del s. XX en aquest sentit no assoleixen l'efectivitat fins molts d'anys després, sobretot a zones rurals poc industrialitzades, o entre grups socials molt

determinats, com és actualment el cas de la comunitat gitana.

- La regulació de l'edat en què el jove pot iniciar la seva vida laboral i la prohibició del treball infantil.

- Les noves formes de vida del ciutadà, que exigeixen uns mínims de formació sense els quals es fa difícil desenvolupar-se dins les societats modernes, aconseguir un lloc de treball, etc.

- Que l'administració assumeixi la necessitat de dotar la població de biblioteques populars i gratuïtes a l'abast de tots els ciutadans.

b - Noves investigacions, en el camp de la psicologia infantil, i a partir d'aquí radicals transformacions -encara que no sempre generalitzades entre els ensenyants- en els conceptes pedagògics:

- Canvis en els sistemes de transmissió de coneixements.

- Ingress de la nina a l'escola en igualtat de condicions.

Coeducació.

- Valoració del joc com a element de formació imprescindible

en el desenvolupament de l'infant.

c - Nous corrents pedagògics que reivindiquen el dret del nin a l'esplai, a l'educació pluralista i a la creativitat, dels quals neix la demanda d'uns llibres per a infants diferents, que arraconin definitivament qualsevol intencionalitat didàctico-moralitzadora, no sexistes i de qualitat tant literària com gràfica.

d - En el camp editorial tenim que:

- Els avenços tècnics permeten l'edició de llibres molt atractius amb reproducció perfecta del color, aspectes gràfics, etc., a preus assequibles.

- Les relacions comercials entre països són cada vegada més habituals i fàcils. Això possibilita el coneixement i la interrelació amb altres grups editorials: importacions, fires, coedicions, traduccions, etc.

- Les administracions prenen consciència de la importància dels llibres per a infants i donen suport a través de premis, d'ajuts, de creació de centres coordinadors, etc. a la producció editorial.

e - Augmenta extraordinàriament el nombre de creadors (autors i il·lustradors) que dirigeixen la seva obra als infants:

- Els autors, de mica en mica, aconsegueixen superar el complex de ser *de segona fila* si escriuen per a infants i joves i s'inicia la valoració social d'aquests escriptors, encara que sovint es fa difícil la professionalització.

- Els il·lustradors adopten en general una actitud investigadora i creativa, oberta a nous corrents i enllaçada amb el món de l'art. Lluiten perquè el seu treball sigui valorat per ell mateix com una nova re-creació del text i no com un simple ornament destinat a fer menys àrides les pàgines de lletra impresa.

- Apareixen multitud de premis creats per institucions, públiques o privades, que estimulen i incentiven la producció.

Aquest panorama, que ens pot semblar molt optimista, té evidentment el seu revers. L'altra cara de la moneda ens diu que tot això és encara insuficient i que milions de nens mai no podran gaudir

lliurement del plaer de llegir, a causa dels condicionaments econòmics i socials del seu grup, de la seva comunitat.

Hi ha també una gradació en el temps: molts dels punts ressenyats abans eren ja una realitat a la dècada dels anys cinquanta als països nòrdics o centroeuropeus i són tot just una cosa recent, i encara no assolida totalment, a molts d'indrets de l'Estat espanyol, de Portugal, etc. gairebé a punt d'encetar l'any dos mil.

Però, generalitzant, el que sí podem dir és que la literatura infantil sempre va lligada al desenvolupament de la societat, i que en el moment actual és d'una riquesa i varietat extraordinàries. A les pàgines següents intentarem fer una breu descripció de les tendències que han marcat les directrius d'aquests anys en els països industrialitzats.

### **5.1.- EVOLUCIÓ I TENDÈNCIES**

Els anys cinquanta han passat a la història com els de la **guerra freda**, encara que es pugui dir que aquesta **guerra**, entesa com a malfeança entre el bloc capitalista i el comunista, ha durat fins a l'inici de la dècada dels noranta. Europa es dedica de ple a la seva reconstrucció física i moral, el malson del totalitarisme i la guerra han deixat un rastre de destrucció i d'odi que cal superar. Aquest esforç dóna aviat els seus fruits i prest s'entra en el que s'ha anomenat **societat del benestar**, que ve determinada per l'estabilitat política i la riquesa material. Poc a poc, el consumisme esdevindrà el principal referent d'aquest model social i es començarà a parlar de **societat de consum**.

Les noves generacions, enllestida ja la tasca de reconstrucció nacional a Europa i assentat el predomini dels Estats Units en el món



occidental, aniran a la recerca de nous camins, de possibilitats innovadores que trenquin amb una realitat que els sembla uniformadora i poc creativa. Neixen així els moviments contestataris dels anys seixanta, els quals, si més no, serveixen de revulsiu a unes societats cada cop més complagudes en elles mateixes. Com diu Felicidad Orquín:

El pensamiento antiautoritario tiene una larga trayectoria política y pedagógica, pero será en la década de los 60 cuando se convierta en una bandera ideológica del movimiento contestatario estudiantil; "Cambiar la vida" y "La imaginación al poder" eran sus lemas más populares. Primero fue Berkeley (USA) y Marcuse con sus libros sobre libertad-imaginación-utopía; después la Universidad libre de Berlín y, finalmente, ya en 1968, el mayo francés. Y en muchos lugares, junto a Marcuse, Tolkien, cientos de pintadas en las paredes pidiendo el poder local para alguno de sus personajes. Era la recuperación del relato maravilloso por el mundo juvenil y también por el adulto.

(ORQUÍN, 1984: 71)

El moviment fracassà a nivell polític, però va ser el detonant que inicià un procés de canvi que incidí en la vida quotidiana, els usos i els costums de les societats avançades. El canvi, la renovació, arriben al

llibre per a infants, però no es manifesten en una sola direcció, en una única tendència, sinó que donaran com a fruit una literatura plural i diversa, que ofereix al lector la possibilitat de triar entre diverses opcions de lectura. La literatura d'aquests anys és com un gran arbre del qual neixen branques molt diverses -algunes més gruixades, altres més primes- però a la llarga complementàries.

A gran trets, podríem dividir la producció segons la posició de l'autor a l'hora de fabular, de crear, i obtindríem les tres tendències bàsiques que perfilen la literatura per a infants i joves entre 1960-1990:

- a - El realisme
- b - La fantasia
- c - El realisme fantàstic

És clar que hi hauria altres possibilitats d'estructuració també perfectament vàlides, com podria ser per gèneres<sup>1</sup>, per edats<sup>2</sup>, per temàtica, etc... També podríem fer la classificació per països, però per l'abast del present apartat no resultaria adient, ja que només intentam un

---

<sup>1</sup> Novella, poesia, teatre, còmic, àlbum il·lustrat... amb totes les subdivisions corresponents.

<sup>2</sup> Encara que les fronteres sempre són discutibles, s'accepta generalment una primera edat lectora de 5 a 7 anys, una segona de 7 a 10 i després una literatura per a pre-adolescents de 10 a 12-14, i una d'adolescents, a partir de 14 anys fins arribar a la literatura pròpiament d'adults.

breu repàs que ens situi i ens permeti valorar després la producció catalana.

### **5.1.1 - El realisme**

Entenem per relats realistes aquells on no intervé el factor màgic o meravellós; és a dir, on se'ns conta una història que *podria haver passat* dins l'àmbit que habitualment acceptam com a real o possible, encara que a vegades l'acumulació de casualitats i/o fets no habituals faci la narració difícilment creïble.

Dins el realisme conviuen dos corrents totalment diferents i fins i tot oposats: el realisme idealitzat i l'anomenat realisme crític, i encara hauríem de fer esment d'altres possibilitats, com és el de to costumista, la línia humorística, etc.

Al *realisme idealitzat* -del qual algú, amb molta força expressiva, n'ha dit *de flors i violes*- pertanyen totes aquelles narracions de vida quotidiana que ens mostren un món no conflictiu, on els petits enigmes o problemes plantejats es resolen pel camí de la bona voluntat o la

casualitat. Els protagonistes, habitualment nins, solen ser respectuosos amb les normes -les seves entremaliadures o rebequeries són més tost anecdòtiques- i la majoria d'adults són comprensius.

Podríem dir que és la tendència dominant a la dècada dels cinquanta, quan s'escriuen uns llibres que intenten preservar el món infantil dels enfrontaments i de les tensions que genera el món dels adults. Hi ha sempre implícit un missatge orientat cap a valors com la llibertat, la solidaritat, la responsabilitat social, l'autonomia personal, etc.

Dins aquests esquemes entrarien molts dels anomenats "llibres de colles". En una línia semblant, encara que sense les implicacions ideològiques abans esmentades -i amb una vàlua literària generalment nul·la-, hi podríem incloure les sèries a l'estil d'Enid Blyton.

El *realisme crític* parteix d'un plantejament totalment diferent. Intenta fer arribar al nin la problemàtica social i humana que l'envolta, sense embuts ni edulcorants car pensa que l'únic camí per transformar la realitat passa per conèixer-la i prendre'n consciència.

Parlant d'aquesta tendència, diu Francesc Sales:

I no surt -el realisme crític-, com d'una primera i superficial lectura es podria desprendre, en contraposició a la fantasia, a la literatura imaginativa, no. El seu veritable antagonista és el realisme ensucrat, acomodaticí, fet a la mesura dels nens i, per tant, fals; un realisme on els nens no tenen sexe, maldecaps, preocupacions, on els grans són majoritàriament bons i no cometen injustícies, crims, guerres; un món sense tares, un món de mentida.

És per dir la veritat que surt el realisme crític, però no pas per recrear-se morbosament en aquesta realitat veritable; el realisme crític pretén una literatura que, a més (i no en comptes de) entretenir amb els ingredients necessaris de qualsevol obra literària, pugui influir en el lector com a matèria de reflexió sobre ell mateix, els que l'envolten, el seu país, el seu temps i la seva història.

(SALES, 1988; 5)

No tots els estudiosos i crítics de la literatura infantil veuen amb tant d'optimisme l'aportació del realisme crític als infants. Aquest és el cas de Francesc Cubells, que únicament accepta com a objectiu de la literatura la formació del sentit estètic de l'infant i defuig tota altra finalitat. En relació amb el realisme crític, diu:

Quan ja semblava que l'infant lector havia quedat lliure d'intervencions directament moralitzadores o didàctiques, quan ja semblava que el llibre infantil tan sols seria vehicle d'una literatura afavoridora del desenvolupament del sentit estètic i de la més autèntica de les diversions, heus ací que apareixen dues tendències de la literatura infantil, fidels servidores d'una moral i d'una educació, encara que ben diferent d'aquelles a les quals fins aleshores havia servit. Probablement per la influència de la psicologia clínica o de la psicoanàlisi, apareixen d'un temps ençà llibres infantils que plantegen i fins i tot pretenen solucionar problemes i traumes psicològics de l'infant i de l'adolescent, tant els produïts pel propi desenvolupament de la persona, com els provocats per la interacció del medi familiar o escolar. També es publiquen llibres dirigits a lectors infantils o adolescents en els quals es denuncien les injustícies de la societat actual o es proposen o es defensen nous models de convivència, molt diferents dels que presenta avui la nostra cultura i civilització.

(CUBELLS, 1984; 5)

Per a Michi Strausfeld (1988; 14-15) la dificultat que presenten aquestes obres rau en què l'autor sàpiga tocar aquests temes sense caure en el parany del didactisme ni en l'avorriment de l'exposició.

La història de les obres que poden ser incloses en aquest corrent no és tan recent com pot semblar a primer cop d'ull, sobretot des de

l'òptica catalana on el realisme crític és encara un fenomen relativament nou. Malgrat que podem trobar precedents aïllats al s. XIX, en països anglo-saxons o nòrdics, es pot considerar la publicació d'*Emil und die Detektive* (1929), de l'alemany Erich Kästner, com l'inici del corrent. A partir d'aquí, i sobretot després de les revoltes del maig del 68, el realisme s'anirà generalitzant a molts d'indrets. En principi respon a la demanda de *nous llibres per a nins amb problemes nous*, demanda que es planteja des de diversos col·lectius pedagògics i familiars. Es tracta de proporcionar informació sobre el món, el seu sistema de relacions i els conflictes que aquest genera -econòmics, laborals, polítics, socials, racials, sexistes, ecològics, etc.- i al mateix temps proposar solucions alternatives, antiautoritàries i si pot ser creatives. S'intenta incidir en el dret a qüestionar aquells temes que mai no havien estat qüestionables i a aprendre d'assumir les pròpies responsabilitats. És en realitat, com diu encertadament Teresa Colomer, el resultat de l'efervescència ideològica dels darrers anys seixanta:

...las nuevas actitudes ideológicas gestadas en los sesenta propiciarán una actitud vitalista que pone énfasis en el derecho individual a la libertad y al placer contrapuesta al sometimiento resignado a las jerarquías y

convenciones sociales [...] se caracterizan por la defensa consciente de una manera personal de vivir mucho más libre e imaginativa, por una nueva actitud de respeto mutuo y complicidad entre niños y adultos y por la propuesta de un mundo más pacífico, tolerante y divertido .../...la lucha contra la discriminación y los prejuicios forma parte de esta misma concepción del mundo y se traduce en múltiples títulos feministas y antirraciales o, simplemente de defensa de la propia personalidad.

(COLOMER, 1991; 17-18)

En una segona fase, el realisme crític comença a tocar la problemàtica més personal de l'adolescent: el primer amor, les relacions escolars, la descoberta del món de la droga, les relacions familiars, les relacions amb l'altre sexe, l'atur, etc. En certa manera, tot i que s'escriuen obres que encaixen bé dins l'esquema anterior, podríem dir que els conflictes es fan més personals, més d'un individu enfrontat a un medi que li és hostil.

Per a descriure les principals característiques d'aquests tipus d'obres -en general escrites a la dècada dels setanta però que no foren publicades a l'Estat espanyol fins els anys vuitanta- seguirem de prop l'esquema que proposen Anna Gassol i Assumpció Lissón:

- Els personatges són de classe social mitjana-baixa o bé de medis



socials marginats. Sovint tenen problemes de desarrelament social o familiar.

- Tenen una doble marginació per les seves característiques específiques: són vells, nens, dones, disminuïts, etc.

- De seguida es produeix la identificació protagonista-lector.

- Les relacions personals són generalment difícils o inexistent.

Habitualment es tracten conflictes nin-adult.

- La realitat és hostil i la sortida del conflicte no és fàcil, a vegades no és ni tan sols possible. Els conflictes poder venir del propi medi familiar -pares, avis, germans- o bé de la societat -drogues, delinqüència, sistema escolar, etc.-.

- La interpretació de la realitat descrita no la fa l'autor, sinó que cal que la faci el lector.

- L'ajut per sortir de la crisi sempre sol venir a través d'una persona que manté una especial relació amb el protagonista, no d'una institució, d'un professional o del protagonista mateix.

- El final no sol ser feliç, i sovint és obert<sup>3</sup>. Podríem citar com a precursora del corrent Maria Gripe (1923), autora sueca molt

---

<sup>3</sup> Sobre aquests tipus de narracions vegeu GASOL, A. i LISSÓN, A. (1989) "Realismo...¿con apellido?" dins *CLIJ*, 4; 20-27.

guardonada, que en aquesta línia escriu un llibre que s'ha fet molt famós *Elvis Karlsson* (1972), la història d'un nin mancat de relació amb els pares. El problema de la manca de pare és sàviament descrit a *Papa Pellerins Dotter* (1963) de la mateixa autora<sup>4</sup>. Uns anys després arriben els relats de l'austríaca Christine Nöstlinger, amb les seves narracions familiars sempre suavitzades per pinzellades d'humor com és el cas de *Gretchen sackmeier eine familiengeschichte* (1981) o el pas de la infància a l'adolescència d'un nin i una nina amics des de sempre que es descriu a *Luki-Live* (1978). La problemàtica del divorci és el tema que tracta Anna-Greta Winberg a *När någon bara sticker* (1972)<sup>5</sup>.

Una altra opció de relat realista, que conviu amb les dues anteriors i no les exclou, és la dels llibres que revisen d'una manera crítica el passat històric recent. Les causes i les conseqüències de fets històrics tan cabdals per a la formació de la societat actual com la 2<sup>a</sup> Guerra Mundial i el nazisme, l'existència de l'anomenat Tercer Món, etc. A tall d'exemple podem citar *When Hitler Stole Pink Rabbit* (1971), de Judith

---

<sup>4</sup> El llibre ha estat traduït al català el 1984, amb el títol *La filla de l'espantall*, publicat per Ed. Cruïlla a la seva col·lecció El Vaixell de Vapor, núm.7.

<sup>5</sup> Traduït al català el 1981 amb el títol *Quan un toca el dos*, Ed. La Magrana, col·lecció L'Esparver, 9.

Kerr, o *At'zije republika!* (1968) del iugoslau Jan Procházka (1929-1971), que va viure activament l'anomenada Primavera de Praga (1968).

A més del perill del didactisme el realisme crític té altres riscos. N'hi ha un que consideram molt important: caure en simplificacions, presentar una realitat d'òptica limitada quan el problema que tracta és complex i múltiples factors el determinen. En poques pàgines, i adreçant-se a un públic jove, trobar el punt just -tot mantenint l'interès i la qualitat literària- és realment difícil. Un altre perill, no sempre salvat amb èxit, és el de caure en la descripció d'un panorama tan negatiu de la realitat que no deixi cap porta oberta a l'esperança, quan s'oblida el vell ensenyament de les rondalles -que ens diu que al final sempre hi ha esperança- la literatura deixa d'aportar quelcom de positiu. Creim que és el cas de la novella de Mirjam Pressler (1940) titulada *Kratzer im lack* (1981), on l'intent de relació entre una anciana i un adolescent acaba en assassinat.

Però és un fet que el realisme crític com a tendència o escola literària ha triomfat. És evident que en aquesta línia o temàtica trobam llibres bons i llibres dolents, autors literàriament vàlids i altres que no ho són. El temps serà l'encarregat de dir quines obres depassen la seva

època i quines no. Però a hores d'ara aquest tipus de narració s'edita amb èxit, forma colleccions, obté premis i és objecte de traducció. La podem trobar als prestatges de les nostres llibreries i biblioteques i forma part del bagatge lector de les generacions més joves.

### **5.1.2 - La fantasia**

Al costat del realisme crític, que podríem considerar la tendència dominant entre 1955 i 1975 a Europa i als Estats Units, es revaloritza un altre corrent, en part com a reacció i en part com a expressió d'una altra manera d'entendre la literatura, que podem anomenar *literatura de fantasia* -als països anglo-saxons en diuen **fantasy**- i que ja hem comentat breument quan parlàvem de l'aportació de Tolkien. El **fantasy**, tendència literària que poua en la tradició de la mitologia germànica, dels llibres de cavalleries i de la novel·la gòtica, té en Tolkien un autor capaç d'arribar a la sensibilitat del lector del s. XX.

D'altra banda, els contes tradicionals, que amb l'auge del realisme i dels nous corrents pedagògics han estat criticats fins a l'absurd,

considerats nocius i repressors, acusats de reproduir societats classistes i de propugnar un model social de caràcter feudal, de masclistes, sàdics, morbosos i de tot un seguit de malvestats més<sup>6</sup>, reapareixen de cop i volta de la mà del psiquiatre nord-americà Bruno Bettelheim (1913-1990), que els usa com a teràpia en la rehabilitació d'infants amb diverses problemàtiques psíquiques.

El 1975 Bettelheim publica a Nova York *The uses of enchantment (The Meaning and Importance of Fairy Tales)*, obra traduïda al castellà dos anys després amb el títol de *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*<sup>7</sup>. I és que l'obra és això: una revisió dels contes tradicionals més coneguts, feta a partir de les teories de la interpretació psicoanalítica. Algunes de les aportacions d'aquesta revisió es comenten en diversos punts d'aquest treball. Només volem remarcar que la publicació de l'obra de Bettelheim -molt aviat difosa entre les persones relacionades amb la infància- revolucionà totalment els conceptes més tost negatius

---

<sup>6</sup> Vegeu només, a tall d'exemple, la lectura negativa -des de l'òptica marxista- que en fa l'autor xilè Hugo Cerdà a les seves obres *Literatura infantil y clases sociales* (1978) i *Ideología y cuentos de hadas* (1985), ambdós publicats a Madrid per l'editorial Akal.

<sup>7</sup> Publicat per ed. Crítica. Ja a la portada, i com una mena de subtítol indicador del contingut, apareix un text que diu: "La extraordinaria importancia de los cuentos de hadas para la formación moral e intelectual de los niños".

i empobridors sobre el conte meravellós i va fer que aquest fos tengut en compte. Bettelheim posà l'accent en la necessitat del missatge positiu i de l'esperança. D'aquesta necessitat -fins i tot en els textos realistes- en diu Michi Strausfeld:

Els -els nois- també necessiten, com ho va postular Bruno Bettelheim en l'apogeu de la literatura críticorealista, els contes de fades i d'altres llibres on regna i triomfa la fantasia. "La fantasia al poder", un altre vell eslògan de la rebel·lió estudiantil del 68, manté la seva plena actualitat en el camp de la literatura infantil i juvenil. Per a nens i adolescents, potser també per a grans?, qualsevol anàlisi d'una situació no pot excloure l'optimisme, ja que només així hi ha possibilitats de canvis positius en circumstàncies negatives. Així s'explica el gran renaixement de la literatura fantàstica en el seu sentit més ample i formidable, durant la dècada dels vuitanta, com per exemple, l'èxit mundial de Michel Ende amb *Momo* i *La història interminable*, ja que va actuar de contrapès als excessos dels llibres de realisme crític.

(STRAUSFERLD, 1988; 18)

Vertaderament, la dècada del setanta ens retornà la fe en la fantasia. És veritat que Tolkien comença a escriure el 1923 i que les seves obres més conegudes arreu, *The Hobbit* i *The Lord of the Rings*,

són la primera de 1937 i la segona de 1954, però la difusió popular d'aquests llibres -almenys al nostre àmbit cultural- és molt posterior<sup>8</sup>.

Pel que fa a Michael Ende (1929), un altre autor destacat en el camp de la literatura fantàstica, és un escriptor alemany que prové del món del teatre i que escriu per a infants des de 1954. En una línia d'aventures fantàstiques, són conegudes les peripècies de Jim Botó i de Lluc el maquinista, dos dels personatges entranyables del món d'Ende. El 1973 publica *Momo*, que s'anuncia des de la portada com "l'estranya història dels lladres del temps i de la nina que retornà el temps als homes" i també indica que és "una novella-conte de fades". En realitat, és una bella alegoria de l'absurd de la vida moderna, amb un missatge ple de tendresa i esperança. Cinc anys després, el 1979, apareix el llibre que consagrarà l'autor i crearà escola: *Die unendliche geschichte*, l'aventura d'un nin -model d'antiheroi- que, a través de la lectura, penetrarà en la història que li permetrà salvar el regne de Fantasia, que es troba en perill d'extinció. Ens trobam davant una altra reivindicació de la fantasia com a valor irrenunciable, i imprescindible, de la

---

<sup>8</sup> La traducció al català d'*El Hòbbit* (Barcelona, Ed. La Magrana) és de 1983, el 1985 ja sortí al carrer la tercera edició. *Els senyor del anells* (Barcelona, ed. Vicens-Vives) no es va poder llegir en llengua catalana fins al 1986.

humanitat.

D'altra banda, cal tenir en compte -a més de les obres de Tolkien i d'Ende- moltes d'altres que responen encara més clarament al gènere anomenat *fantasy* i les de ciència-ficció. El *fantasy*, comprèn un ampli espectre de publicacions i els límits amb la ciència-ficció són mals de determinar. Aquest és el cas de la famosa sèrie iniciada per *Dune*, de Frank Herbert. Segons Jacinto Antón (1990; 24) la funció d'aquest tipus de literatura és compensar amb faules l'excessiva racionalitat de la vida moderna i calmar la set de mites mitjançant repetides recreacions dels temes de sempre. En un article titulat "Limites i profundidades del *fantasy*", Antón fa una breu, però encertada, descripció de l'argument-tipus d'aquestes obres:

El heroe, su nacimiento e iniciación, sus pruebas -todas de gran carga simbólica-, su triunfo y su castigo por el exceso de autoconfianza (*hybris*) que ofende a los dioses, aparecen de manera recurrente en el *fantasy*.

(ANTÓN, 1990, 27)



Evidentment, això ens recorda la mitologia i la rondallística, tant per la temàtica com per l'estructura. Molts de crítics literaris fan grans retrets a aquest tipus d'obres. És cert que es publiquen una gran quantitat d'obres de consum de nul·la qualitat i que aquestes són devorades pels adolescents, generalment sense tenir en compte cap criteri de qualitat ni una mínima actitud crítica. Però, precisament per això, cal saber que existeixen, saber com són i quins valors trameten. Jacintó Antón explica així la "dependència" que alguns cops s'arriba a manifestar. Encara que en aquest cas parla concretament de Tolkien creim que el que diu es podria extrapolar a altres obres del gènere:

Cualquiera que haya contactado con **fans** de Tolkien sabe que el fervor por *El señor de los anillos* va mucho más allá de lo literario. En los diarios se reciben cartas muy reveladoras cuando se toca un tema tolkiniano, cartas apasionadas, intransigentes o netamente fanáticas, que muestran una enorme dependencia psicológica de la obra de Tolkien, aparte de un conocimiento exhaustivo de ella, semejante al que pueda tener un **amish** de la Biblia.

(ANTÓN, 1990; 27)

Entre els autors actuals d'aquest gènere destaca Robert Holdstock, que treballa sobre l'origen, les transformacions i la pervivència dels mites. I també Graham Dunstan Martin, autor de *Doneval*.

No volem deixar de remarcar un fet anecdòtic tan curiós però alhora tan revelador de les tendències del públic com és el gran èxit obtingut arreu del món per dos llibres que podríem classificar com "d'antropologia fantàstica", que descriuen amb la tècnica d'un manual d'antropologia i un estil molt convincent l'hàbitat i els costums dels gnoms, personatges de la mitologia cèltica. Ens referim a *Leven en weeken van de Kabouter* (1976) i *De oproep der Kabouters* (1981), amb text de Wil Huygen i il·lustracions de Rien Poortvliet<sup>9</sup>. Posteriorment l'èxit ha estat aprofitat al màxim i a partir d'aquests personatges s'han fet sèries de dibuixos animats, joguines, cromos, etc., però els atractius i suggerents dibuixos originals han estat substituïts per unes males imitacions d'ínfima qualitat.

Pel que fa a la ciència-ficció, podem dir que és un gènere que passà del camp dels adults als joves. Els precursors, com és el cas de

---

<sup>9</sup> Aquests llibres, de gran format i atractives il·lustracions, foren editats també a l'Estat espanyol. La versió catalana del primer, amb el títol d'*Els gnoms* és publicat a Edicions Destino (Barcelona 1986). Del segon, no existeix versió catalana, però sí castellana: *La llamada de los gnomos*, Ediciones Montena (Madrid 1982).

H. G. Wells (1866-1946), no pretenien escriure per a joves, encara que posteriorment algunes de les seves obres han passat a formar part del repertori juvenil. El gènere d'anticipació generalment reproduïx l'esquema de novel·la d'aventures, se sol situar en un futur llunyà i un espai remot -altres planetes, altres galàxies-, especula sobre la possibilitat d'altres formes de vida, que sovint entren amb conflicte amb la humana, i la seva base científica és, en general, molt feble.

Entre els autors més coneguts podríem citar Issac Assimov, amb la seva sèrie de *Lucky Starr*, John Christopher, Pierre Pelot i Michel Grimaud. Menció a part mereix l'escriptor nord-americà Ray Douglas Bradbury (1920), que dins el gènere però amb humor, va escriure les divertides *The Martian Chronicles*, que foren publicades el 1950. Els joves lectors, però, les adoptaren anys més tard.

La ciència-ficció també ha arribat, en simplificacions generalment de to humorístic i amistós, als àlbums i als llibres per als més petits.

### **5.1.3 - El realisme fantàstic**

Parlar de realisme fantàstic pot semblar en principi una contradicció. Si cercam al diccionari les respectives acepcions d'aquests dos termes trobarem, entre altres, les següents:

**Realisme.**- Actitud estilística que mira d'elaborar les formes artístiques amb adequació als aspectes de la realitat.

**Fantàstic.**- Que és o sembla ésser un producte merament de la fantasia.

(D.L.L.C., pàgs. 1324 i 716)

Són, doncs, en principi, dos termes que no es complementen, sinó que sembla que s'exclouin. Per realisme fantàstic en la literatura infantil i juvenil entenem el corrent literari que, tot i partir d'un temps i un espai concret i sense sortir-se'n totalment, inclou en el relat elements -personatges, poders, llocs, etc.- meravellosos o màgics que poden estar relacionats amb la tradició popular o no estar-hi.

La definició podria incloure més matisacions, però pensam que

així dóna una idea clara i oberta del que volem definir. Un cop d'ull a la història de la literatura ens farà adonar que molts dels llibres considerats clàssics es podrien incloure en el realisme fantàstic: alguns contes d'Andersen -els que donen vida als objectes de la casa o a joguines-, *Alicia*, *Pinocchio*, *Peter Pan*, *Mary Poppins* i un llarg etcètera. Però cal remarcar que, generalment, en els contes actuals que utilitzen els dos plans de realitat/fantasia la imbricació entre ells és major que en els d'èpoques anteriors. L'autor utilitza molt menys els recursos tradicionals del somni -cas d'Alícia-, de limitar els poders paranormals a un sol personatge -Peter Pan-, del viatge a un país diferent -el cas de Pinotxo-, etc. Les fronteres entre real/irreal fluctuen i es deixen a vegades a la pròpia interpretació del lector. Cada vegada més, l'escriptor reclama la participació activa de qui llegeix, ja sigui en la trama del relat o en la forma literària amb què aquest és presentat.

La diferència d'aquest tipus de narracions amb els contes populars tradicionals -a primer cop d'ull- rau bàsicament en dos factors:

- La consciència que allò que s'esdevé és fora de la realitat acceptada: Alícia s'adona que en caure al pou o en travessar el mirall entra dins una altra dimensió. En canvi

en Bernadet de *L'amor de les tres taronges* accepta com una cosa no massa extraordinària que de dins una taronja surti una donzella.

- Els personatges, les situacions i les accions del realisme fantàstic són en ocasions els propis dels contes tradicionals -a vegades dotats d'una nova dimensió-, però també se n'hi incorporen una gran quantitat de nous o que provenen d'altres fonts -podem trobar gegants, com en el cas del Gran Gegant Amic de Dalh, però també un personatge tan modern com una bombeta elèctrica que vola i se'ns presenta amb totes les característiques de la humanització.

Un altre aspecte que s'ha de tenir en compte és que la relació entre el món màgic i el món real que solen presentar aquests relats és força directa, encara que s'expressi a través del símbol o la ironia. Així ho fa notar Mercedes Gómez del Manzano tot parlant d'*Alice's Adventures in Wonderland*:

El mundo en que Alicia se mueve está en contradicción con los acontecimientos de la vida real. Sin embargo, cuando se analiza el relato, emerge de este mundo de extrañezas y disparates que constituye el armazón

del cuento, una dimensión del vivir inglés en la época victoriana, época muy bien conocida por el autor. Hay por tanto una referencia continua al mundo real desde la configuración de los personajes que entran en relación con la niña.

(GÓMEZ, 1990; 4)

Molts són els autors que han conreat aquest gènere, i alguns d'ells de gran importància per a la història de la literatura ja que han creat escola i han esdevingut clàssics contemporanis, llegits a tots els països. És el cas del periodista italià Gianni Rodari (1920-1981), que amb les seves narracions revolucionà el concepte de conte modern per a infants. Publicà narracions infantils des de 1950, primer a la premsa i després en forma de llibre. Entre les seves nombroses obres de creació destaquen les famosíssimes *Favole al telefono* (1962) i *Tante storie per giocare* (1971). Però l'aportació fonamental de Rodari a la renovació de la literatura infantil, i fins i tot a la didàctica de la llengua i la literatura, és el seu conegudíssim llibre *La grammatica della fantasia* (1973), subtitulada *introducció a l'art d'inventar històries*. L'autor intenta donar a conèixer un repertori d'eines útils per a desvetllar la imaginació i la fantasia a l'hora d'escriure, però no es tracta, de cap manera, d'un

recull de **receptes** vàlides per a mestres sense imaginació, sinó que va més enllà i aporta una reflexió breu, però lúcida, sobre els mecanismes de la creació i els camins de la imaginació. Pel que fa al títol, Rodari diu al prefaci del seu llibre:

Un dia, en els *Fragments* de Novalis (1772-1801), hi vaig trobar aquesta dita: "Si també tinguéssim una Fantàstica, tal com tenim una Lògica, s'hauria descobert l'art d'inventar". Era molt bonic. Gairebé tots els *Fragments* de Novalis ho són, a gairebé tots hi ha il·luminacions extraordinàries.

(RODARI, 1973/1987; 9, tr. T. Duran)

La reflexió a què induïren aquestes paraules, l'interès per les tècniques creatives usades pels surrealistes i la immensa capacitat fabuladora de Rodari donaren com a resultat el desenvolupament de tot un cos de tècniques i recursos que, si bé no es poden qualificar de gramàtica en sentit estricte, si que són una primera aproximació, extraordinàriament útil, a diverses formes de treballar la creació literària i d'estimular la imaginació<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Per veure la influència de les tècniques surrealistes a l'obra i a les propostes creatives de Gianni Rodari és molt interessant l'article titulat "La herència surrealista de Gianni Rodari" d'Enrique Barcia Mendo, publicat a *CLIJ*, 31 (setembre 1991).



L'autor és ben conscient de les seves possibilitats i limitacions. Acaba el prefaci abans citat amb unes belles paraules que han esdevingut divisa de tots aquells que treballam en el camp de la creativitat infantil:

Jo espero que aquest llibret pugui ser útil igualment a qui creu en la necessitat que la imaginació tingui el seu lloc dins de l'educació; a qui té fe en la creativitat infantil; a qui sap el valor alliberador de la paraula. "Tots els usos de la paraula per a tothom" em sembla una bona divisa, d'un to democràtic bonic. No pas perquè tots siguin artistes, sinó perquè ningú no sigui esclau.

(RODARI, 1973/1987; 12, t. T. Duran)

La influència de Rodari entre escriptors i mestres ha estat importantíssima i l'estil de Rodari ha marcat el gust de molts de joves lectors<sup>11</sup>.

Un altre autor que ha aportat a la literatura infantil uns llibres

---

<sup>11</sup> La *Grammatica della fantasia* (1973) va ser publicada en castellà el 1976 (Ed. Avance), va tenir un gran èxit i d'aleshores ençà diverses editorials l'han reeditada. Els moviments de renovació pedagògica i els escriptors catalans varen conèixer Rodari a través d'aquestes versions i l'incorporaren de seguida al seu treball. No obstant això fins als primers anys vuitanta no s'editaran en català les obres per a nins de Rodari, *Contes per telèfon* el 1982 (Ed. Joventut), i altres obres a l'Ed. La Galera devers les mateixes dates. La *Gramàtica de la fantasia* és editada per Aliorna el 1987, traduïda per Teresa Duran.

divertits, desbaratats, sarcàstics i, curiosament, també tendres és Roald Dahl (1916-1990), autor anglès d'ascendència noruega que, després d'uns anys com a pilot -amb participació directa a la 2<sup>a</sup> Guerra Mundial-, començà a escriure per a infants el 1942, quan publicà una història per capítols al *Cosmopolitan Magazine* titulada *The Gremlins*, que després es faria popular a través del cinema. El 1962 s'edita *James and the Giant Peach*. Des d'aleshores, els relats de Roald Dahl han omplert les hores de lectura de molts d'infants d'arreu del món. El darrer llibre que va publicar va ser *Matilda* (1988)<sup>12</sup>. També ha escrit relats per a adults. La proposta literària de Dahl és a favor dels nins. Ha estat acusat de donar una visió extremadament negativa de les persones adultes i de l'escola però als seus llibres, al costat d'adults que no saben escoltar, que són pesats i presumptuosos, sempre n'hi ha d'altres capaços de contactar amb l'infant i d'ajudar-lo. És el cas de l'àvia noruega a *The witches* (1983), capaç de reconèixer les bruixes i lluitar-hi, o de la mestra de *Matilda* (1988), la senyoreta Honey, que sap valorar la intel·ligència i la sensibilitat de Matilda. Les històries de Dalh parteixen generalment de la vida quotidiana, de la realitat més

---

<sup>12</sup> Editada en català per Ed. Empúries, col. La Odissea, (Barcelona 1988)

immediata, però de cop i volta la situació es complica a causa d'algun esdeveniment insòlit a partir del qual es van succeint fets irrealis i sovint extravagants. En conjunt són obres que critiquen una societat adulta basada en el consumisme, que oblida les relacions amb l'infant i nega la imaginació<sup>13</sup>.

Molts anys abans, l'autora sueca Astrid Lindgreen ja havia escandalitzat les mentalitats benpensants quan, el 1941, inventà la iconoclasta Pippa Langstrumpf - "la nena més forta del món", dotada de poders extraordinaris- i l'entremaliat Miquel de Lönneberga, personatges que rebutgen els convencionalismes socials i opten per la llibertat, en unes aventures on l'humor té un paper fonamental:

Pippa posee cualidades inverosímiles y se desenvuelve con naturalidad en un microcosmos ambiental que le permite poner en juego una interesante reacción de generosidad y servicio en el mundo cotidiano. Los cuentos protagonizados por Pippa se caracterizan por la intriga, la

---

<sup>13</sup> Per conèixer algunes opinions de Roald Dahl és interessant l'entrevista que aparegué a la revista CLIJ, 2 (gener 1989) pàgs. 38-43. Per acostar-se a la relació que estableixen els nins lectors amb l'obra de Dahl, i la interpretació que en fan, és molt il·lustratiu el treball que realitzaren els alumnes de cicle mitjà del C. P. Camí del Mig de Mataró, que és explicat per la mestra Lola Casas a la revista abans citada (pàgs. 43-49) i al llibre de la mateixa Lola Casas i Jordi Centellas *Jo llegeixo (una experiència de biblioteca d'aula a Cicle Mitjà)*, publicat per ed. Pirene a la col·lecció "Deixeu-los llegir, 2" (Barcelona, 1988).

comicidad de los disparates y la anormalidad absurda que se extrae o se constata a lo largo de esos diálogos extraños y concisos que Pippa entabla con sus amigos, Annica y Thomas; niños corrientes distorsionados por las incidencias que se concatenan al hilo de la acción. Pippa con sus amigos asume y provoca situaciones en las que aparece utilizado un humor original que subraya el mundo paródico y la ironía ambiente.

(GÓMEZ, 1990; 5)

Actualment tenen un gran èxit entre els joves els llibres de Mary Rodgers, que a partir d'una situació insòlita -l'afloa que es lleva al matí i troba que té el cos de sa mare, la televisió que dóna les notícies del dia següent, etc.- i en clau d'humor, s'enfronta a la problemàtica de l'adolescència<sup>14</sup>.

Podríem continuar la llista i seria inacabable. Per finalitzar, crec que no podem deixar de citar un llibre de Chrisane Nöstlinger que ja és gairebé un clàssic *Konrad oder das kind aus der konservbüchse* (1975)<sup>15</sup>, on l'autora ens conta, amb una gran dosi d'humor i tendresa, les divergències d'una parella -ella liberal, ell més tradicional- a l'hora

---

<sup>14</sup> L'editorial La Magrana ha publicat fins ara tres llibres d'aquesta autora: *Quin dia tan bèstia!*, *La tele boja* i per a lectors més petits *L'escuma de la pesta*.

<sup>15</sup> Editat en català, el 1988, amb el títol *Konrad o el nen que va sortir d'una llauna de conserves* (Barcelona, Ed. Alfaguara-Grup Promotor).

d'educar un infant que han rebut de forma inesperada.

#### *5.1.4 - Els llibres per als més petits*

Fins ara ens hem referit bàsicament als relats per a pre-adolescents i adolescents. Hi ha un altre camp tan extens i interessant com aquest que no hem comentat en aquest apartat: l'àlbum per a infants, adreçat generalment a nins entre 0 i 8 anys, encara que hi ha àlbums per a més grans i fins i tot per a adults.

En realitat, pensam que l'àlbum per a infants produït al llarg d'aquests darrers anys participa en gran part dels trets i les característiques dels relats per a nins més grans que hem comentat fins ara, amb algunes remarques que són molt importants i que cal tenir en compte:

- El paper fonamental de la il·lustració en aquests llibres.

No és tan sols que la il·lustració els faci més atractius o assequibles, és que es converteix en peça clau de l'obra.

Progressivament, s'abandonen els dibuixos que únicament

tornen a mostrar allò que diu el text i es va cap a un tipus d'illustració enriquidora que fins i tot a vegades conta una història complementària -o radicalment diferent!- de l'escrita<sup>16</sup>.

- Els títols més clàssics, ja siguin de contes populars o d'autor, són reeditats, sovint amb noves il·lustracions que els modernitzen o els desmitifiquen<sup>17</sup>.

- Sovint, els protagonistes de les històries són animals -o objectes- humanitzats, encara que el relat sigui de caràcter realista.

Fetes aquestes remarques, crec que és perfectament lícit aplicar als àlbums il·lustrats els criteris de classificació usats anteriorment; és a dir: realistes, fantàstics i de realisme fantàstic.

---

<sup>16</sup> Com a exemple d'història paral·lela a l'escrita podeu veure tota la col·lecció de *Les tres bessones*, de Mercè Company i Roser Capdevila (Ed. Arín, Barcelona).

Un llibre on la il·lustració conta una història radicalment diferent, però alhora complementària, és *Nit al zoo*, de Gregg Reyes (Ed. La Magrana, L'Esparver Il·lustrat, 5, Barcelona, 1989).

<sup>17</sup> Potser la col·lecció més interessant en aquesta línia és "Compare Gat", que publica Barcanova amb coedició amb editorials estrangeres. Són reedicions de contes clàssics que respecten el text original però il·lustrades cada una d'elles per un artista diferent que en fa la seva pròpia interpretació. La versió de *Capuxeta Vermella*, amb unes inquietants fotografies en blanc i negre de Sarah Moon, ha estat molt comentada i criticada, i ha posat damunt la taula un tema ben interessant: són aquests contes vertaderament per a nins petits?

Dins la categoria de **realistes** entren tots aquells que tenen per a objecte donar a conèixer la realitat del món a l'infant. Són els típics llibres d'intencionalitat més aviat didàctica -afavorir el vocabulari, l'observació, la identificació, etc.- adreçats a nens entre 0 i 6 anys. Generalment la seva temàtica gira entorn dels anomenats "centres d'interès" que tradicionalment s'usen a l'ensenyament pre-escolar: el cos, la família, la casa, el carrer, la granja, la platja, els vehicles, els esports, etc. El seu atractiu rau principalment en la qualitat de les il·lustracions i la gràcia en la tria de les situacions. El text, quan hi és, té un valor purament anecdòtic i la il·lació argumental és molt dèbil. En general, formen sèries a l'entorn d'un personatge que es presenta en diverses situacions i arriba a ser familiar al nin -Teo, Ibai, Tim, etc.-. Quan un personatge té èxit es creen al seu voltant multitud de productes complementaris que intenten rendabilitzar-lo: quadernets d'acolorir, fitxes, versions reduïdes o ampliades, etc.

També hi ha llibres de vida quotidiana amb història. Serien l'equivalent dels relats de realisme crític però amb més tendresa, més humor i, generalment, final feliç. Solen presentar els conflictes amb què es pot trobar un nin d'aquestes edats: pors nocturnes, enuresi, rebuig cap

a certs aliments, estar malalt, tenir dificultats en les relacions familiars, d'adaptació a l'escola, en l'adquisició dels hàbits socials, etc. Les solucions solen arribar quan es millora la relació amb els altres, ja siguin adults o altres nins, o quan el protagonista decideix enfrontar-se directament al problema.

Els relats fantàstics formarien un altre grup. Hi inclouríem totes les versions i les adaptacions de contes populars tradicionals, que presenten grans oscil·lacions pel que fa a la qualitat. Són nombrosíssimes i assoleixen tirades vertaderament sorprenents, possiblement a causa de la inèrcia dels compradors adults, que adquireixen allò que més o menys coneixen o recorden de la seva infància i s'arrisquen poc a l'hora de comprar uns llibres -els àlbums moderns- que els resulten desconeguts. D'uns anys ençà ha sorgit una nova línia dins el conte d'imaginació per a petits: aquella que usa els relats tradicionals i els refà tot desmitificant-los. A vegades és el relat sencer que es capgira i tots els papers s'inverteixen -la Caputxeta que atemoreix el llop, l'afota que desperta el príncep, etc-; d'altres vegades és només un personatge o element que es descontextualitza -es canvien les coordenades espai/temps, o altres-. Però tots aquests temes seran



tractats amplament en una altre capítol d'aquest treball. Ara només en volem deixar constància.

La ciència-ficció per a petits també existeix, però té sempre un to festiu i de col·laboració, mai paorós o violent. Sol presentar imaginàries formes de vida d'altres planetes o bé la relació d'éssers extraterrestres amb humans.

Aquesta darrera forma de la ciència-ficció enllaçaria amb el corrent que hem anomenat realisme fantàstic, molt present en els àlbums. Els llibres per a infants fins a 8 anys són els que amb més freqüència combinen fantasia i realitat a un mateix nivell. Per als nins d'aquestes edats, el món real i el món màgic són encara dos plans que constantment se superposen i es donen la mà. En realitat, molt sovint la temàtica i la intenció d'aquests contes és la mateixa que la dels realistes, però aquí el conflicte es genera o es resol amb la participació de factors extra-reals -esdeveniments, personatges, poders, etc.-. Seria el cas de *The Shrinking of Threchorn* (1971) de Florence Parry Heide, la trista història d'un nin que comença a minvar i ningú no se n'adona perquè ningú mai no el mira<sup>18</sup>. O el cas semblant de *Not Now Bernard*

---

<sup>18</sup> No n'existeix traducció catalana d'aquest llibre. L'Editorial Alfaguara el publicà en castellà el 1982 amb el títol *Tristán encoge*, traduït per Agustín Gervás.

(1980),<sup>19</sup> de David McKee, el nin que -a punt de ser engolit per un monstre- només topa amb la indiferència de l'entorn familiar. Més esperançador és el cas de Max, el protagonista de *Where the wild things are?* (1963)<sup>20</sup> , que arriba a una illa farcida d'éssers paorosos i aconsegueix atemorir els monstres més feréstecs. Aquest llibre, que avui ja és un clàssic, deu gran part de la seva força a les impactants il·lustracions de Maurice Sendak.

El mateix trobam en els llibres protagonitzats per animals. Molt sovint, són personatges humanitzats que tenen els mateixos problemes i es fan les mateixes preguntes que els infants: la por a la pèrdua dels pares i l'enfrontament al món desconegut a *Kleiner Eisbär wohin fährst du?* (1988) de Hans de Beer<sup>21</sup>, els problemes que causa ser diferent a *Elmer* (1989) -l'elefant de colors-, de David McKee, el desig de conèixer món de *Rufus* (1961) -la rata pinyada que vol veure els colors del dia- de Tomi Ungerer, etc.

---

<sup>19</sup> No n'existeix traducció catalana. Editat en castellà a la col·lecció Altea Benjamín amb el títol *¡Ahora no, Fernando!*.

<sup>20</sup> No n'existeix versió en català. En castellà és editat per ed. Alfaguara (Madrid, 1986).

<sup>21</sup> Versió catalana *Petit ós polar, cap on vas?* ed. Lumen (Barcelona, 1988).

A més dels àlbums, els contes i les narracions, que són els gèneres majoritaris actualment els nins dels països industrialitzats tenen a l'abast una gran quantitat de llibres. Un dels gèneres predilectes és el còmic, que els fascina per la ràpida lectura, el poder de la imatge, l'agilitat de l'acció, la simplicitat del discurs i la temàtica sovint d'aventures. Malgrat les dimensions del mercat, és un fet que els personatges predominants no són en absolut recents. Excepció feta dels còmics de quiosc, de baixa qualitat gràfica i poc preu, els infants continuen llegint les col·leccions de *Tintín*, *Astérix*, *Lucky-Luke*, *Spirou*, etc.

## **5.2 - LA LITERATURA ACTUAL PER A INFANTS I JOVES ALS PAÏSOS CATALANS**

Després d'una llarga postguerra, que s'estén a la pràctica al llarg de gairebé vint anys, arriben els anys seixanta i amb ells una relativa obertura del règim franquista. La negra nit que ha cobert la cultura catalana es comença a esqueixar -molt tímidament encara- ençà i enllà. Són els anys dels **Planes de Desarrollo**, de la puixança econòmica, de la importació de mà d'obra d'arreu de l'estat, del desenvolupament del turisme com a activitat capdavantera, del sis-cents, de les primeres televisions, del **nylon** i dels inicis del consumisme.

Però, durant aquests vint anys passats, s'han format noves generacions de catalans que han conegut el castellà com a única llengua de cultura, que han hagut de viure, per força, una cultura que els era

aliena, una cultura espanyolista que ha ocultat i negat sistemàticament l'existència i la vàlua de la pròpia. Així mateix s'ha mantingut el caliu, el record, l'esperança i la reivindicació que permetrà -anys a venir- intentar la represa.

I en el camp de la literatura infantil i juvenil, la represa haurà de venir de la mà de l'escola. A la dècada dels seixanta comença a germinar un moviment de renovació pedagògica que agrupa mestres i pares que es rebel·len enfront del sistema escolar, passiu i periclitat, i decideixen lluitar per una nova escola més humana, més pràctica, més real. La nova concepció d'escola -hereva de la ingent tasca pedagògica que es va dur a terme a Catalunya al llarg del primer terç del s. XX- s'anomenarà **escola activa**. Un dels seus objectius principals serà el d'arrelar l'infant al seu medi, a la seva pròpia realitat natural, cultural i social. Aquest projecte passa pel recobriment de la llengua: només es pot fer escola catalana en català, només es pot recuperar el país si es recupera la llengua pròpia.

Aleshores, neix la necessitat de llibres en català per a l'escola, per als infants que hom vol educar de forma divergent a l'oficial, a l'admesa, a la **legal**. El 1961, com ja hem comentat pàgines enrera,

s'aconsegueix publicar *Cavall Fort*, una revista infantil en català que surt quinzenalment sota l'empar eclesiàstic. El 1963 s'inicia la segona època de *L'Infantil* -que a partir de 1977 es dirà *Tretzevents*-, revista infantil semblant a l'anterior. També el 1963 es funda *La Galera*, editorial que tindrà un pes específic molt gros en la consolidació de la literatura catalana per a infants i joves<sup>22</sup>.

El moviment de mestres i intel·lectuals que treballen per a una escola activa i catalana pren forma el 1965 amb la fundació de l'*Associació de Mestres Rosa Sensat*. També durant aquest període apareix Edicions 62 i es creen dos premis de literatura juvenil: el Folch i Torres<sup>23</sup> i el Joaquim Ruyra<sup>24</sup>.

L'estudiós Francesc Cubells (1984) ha classificat la producció de

---

<sup>22</sup> Per conèixer la trajectòria i les aportacions d'aquesta editorial, cal consultar el llibre que es publicà amb motiu del 25è aniversari de la seva fundació titulat *La Galera, 1963-1988*.

<sup>23</sup> El premi Folch i Torres fou instituït per Omnium Cultural el 1963. Declarat desert en la primera convocatòria, les obres guanyadores de la segona no s'havien publicat. El 1965 guanyà el premi Sebastià Sorribas amb *El zoo d'En Pitus*, obra que publicà La Galera el 1966 i que inaugurarà la col·lecció *Els grumets de La Galera*. D'aleshores encà el premi no s'ha deixat de convocar i a hores d'ara és un dels més prestigiosos de la literatura catalana. L'obra guanyadora es continua publicant en la mateixa col·lecció de l'editorial abans esmentada.

<sup>24</sup> El premi Joaquim Ruyra, dedicat a obres juvenils s'institueix el 1963. Les obres premiades es publiquen a la col·lecció El Nus. Entre 1963 i 1968 el premi el convoca l'Editorial Estela. Entre 1969 i 1975 deixa de convocar-se i a partir d'aquesta data se'n fa càrrec l'Editorial Laia.

literatura infantil i juvenil als països occidentals des de 1955 a 1985 en tres grans períodes. Aquests períodes també es reflecteixen en la literatura catalana, encara que amb un cert retard a conseqüència de la repressió lingüística i cultural que ha patit el país. Tot seguint la proposta de Cubells, explicarem les característiques de cada un d'ells.

### ***5.2.1 - La dècada grupal: 1955 - 1965***

En aquests anys, a la cultura occidental es posa l'accent en el procés socialitzador de la persona i, per extensió, a la vida de relació social que estableix l'infant des que neix:

Les relacions grupals passen a primer terme, amb una menysvaloració i àdhuc menyspreu de tot el que tingui caire individualista. És l'època de la dinàmica de grups de Kurt Lewin, i de la sociometria de Jacob Levy Moreno. El 1959, es funda, a La Jolla, l'Institut de Ciències de la Conducta de l'Oest, el qual esdevé un gran centre d'atracció dels més enèrgics innovadors de la dinàmica dels grups petits. És l'època en què el Vaticà II planteja la col·legialitat de l'episcopat catòlic. Són els anys en què es manifesten un Martin Buber i un Paul Goodman; els anys d'Allen

Ginsberg, de Jack Kerouac i del moviment "beat", quan el grup "The Beatles" inicia l'era dels conjunts de cantautors.

(CUBELLS, 1984: 20)

En literatura infantil, aquest ambient social es tradueix en l'expansió del llibre que té un grup de nins com a protagonista. És el que tradicionalment anomenam **llibre de colles**. Inicialment el grup era únicament masculí -i així és encara a l'obra *La colla dels deu* de Joaquim Carbó, publicat el 1969- però prest comencen a aparèixer els grups de nins i nines, al temps que s'imposen les escoles mixtes.

Aquests tipus de llibres, de protagonista col·lectiu, estructuren el seu argument entorn de l'esclarimet d'algun misteri, la reparació d'una mancança o injustícia o tirar endavant un projecte comú. Encara que hi sol haver un líder, els personatges són més tost plans i només es diferencien uns dels altres per alguns trets físics o de caràcter que els defineixen<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> El model de molts d'aquests llibres arreu del món són les obres de l'autora anglesa Enid Blyton, que es començaren a publicar en castellà el 1958 i en català el 1966. Encara avui, els nins llegeixen àvidament aquests relats, bastits sempre sobre un mateix esquema que es repeteix incansablement: grup de nins que, gràcies a la seva perspicàcia i bona sort, aconseguen resoldre un enigma o misteri que els adults no havien sabut o pogut esbrinar.



L'iniciador d'aquest corrent a casa nostra és el llibre *En zoo d'En Pitus* (1966) de Sebastià Sorribas, que tindrà una continuació amb *Festival al barri d'En Pitus* (1969). Són nombrosíssims els títols i els autors que escriuen i publiquen llibres de colles a Catalunya, encara que amb gairebé deu anys d'endarreriment respecte d'Europa. Aquesta etapa vendria a coincidir amb la del **realisme idealitzat** que comentàvem pàgines enrera. Els nins sempre són respectuosos amb l'ordre establert, la majoria d'adults són col·laboradors i agradables, no apareixen conflictes socials o personals greus i el final és sempre feliç, encara que els conflictes a resoldre estiguin molt per damunt de les possibilitats reals del grup de nins: especulació urbanística, robatoris, rehabilitació d'edificis medievals, etc.-. De passada hom aprofita per posar el nin en contacte amb alguna realitat històrica o geogràfica i explicar-ne les característiques bàsiques -la cultura de l'illa de Pasqua a *Rongo-Rongo* de Martina Aragay, la vida dels cavallers medievals a *El missatge del cavaller de l'Àguila Rampant* d'Àlvar Valls, etc.- Com diu Francesc Cubells:

Potser fóra necessari si ens preguntàssim si l'ànima en pena de l'embafós *Gianetto* de Parravicini no ens estarà jugant una mala passada.

Sembla que sense adonar-nos-ne, el tan blasmat noi modèlic està reapareixent disfressat de grup modèlic, amb una càrrega igual -o encara més potent- d'intencionalitat pedagògica.

(CUBELLS, 1984a: 20)

### ***5.2.2- La dècada de la crítica social: 1965-1975***

No cal repetir aquí, una vegada més, els principals esdeveniments socials, polítics i culturals que produïren l'efervescència dels darrers anys seixanta i que tenen el punt de referència més significatiu en el maig francès del 1968. El nou enfocament que es dona a la realitat es tradueix en una actitud vitalista, que posa l'accent en la llibertat de l'individu, en el dret a ser un mateix enfront dels convencionalismes i de les rigideses del sistema establert. Les noves vies, més creatives, es reflecteixen arreu. Com a exemple paradigmàtic, podem recordar la moda dels anys 70, molt més eclèctica que la de les dècades anteriors. També canvien les formes de relació de l'adult, pare o educador, amb el nin. El tracte es fa més igualitari, menys rígid, més planer. Evidentment, aquests nous plantejaments es reflecteixen en la literatura

per a infants i joves:

En aquests anys, assenyalats per la contestació de l'autoritat a tot nivell i també dels costums i estructures socials considerats intangibles fins aleshores, anys marcats pel somni d'un pacifisme idíl·lic que pretén fer l'amor en lloc de la guerra, apareixen bon nombre de contes i novel·les que pretenen presentar a nivell infantil els problemes de la societat i els que provoca en l'infant la repressió paterna.

(CUBELLS, 1984a: 21)

Això significa una apertura temàtica impensable fins aleshores i que, de forma progressiva i imparable, enderroca, títol rera títol, els tabús dels temes adreçats a infants i joves. La lluita contra la discriminació i els prejudicis dona lloc a multitud de narracions feministes, antiracistes, antimilitaristes, anticonsumistes, etc.

Però la migradesa de les traduccions al català de la literatura contemporània infantil i juvenil al llarg dels anys setanta no afavoreix l'arribada ni l'arrelament d'aquestes obres. Moltes seran conegudes i valorades molts anys després. Malgrat les condicions poc favorables, alguns autors catalans es fan ressò dels nous corrents i publiquen obres on els conflictes socials són presents: el problema de l'immigració -molt

real durant aquells anys a tots els PPCC- el tracta Francesc Candel a *Una nova terra* (1967) i Gabriel Janer Manila a *El rei Gaspar* (1976), la solidaritat internacional a *Tots els nens del món serem amics* (1967) d'Eulàlia Valeri, el món del treball a *Avui començo a treballar!* (1969) de Francesc Candel, la societat de consum a *Ni teu ni meu* (1972) de M<sup>a</sup> Aurèlia Capmany, etc.

Però la consciència crítica ve en general del nord, dels països d'Europa amb uns nivells de desenvolupament i progrés superiors als de l'Estat espanyol -anys 65-75-, on es comencen a preocupar per la contaminació, el gran nombre d'immigrants, la incomunicació, la solitud a les grans ciutats, els vells rebutjats, les parelles divorciades, etc. Els problemes socials d'aquí, tot i que comencen a ser també aquests, tenen una altra vessant indefugible: la recuperació de les llibertats, el recobrament de la pròpia identitat social i nacional. És per això que al llarg d'aquesta dècada assistim a una florida extraordinària de les novel·les històriques per a adolescents, que compleixen una doble funció:

- Formar la consciència nacional dels adolescents.
- Suplir les llacunes del sistema educatiu, tot donant a conèixer als

joves un passat històric que els ha estat negat per qüestions polítiques.

Algunes vegades, en el context d'aquestes novel·les històriques s'incorporen els valors propis de la literatura infantil i juvenil del moment: pacifisme, discussió del poder establert com a poder legítim, marginació de les classes populars, etc. El lligam d'aquests tipus de narracions amb l'escola, concretament amb els moviments de renovació pedagògica, és molt important.

### ***5.2.3 - La dècada ecològica: 1975-1985?***

Quan Francesc Cubells dicta la conferència que posteriorment serà publicada amb el títol d'*El llibre català per a infants i adolescents: evolució i tendències*, és a punt d'acabar el 1984. L'autor no s'atreveix encara a parlar d'una **dècada ecològica** -pensem que la dècada encara no havia acabat-; únicament posa de relleu la proliferació dels llibres de temàtica ecològica dins i fora del nostre país i fa una remarca que és especialment valuosa per a la nostra investigació i de la qual, en bona part, va néixer l'orientació del present treball:

Aquest corrent ecològic ¿tindrà llarga durada? Sembla que, a nivell mundial, l'amor a la natura es va traspasant a una reactualització dels genis representatius de les forces de la natura: gnoms, elfs, fades... Recordem l'èxit de Tolkien. Si fos així, hauríem de potenciar encara més els relats meravellosos i les narracions més o menys fantàstiques. Caldria donar una nova actualitat als follets i a les dones d'aigua del nostre folklore tradicional.

(CUBELLS, 1984a: 21)

Teresa Colomer fa una anàlisi més complexa de l'aportació de la literatura infantil dels anys vuitanta, ja des de l'òptica del 1991, al seu article "Nuevas corrientes". Per a aquesta estudiosa, la temàtica de denúncia i crítica social dels primers anys setanta ha evolucionat en la direcció de l'individualisme i ha donat com a fruit uns llibres on l'autor s'inhibeix de proposar models o formular propostes i alternatives clares, davant la necessitat de reflectir una realitat cada vegada més complexa. D'altra banda, la literatura infantil i juvenil es perfila cada vegada més com un valor de mercat subjecte, com a tal, a les lleis de l'oferta i la demanda. Aquesta accelerada i progressiva entrada en els canals de la comercialització es posa de manifest en la configuració de col·leccions i de propostes. És també molt remarcable "l'alliberament" de l'aspecte

gràfic, que cada cop més entra a formar part del discurs narratiu. La il·lustració deixa de proporcionar una informació redundant i a vegades empobridora de les propostes textuais, la relació text-imatges s'estableix més en un pla de complementarietat que de redundància:

El reparto de elementos narrativos entre texto e imagen permite la alteración de las formas convencionales de construcción del relato en aspectos tales como: nuevas formas de separación entre la voz narrativa y la de los personajes, simultaneidad entre distintas acciones narrativas, nuevos códigos para marcar la inclusión de una historia dentro de otra o múltiples maneras de señalar el tiempo y el lugar de la acción. La combinación interrelacionada de todos estos elementos posibilitará una complejidad mucho mayor de la estructura narrativa del cuento...

(COLOMER, 1984: 19)

Colomer pensa que aquesta interiorització dels temes presenta una doble vessant en la forma literària que prenen les obres. Mentre uns autors opten pel realisme més exacerbat altres troben en la via de l'humor o de la fantasia el camí adequat per arribar als lectors. En aquesta darrera opció és on es manifesten amb més força les novetats formals i l'esperit lúdic del fenomen literari, que són en general hereves

de la tradició surrealista i de les propostes de Rodari. En parlar d'aquestes tendències a Catalunya, sempre se citen dos llibres capdavanters dins aquesta línia: *La guia fantàstica* de Joles Sennell i el recull de narracions *Ai Filomena, Filomena* de Miquel Obiols, ambdós publicats el 1977. Potser caldria afegir-hi *A la punta de la llengua* (1980), de Miquel DescLOT. Són models d'experimentació formal que han tingut bona acollida entre el públic, han estat usats, analitzats, imitats, recomanats a l'escola, proposats com a models, etc. No n'és absent la temàtica ecològica que comentàvem a les pàgines anteriors, ni tampoc els personatges propis de la tradició popular o la mitologia. El protagonista de *La guia fantàstica* és un alicorn -l'últim alicorn-; *Ai, Filomena, Filomena!* ens presenta en clau d'humor els problemes de la pollució, de la terra cansada, la història del gegant capaç d'ensenyar a imaginar, etc.

Feta aquesta breu i resumida aproximació global a la trajectòria de la literatura catalana dels darrers trenta anys i un cop establertes les seves característiques bàsiques, passarem a descriure i classificar la mostra analitzada, que comprèn els llibres publicats precisament al llarg de la dècada que hem anomenat provisionalment **ecologista**; és a dir



entre 1975 i 1985. Un cop estudiades i analitzades les característiques d'aquestes obres, estarem en condicions de descriure com i de quina manera s'articula el conjunt de la producció en relació amb la tradició popular en general i el conte meravellós en particular. Haurem escatit, també, si l'ús d'aquesta tradició es vincula -i si és així de quina manera- al tractament de la temàtica ecològica.

**6 - LLIBRES PUBLICATS ENTRE  
1975 I 1985**

## **6.1 - DELIMITACIÓ I CARACTERÍSTIQUES DE LA MOSTRA**

A partir, doncs, de les paraules suggeridores de Francesc Cubells ens decidírem a analitzar la producció catalana de llibres per a infants i joves des de 1975 a 1985. La primera passa havia de ser establir la bibliografia d'aquests anys. Una tasca força complexa, ja que molts han estat els autors, col·leccions i editorials que han publicat durant aquesta dècada. En aquest aspecte ens han estat molt útils i ens han servit de guia dos punts de l'apèndix de la tesi del Dr. Ramon Bassa titulada *El missatge educatiu del llibre infantil i juvenil en català (1939-1985)* (1989), on hem pogut trobar la relació de les publicacions que ens interessaven<sup>1</sup>. Quant a les característiques formals dels llibres de la

---

<sup>1</sup> Ens referim concretament als punts:

X.2.2. Autors amb llibres editats del 1971-1986

X.2.3. Autors illencs 1939-1989

mostra, cal remarcar que havien de complir les condicions següents:

- Ser escrits en llengua catalana -se n'exclouen per tant, les traduccions-.

- Haver estat publicats per primera vegada entre gener de 1975 i desembre de 1985 -no s'hi inclouen les edicions posteriors fetes dins aquest període, si la primera edició es va fer abans-.

- Ser narracions, no llibres de poemes, teatre, imatges, còmics, coneixements, etc.

- Ser originals quant al contingut i no adaptacions, versions, etc. d'altres obres.

Delimitada la llista d'obres que complien els requisits establerts s'inicià el procés de localització de cada un dels llibres. Quan el llibre fou localitzat, s'en va realitzar la fitxa bibliogràfica, amb totes les dades pertinents, i després es va llegir. Un cop realitzada la lectura, s'ha pogut constatar si l'obra presenta o no influències de la literatura popular tradicional. Si no s'hi ha trobat cap influència -o aquesta és tan minsa i genèrica que no aporta res a la investigació- s'ha catalogat a l'apartat de **NO INFLUÈNCIES**, on es fan constar les dades següents:

- Núm. d'ordre de l'obra - classificació interna-.

- Nom de l'autor.
- Títol.
- Temàtica que tracta -el primer tema ressenyat és sempre el prioritari, si n'hi ha d'altres són subtemes-.
- Breu resum de l'argument.
- Indicació de l'edat a la qual l'obra va adreçada -només de forma orientativa-.

En canvi, si un cop llegida l'obra s'ha considerat que aquesta presenta influències del conte popular tradicional -en qualssevol dels aspectes, de fons o de forma- s'ha omplert la fitxa-tipus de contingut amb les dades pertinents. Aquesta fitxa, de la qual n'adjuntam el model a l'apèndix, recull un ampli ventall de dades respecte del llibre en qüestió, des de la temàtica fins a les coordenades d'espai i temps, passant per l'argument, els personatges, l'element meravellós, etc. Quan una fitxa no ha estat suficient per haver-hi més informació de la que es pot incloure en una sola, se n'han fetes tantes com han estat necessàries. En el cas dels llibres que inclouen diversos contes o narracions -d'un mateix autor o de diferents- s'ha optat per afegir un dígit al número d'ordre del llibre -que es correspon a l'ordre de la narració dins el

llibre- i per indicar el títol individual d'aquell conte entre cometes abans del resum corresponent. Vegeu-ne un exemple: el llibre *A la punta de la llengua* (1980) de Miquel DescLOT inclou dotze narracions independents, de les quals no totes tenen influència del conte popular. Les que sí en tenen figuren a la fitxa en la forma següent:

221.10

"Una mica de música en groc".-

La primera xifra (221) és la de l'ordre del llibre en la classificació general.

La xifra després del punt (10) és la de la narració dins el conjunt del llibre.

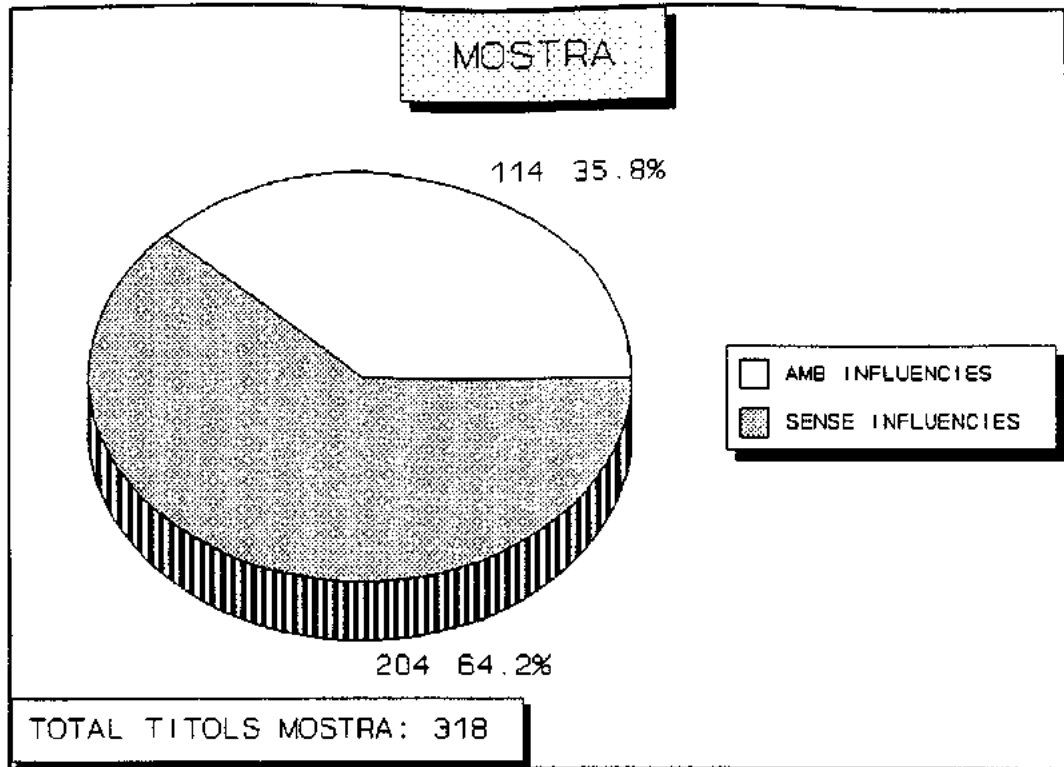
El títol entre cometes és el títol específic de la narració núm. 10.

Atesa la complexitat de la matèria tractada hem cregut convenient reservar un espai obert al final de cada fitxa -sota l'epígraf d'*Altres anotacions*- on s'han ressenyat tots aquells aspectes que per un motiu o l'altre poden tenir interès per a la nostra investigació: cites de fragments, connexions amb contes populars, remarques específiques, aclariments dels punts que a la fitxa poden quedar excessivament esquematitzats. etc.

## **6.2 - DADES I PERCENTATGES**

### **6.2.1 - Producció analitzada**

Els llibres de creació llegits per a la realització del treball han estat 318. D'aquests, n'hi ha 204 que no presenten influències del conte popular tradicional i 114 que sí en tenen. Per tant, el percentatge és el següent:



Aquests resultats confirmen de forma quantitativa la nostra hipòtesi inicial: al llarg de la dècada estudiada la influència dels contes tradicionals en les obres dels autors catalans que publiquen per a infants i joves és un fenomen important, car es fa palès a més d'un terç de la producció d'aquests anys.

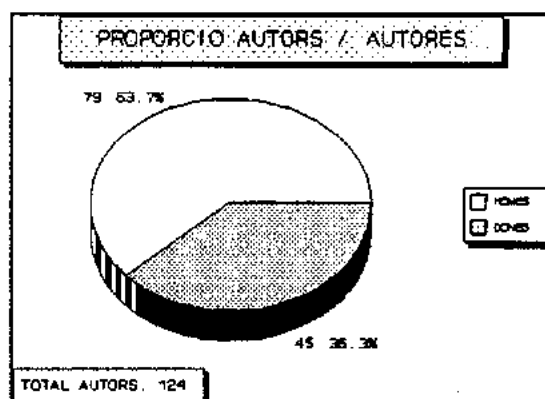
Evidentment, hi ha autors -i aquests és el cas més general- que tenen més d'un títol publicat al llarg de la dècada. Sovint, entre la producció d'un mateix autor trobam obres amb influències i altres sense.

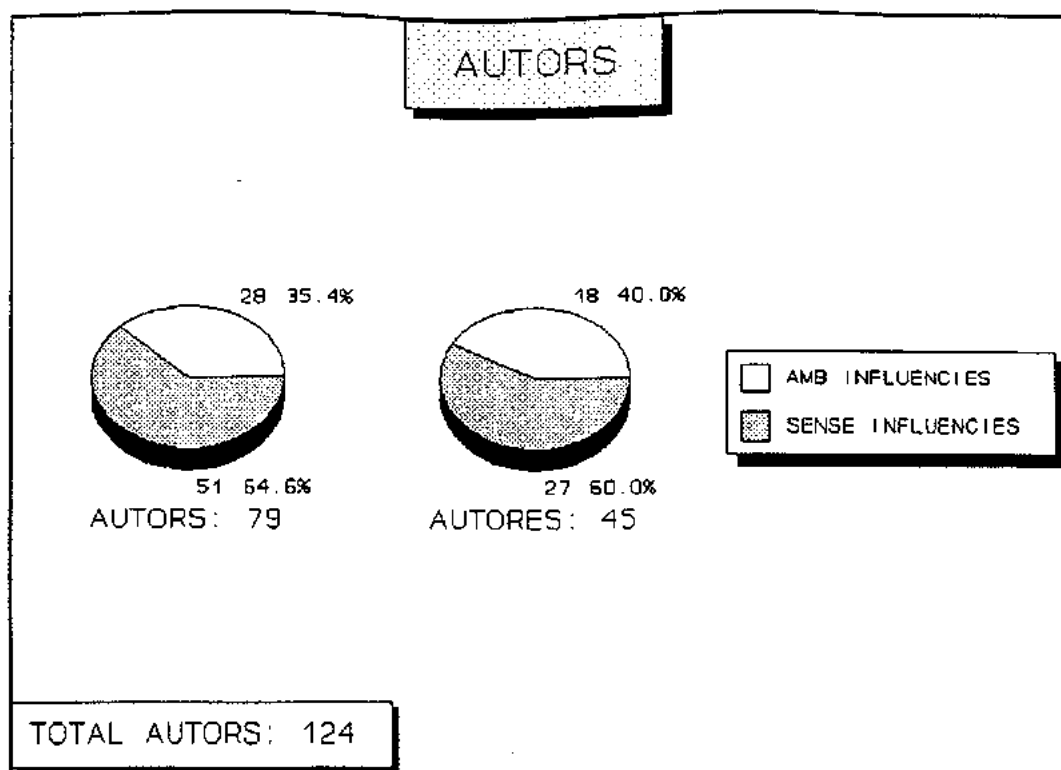


Aquest fet respon a motius molt diversos: les tendències pròpies de cada època, les característiques de la història que s'hi narra, l'edat a la qual s'adreça, etc.

Un dels interrogants que ens plantejàvem era si les obres analitzades eren escrites majoritàriament per homes o per dones. Un cop aclarit aquest punt, volíem saber si les influències del conte popular tradicional eren més freqüents en un o altre sexe. Això ens va dur a comptabilitzar cada un d'aquests aspectes. Les dades obtingudes són les següents:

Aquest gràfic ens permet veure com d'un total de 124 autors només 45 són dones (un 36,3%). Això ens indica que a la literatura catalana infantil de la dècada 1975-85 una gran part de les obres publicades són escrites per homes.

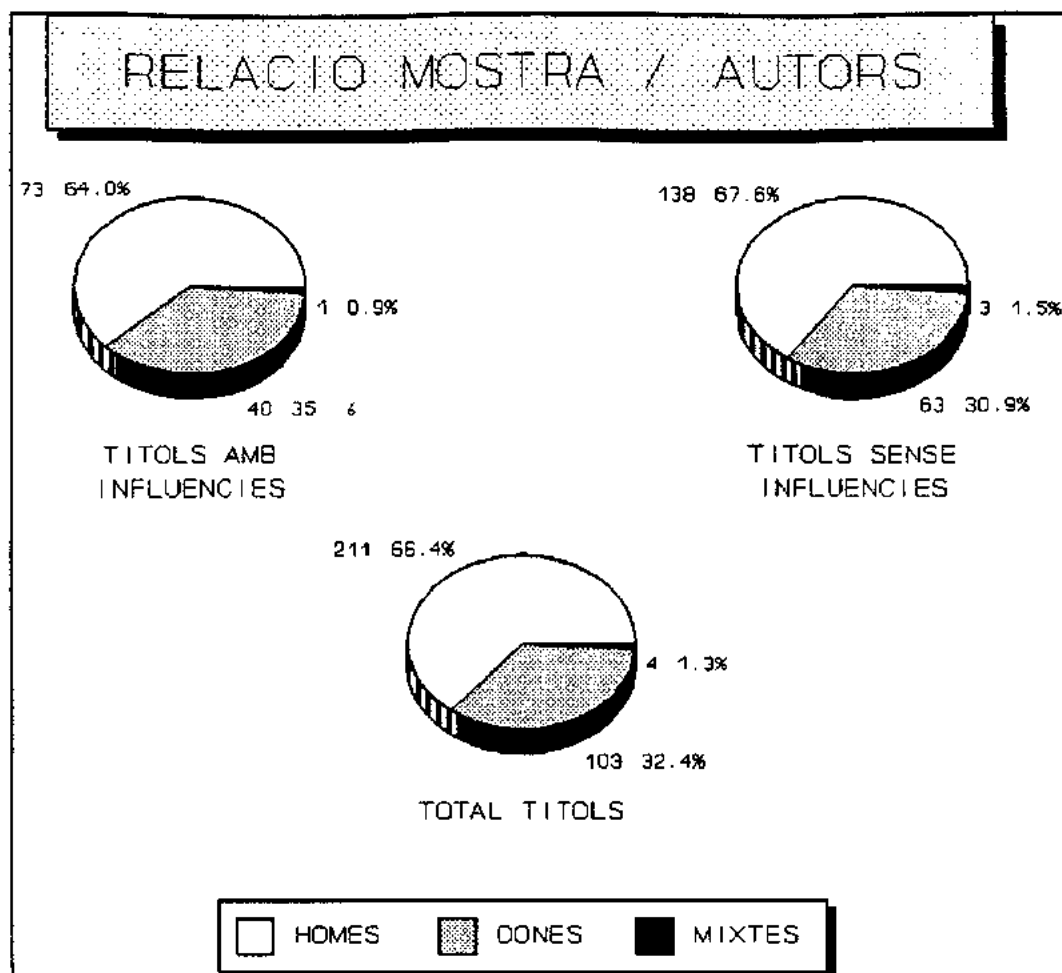




Aquest gràfic, que ens mostra la quantitat d'autors -separats per sexes- i alhora la quantitat de persones que tenen algun títol amb influències o sense dins cada grup, indica que entre els llibres escrits per dones hi ha una lleugera tendència més favorable a parar en la tradició popular: un 4'6% més. Tanmateix -com veim- no és una diferència massa significativa.

A més de la quantitat d'autors que tenien en algun moment de la seva producció influències del conte popular, també ens interessava saber quina era la quantitat de títols que havien aportat. És per això que

realitzarem el gràfic següent. En aquesta ocasió varem prendre com a dada de partida la quantitat de títols i els relacionarem amb el sexe de l'autor i amb el fet de presentar o no influències.



Així, podem veure com dels 114 llibres amb influències 73 -un 64%- són escrits per homes, i 40 -un 35,1%- per dones. Si observam els que no tenen influències, veim que 138 -un 67,6%- són escrits per

homes i 63 -un 30,9%- per dones. Al final, si posam en un mateix gràfic tota la producció podrem observar com dels 318 títols analitzats, un 66'4% són escrits per homes i un 32,4% per dones. Hi ha un petit romanent d'obres que hem qualificat de mixtes i que corresponen a reculls d'autors diversos.

Les dades obtingudes ens indiquen sols una lleugeríssima diferència en el percentatge de títols amb influències a favor de les dones respecte del percentatge de la mostra.

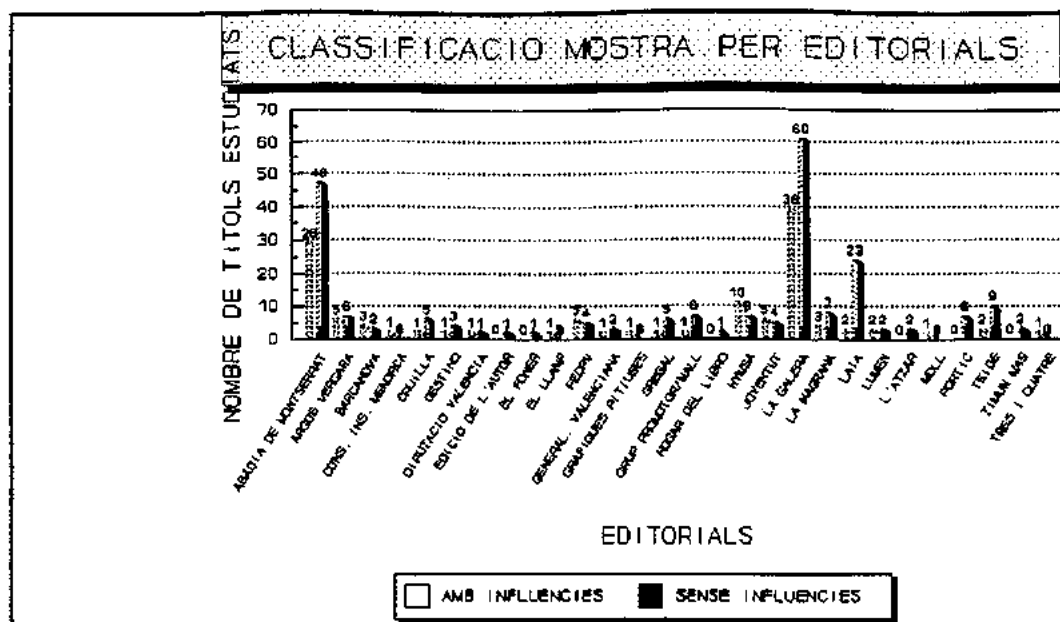
Aquesta petita diferència no sols es dona en el nombre d'autores que tenen algun títol amb influències, sinó que també en la producció escrita per dones.

### ***6.2.2 - Editorials***

Un aspecte que consideràvem d'interès per a la nostra anàlisi eren les editorials. Veure la quantitat d'empreses editorials que havien publicat obres per a públic infantil o juvenil al llarg d'aquests anys, saber com es repartia la producció i si les influències del conte popular

sovin-tejaven més en un grup que en un altre.

Pel que fa a les editorials que han publicat llibres de narrativa infantil i juvenil en català entre 1975 i 1985, les dades són:



Aquest gràfic posa de manifest que, durant els anys que ens ocupen, la producció catalana de llibres per a infants estava centrada bàsicament en dues editorials: La Galera -98 títols- i l'Abadia de Montserrat -74 títols-, ambdues dedicades molt especialment al tipus de llibres objecte del nostre estudi: de narrativa i escrits en català. Entre la producció de La Galera cal destacar un major percentatge de llibres amb influències -43,2%- respecte de la producció global -vegeu el gràfic 1-.

El mateix fenomen, el podem observar, encara que en menor grau, entre les obres publicades per l'Abadia de Montserrat. La situació completament oposada, la trobam a l'editorial Laia: d'un total de 25 llibres analitzats només 2 d'ells presenten influències del conte popular. Cal cercar l'explicació en el fet que aquesta editorial únicament té una col·lecció que compleixi les característiques de la nostra mostra i és una col·lecció juvenil, dedicada essencialment a la novel·la de caire realista.

La resta de producció és extraordinàriament dispersa i atomitzada. Tant en les col·leccions fetes des d'editorials comercials com en les promogudes des d'institucions públiques, amb l'única excepció de la Federació d'Entitats Culturals del País Valencià -FECPV-.

PRODUCCIO EDITORIAL			
	AMB INFLUENCIES	SENSE INFLUENCIES	TOTAL
ABADIA DE MONTSERRAT	28	66	74
ARXIU VIBERRA	3	4	11
BARCELONA	3	3	3
COMI, JIM. MEMORIA	1	0	1
CRUELLA	1	8	6
DEBUTINO	1	3	4
DI PLUMAGE VALENTIA	1	1	2
EDICIO DE L'AUTOR	0	1	1
EL POMER	0	1	1
EL LLAMR	1	0	1
FECPV	3	4	9
GENERAL VALENCIA	1	2	3
GRAFICONS PITTILIBES	1	0	1
IBERNA	1	8	8
INSP PROMOTOR VALL	1	6	7
MONAR DEL S'HERO	0	3	3
MURER	10	6	16
JOVENYAR	3	4	8
LA BELLESA	16	60	98
LA MEXICANA	3	7	10
LATA	2	19	26
LUNER	2	2	4
L'ATZAR	4	2	2
MOLA	1	0	1
PORTIC	0	6	6
TEICE	2	8	11
TINJAR MUD	0	2	2
TRIBE I CANTRE	1	0	1

### *6.2.3 - Les col·leccions*

En general, cada editorial agrupa les seves publicacions per col·leccions. Els títols publicats en cada col·lecció solen tenir unes característiques formals comunes: mides, enquadernació, extensió, nombre d'il·lustracions, etc. Les característiques internes són, en canvi, molt més variables. En el llibre per a infants i joves el criteri -ultra els aspectes de gènere literari, és a dir llibres de contes, de poemes, de teatre, etc.- sol ser anar adreçats a una mateixa franja d'edat.

Amb tot, hi ha una gran variació. Al costat de col·leccions molt unitàries, com és ara la dels Grumets de La Galera, en trobam d'altres força eclèctiques, com és el cas de La Xarxa, de l'Abadia de Montserrat. La primera col·lecció esmentada inclou únicament obres de narrativa, inèdites, d'autor català -hi ha un parell d'excepcions- i adreçades a infants entre nou i catorze anys. La col·lecció és dividida en tres sèries: a partir de nou, de deu i de dotze anys. L'oferta per al mateix tipus de públic i també en narrativa es complementa amb Els

Grumets de Mar Enllà, col·lecció formada per traduccions, en general d'autors contemporanis.

En canvi, La Xarxa presenta un ventall molt més ampli, una oferta menys unitària. Entre els seus títols es pot trobar una gran variació pel que fa a l'origen de les obres -llibres escrits en català i d'altres de traduïts-, l'època -contemporanis, tradicionals, del s. XIX, etc.- o el gènere literari -novel·letes curtes, reculls de contes, biografies, llibres de cançons, de tradicions...-, etc.

També és molt variable l'extensió de les col·leccions. Algunes inclouen una gran quantitat de títols, i d'altres en tenen molts pocs. És clar que en aquest punt cal tenir molt en compte la data d'inici de la col·lecció. Així, per exemple, el Petit Esparver, de La Magrana, s'inicià el 1984 i per tant a desembre de 1985 havia publicat molts pocs títols, perquè la mostra abraça menys de dos anys de la seva existència. En canvi Els Grumets de La Galera es varen crear el 1966 i, per tant, la seva producció s'estén al llarg dels onze anys que inclou la nostra mostra.

La distribució de llibres per editorials i col·leccions és la següent:





#### 6.2.4 - L'edat

L'edat a la qual va adreçada una obra de literatura infantil i juvenil, tot i ser un factor extrínsec a la creació literària, té molta d'importància en el camp en què ens movem. A la literatura per a adults desapareix aquest condicionament. En canvi, quan es tracta d'infants i joves els autors, els editors, els bibliotecaris, els llibreters, els pares i els educadors es preocupen per l'adequació edat-obra. Fruit d'aquesta preocupació és la ressenya que la majoria d'obres publicades aquests darrers anys duen a una part visible de la portada o contraportada: *a partir de ... anys*.

En realitat, l'adequació de cada obra a una edat determinada és força aleatòria. Es poden donar algunes indicacions generals, a grans trets, però sempre depèn de la maduració del lector, del moment en què es realitza la lectura, de les característiques internes i formals de l'obra, de la temàtica, del nivell de llenguatge, de l'entorn en què es mou el lector, etc. Nosaltres hem vist nins encasellats en lectures molt per

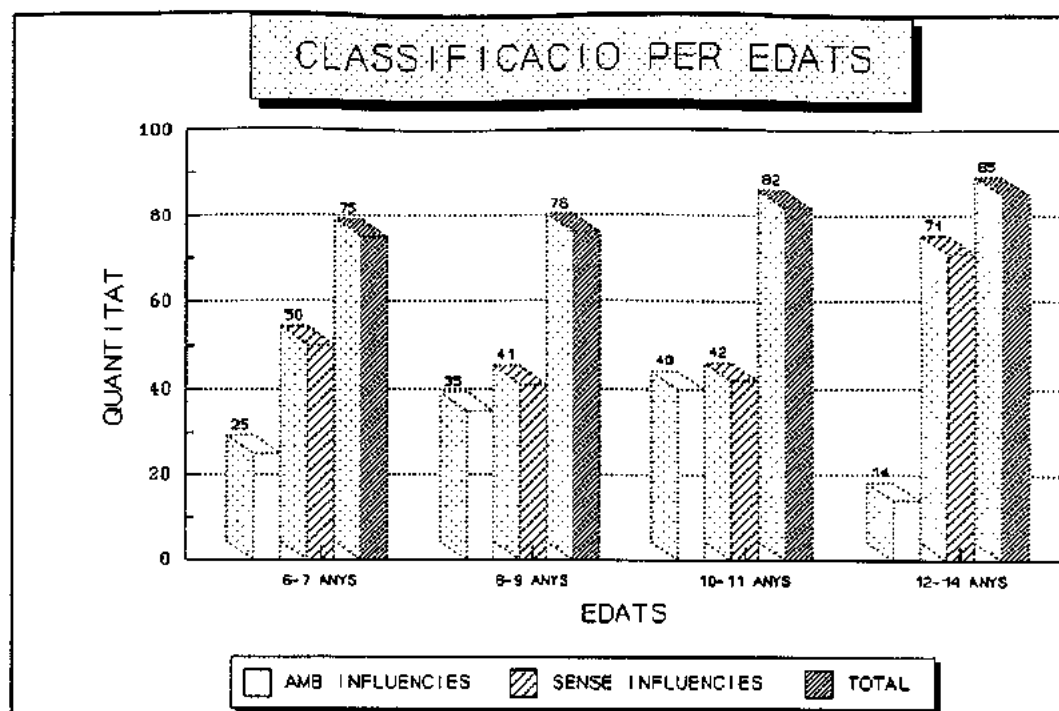
davall de les que teòricament correspondrien a la seva edat cronològica a causa d'una deficient motivació, o incapaces de fer l'esforç que suposa una lectura més complexa. D'altres, per circumstàncies totalment oposades, s'enfronten a obres molt per damunt de les seves possibilitats de comprensió. En general, però, quan una lectura no correspon al nivell ni als interessos del nin, aquest l'abandona espontàniament. El millor és oferir un gran nombre de possibilitats de lectura. Només en el cas de fixació permanent i exclusiva en una classe determinada de llibres -cosa que passa a vegades amb els còmics o les sèries a l'estil d'Enid Blyton- és convenient posar en funcionament algunes estratègies encaminades a reorientar les preferències del lector, tot posant al seu abast llibres que li ofereixin altres aspectes de la creació literària.

Però pot ser ens hem desviat un poc del nostre tema. En llegir els llibres que conformen la mostra hem indicat, en tots els casos, l'edat aproximada a la qual el relat es dirigia, tant si aquest tenia influències del conte popular tradicional com si no en tenia. Si el llibre indicava una edat determinada, és aquesta la que hem fet constar a les nostres fitxes. En cas que aquesta indicació no aparegués, la nostra pròpia experiència com a ensenyants, lectors i narradors d'històries ens ha servit per decidir

a quina franja d'edat s'adreçava el llibre.

Però l'interès del factor edat per al nostre estudi fa referència al tema concret d'influències del conte popular. A priori, teníem la sensació que, en general, els llibres arrelats en la tradició popular eren els adreçats als lectors més joves, sobretot als que es troben entre els sis i els deu anys; és a dir, a aquells que són més prop dels contes populars narrats per pares, avis i mestres. I que, en canvi, en els llibres per a pre-adolescents i adolescents tot el que feia referència a aquesta temàtica era -conscient o inconscientment- rebutjat, deixat de banda o utilitzat en petitíssimes dosis. Seria objecte d'un altre estudi analitzar si aquest fet es devia a un prejudici d'autors i d'editors -que consideraven aquesta temàtica "massa infantil" o "no adequada"- o si en realitat corresponia als gustos manifestats pel públic lector.

Les dades obtingudes en l'anàlisi de la nostra mostra han estat les següents:



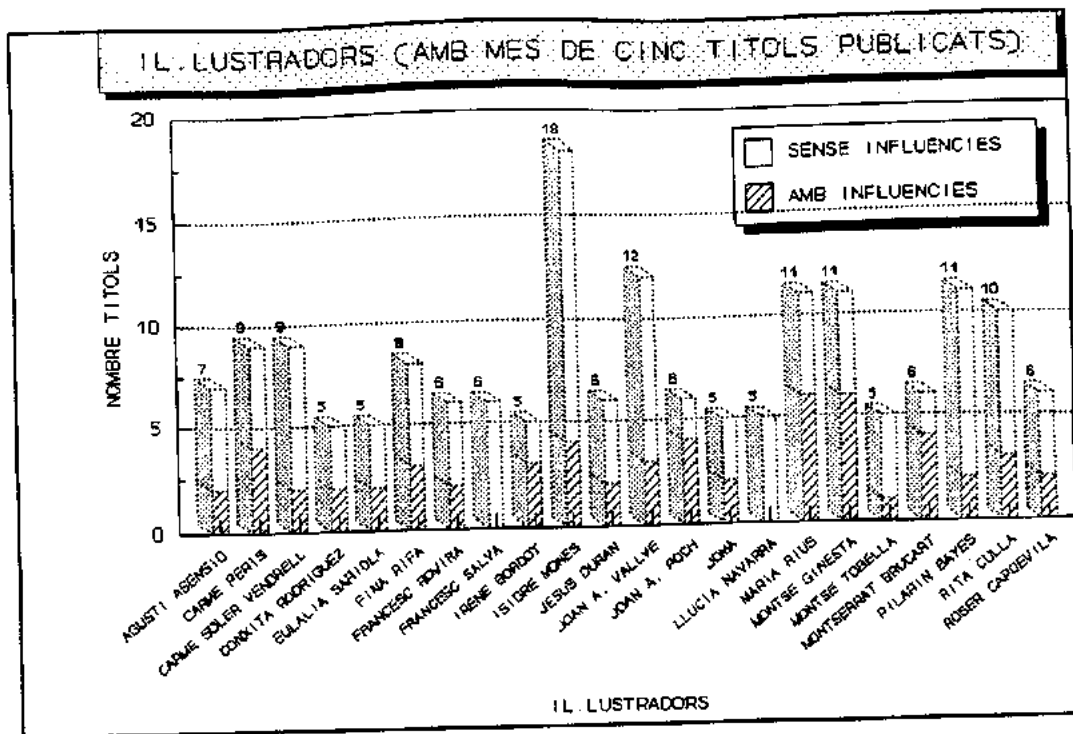
Com veim, i contràriament al que podia semblar inicialment, les obres amb influències del conte popular es concentren especialment entre les franges d'edat de 8-9 anys i 10-11 anys. En canvi, en els llibres per a més petits -6-7 anys- aquesta influència segueix la tendència percentual general. En arribar als 12-14 anys, la quantitat de llibres amb influències disminueix considerablement: només un 16,5%.

### 6.2.5 - *Els il·lustradors*

Una altra dada que hem recollit, la qual consideram d'importància en la realització final de l'obra, encara que només interessa de forma molt tangencial a l'estudi, és el nom de l'il·lustrador. En realitat, l'il·lustrador, en general, es vincula a una obra a partir de les relacions que manté amb una determinada editorial. Volem dir amb això que habitualment és l'editor qui tria l'artista que es farà càrrec de posar formes i colors al text escrit. Però, molt sovint, l'editor que coneix el seu ofici posa en relació l'autor i l'il·lustrador en virtut d'unes certes concordances d'estil, de forma d'encarar el fet comunicatiu, que en aquest cas es vehicula a través del llibre. Això ens pot dur a pensar que alguns il·lustradors -per les característiques del seu estil- s'adiuen més amb els llibres de temàtica meravellosa i altres amb els de tarannà més realista.

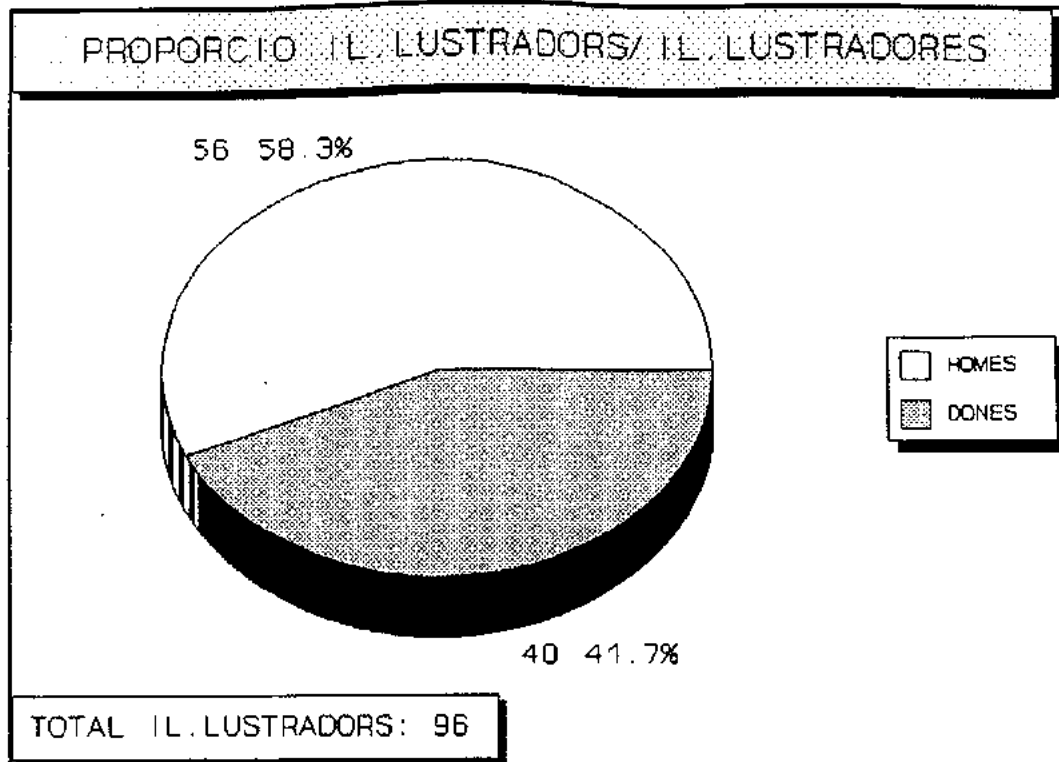
D'altra banda, hi ha dos fenòmens -que s'han manifestat especialment al llarg d'aquests darrers anys- que volem ressenyar. Ens

referim als tandems autor-il·lustrador i als il·lustradors que publiquen les seves pròpies històries; és a dir que són també els autors del text. En el primer cas trobam per exemple Ricardo Alcántara, autor que sovint publica els seus llibres il·lustrats per Gusti, pseudònim de Gustavo Ariel. Moltes vegades es tracta d'una feina d'equip, d'una veritable interacció entre dos professionals per aconseguir un resultat determinat: un llibre que s'expressi visualment i literàriament. Més nombrosos són els il·lustradors que escriuen les seves pròpies històries, moltes vegades amb una qualitat expressiva remarcable. En la tradició literària catalana tenim el cas de Lola Anglada, que -a més d'il·lustrar les obres d'altres autors- també en va escriure de pròpies. Recordem *El més petit de tots*, *Monsenyor Llangardaix*, *Narcís*, etc. Actualment, en els llibres escrits per il·lustradors sol predominar l'aspecte gràfic, sovint trien el camí de l'humor o de l'absurd, o bé l'evocació de la pròpia infància. A tall d'exemple podríem citar l'extensa obra de Carme Solé-Vendrell i també els divertidíssims llibres de Joma, la recreació de la vida quotidiana que fa Roser Capdevila i la visió alhora desenfadada i poètica de Mabel Pierola.

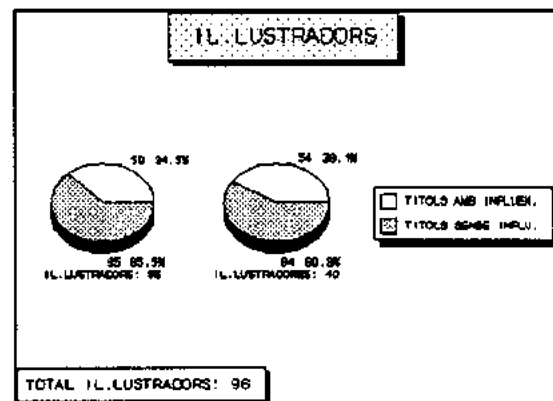


Aquest gràfic ens presenta els il·lustradors dels llibres de la nostra mostra que tenen cinc o més llibres publicats. La mostra total hauria estat molt extensa i, atesa la importància secundària d'aquestes dades per a l'estudi que realitzam, l'hem reduït a una pinzellada. Així mateix volem remarcar, per la seva quantitat, la producció d'Isidre Monès -un dels dibuixants habituals d'El Grumets de La Galera-, i el fet que Francesc Salvà i Lucià Navarro no han il·lustrat, al llarg d'aquests anys, cap obra amb influències del conte popular.

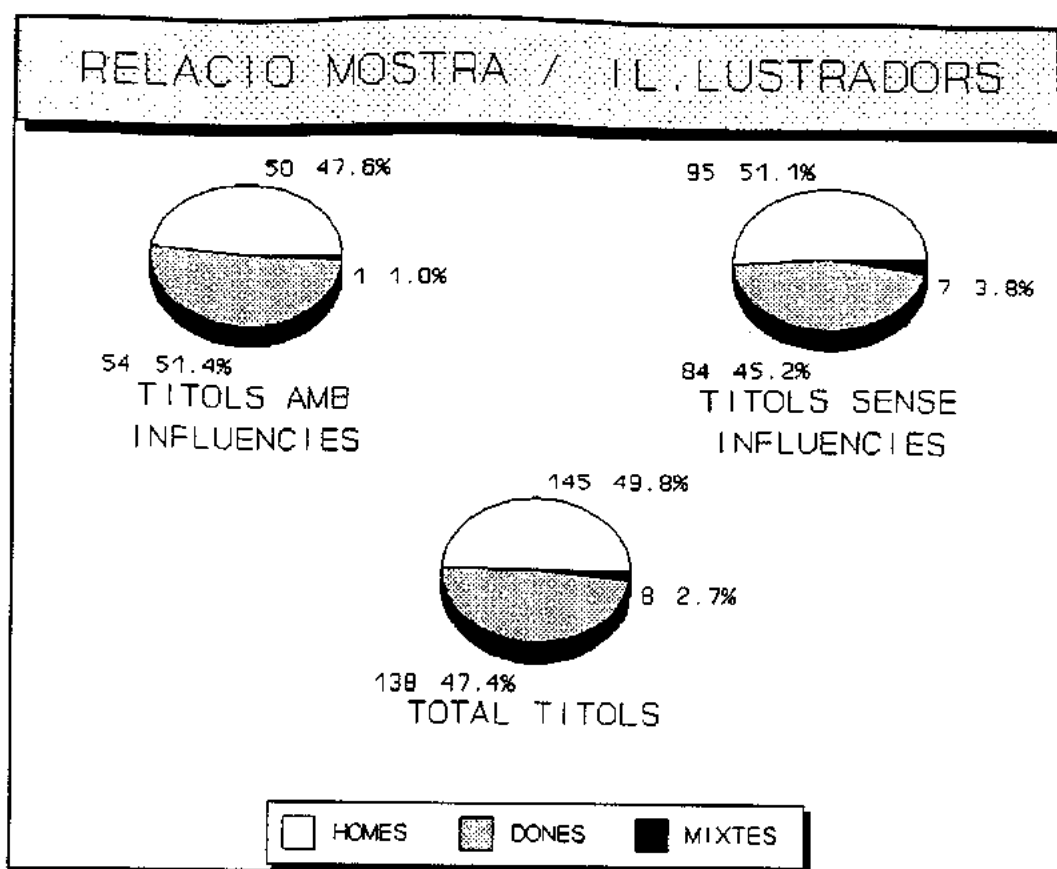




Si comparem aquest gràfic amb el d'autors, veurem que la proporció d'illustradores és lleugerament superior, respecte del total d'illustradors, que el d'autores respecte del total



d'autors. Tal com passava amb els autors, són proporcionalment més les il·lustradores que tenen algun títol amb influències.

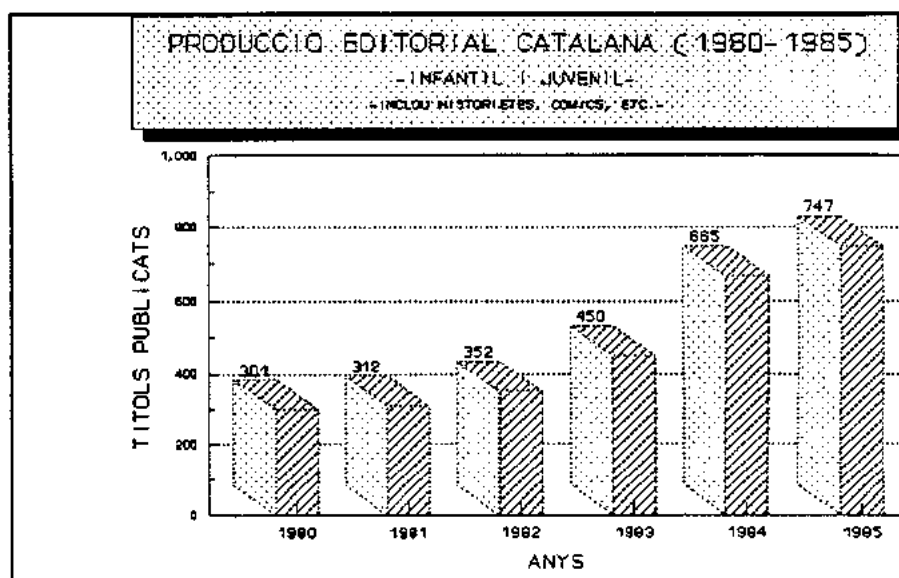


Aquest gràfic posa en relació els il·lustradors i les obres i ens permet contrastar això amb el gràfic que posa en relació els autors i les obres. Per primera vegada es trenca la tendència de predomini de l'activitat masculina i veim que il·lustradores i il·lustradors es reparteixen -gairebé a parts iguals- la producció. Fins i tot en el cas dels títols amb influències les il·lustradores superen en 0,8% el nombre d'il·lustradors.

### *6.2.6 - Les dates*

Un altre ítem força important és el de la data de publicació. Onze anys és un període bastant llarg en la vida de qualsevol persona. En el camp de la literatura infantil i juvenil catalana aquests onze anys són determinants. Durant el Modernisme s'inicià una valoració del llibre infantil, el Noucentisme hi aportà els millor intel·lectuals de l'època: autors, il·lustradors, traductors i editors, i també els inicis d'una infraestructura cultural: escola en català, biblioteques, etc. Quan semblava que tot anava per bon camí i que la nostra literatura es podia posar a l'alçada de les millors d'Europa, arribà el 1939 i tot s'ensorrà. Vint anys de condemna a l'ostracisme i quinze més de relativa permissivitat floriren a partir de 1975 -any de la mort de Franco-, primer amb una forta embranzida però sense massa mitjans i amb una total manca d'infraestructures i després amb una empenta decisiva que va sorprendre fins i tot els mateixos professionals.

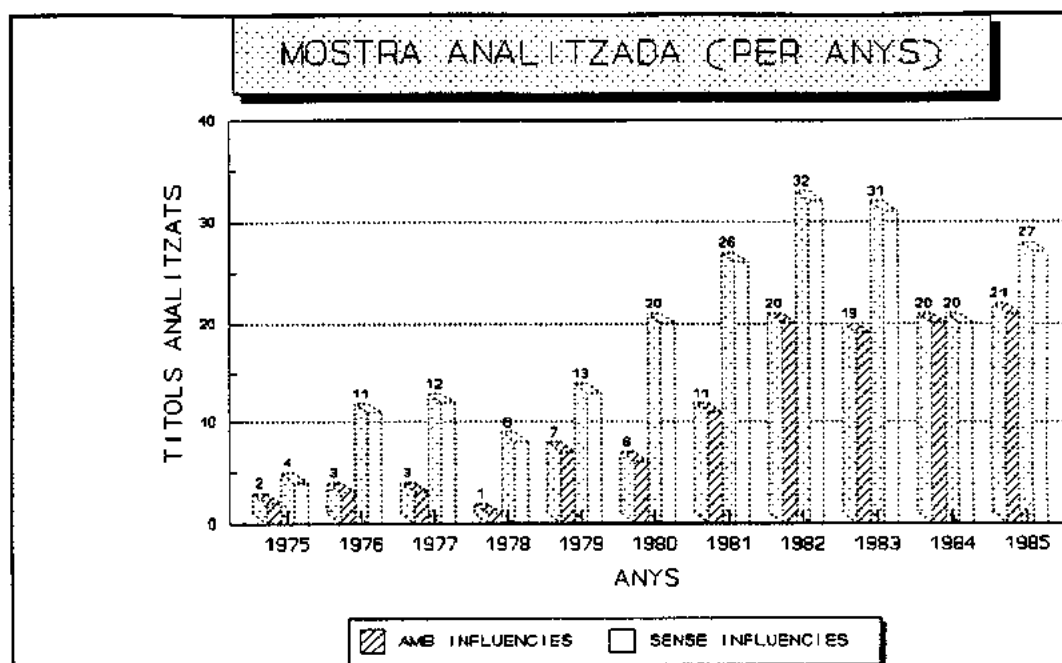
La dècada 1975-85 és, per tant, la que emmarca l'augment espectacular de les edicions, dels autors, de les traduccions, la consolidació dels premis, l'inici d'una tímida crítica, l'obertura cap als mercats estrangers de les nostres editorials i professionals, etc. Encara que difícilment res d'això no s'hauria esdevingut si, paralelment, el país no hagués viscut un procés de normalització lingüística i d'introducció del català a l'escola. Entre 1980 i 1985 les dades referides a la producció de llibres per a infants i joves en llengua catalana són les següents<sup>2</sup>:



<sup>2</sup> Dades aparegudes a *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)* (CENDÁN, 1986: 101). Cal tenir en compte que en aquestes dades s'inclouen també els tebeos, còmics i historietes.

Com veim, l'augment és considerable i se centra sobretot en el bienni 1984-1985, moment en què ja es podia donar per acabada la transició cap al sistema democràtic i les infraestructures culturals ja s'anaven desenvolupant.

Pel que fa a la nostra mostra, els 318 llibres analitzats es distribueixen per anys de la forma següent:

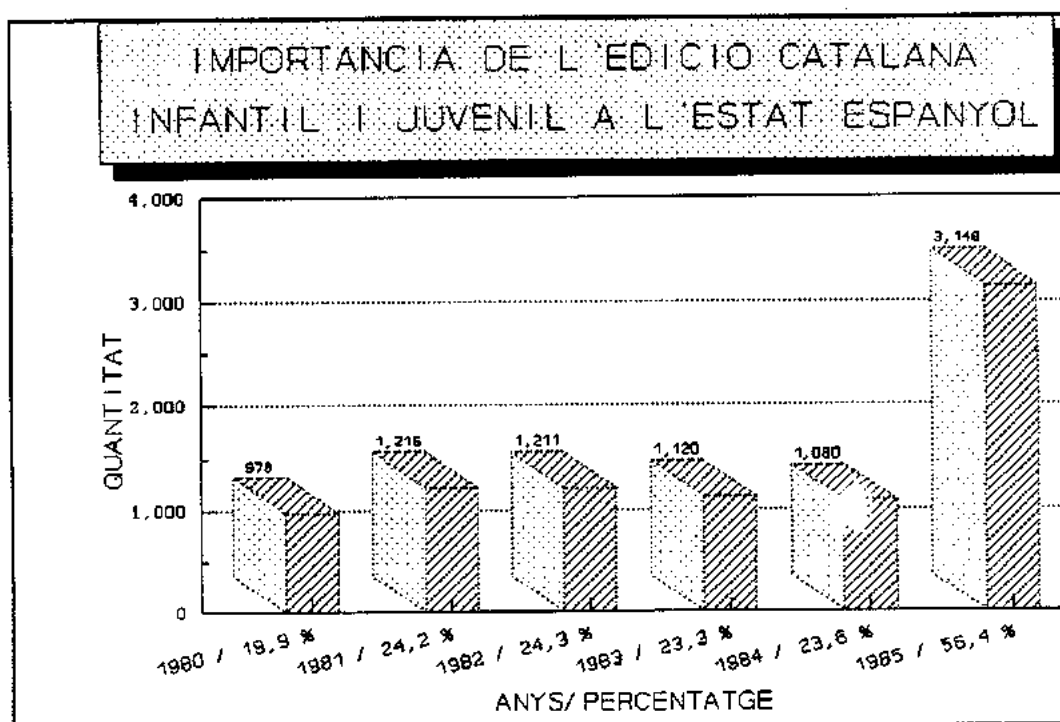


Podem observar que entre 1975 i 1978 les obres amb influències tenen molt poc pes específic. El trienni 1979-1981 representa un tímid inici d'aquesta tendència, que es desenvoluparà amb més força entre el

1982 i el 1985, anys en els quals els valors absoluts de la producció amb influències es mantenen gairebé constants. Curiosament, el 1984 el percentatge entre uns llibres i altres s'igualava, però és a causa d'una disminució en els llibres sense influències i en la producció total.

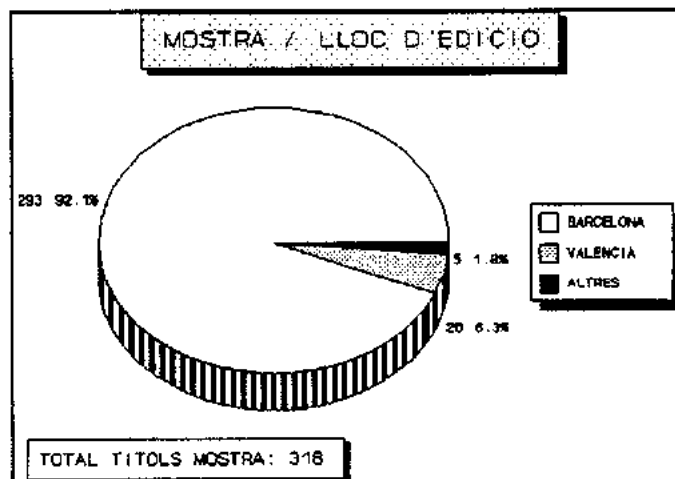
### 6.2.7 - El lloc d'edició

Pel que fa al lloc d'edició, poques coses podem dir. La supremacia de Barcelona és inqüestionable i es fa més ferma d'any en any. Algunes dades ens permetran constatar aquesta asseveració. Si ens centram únicament en la producció de llibres infantils i juvenils i els classificam pel peu editorial -no per la llengua en què estan escrits els llibres, i això és important- tendrem els resultats següents, pel que fa a llibres editats a Barcelona:



Les dades són prou clares: el 1985 ens trobam amb una indústria editorial catalana que controla més de la meitat de la producció total de l'Estat espanyol en relació a llibres per a infants i joves. Això no vol dir, ni molt menys, que tots aquests llibres siguin en català. Molts són escrits en castellà i alguns en altres llengües. Però el que sí és cert és que Barcelona ha esdevingut la ciutat capdavantera de l'Estat en aquesta qüestió i que l'orientació en les publicacions es decideix des de Catalunya.

En relació amb la nostra mostra, si classifiquem els llibres analitzats pel seu editorial tenim:





### *6.2.8 - Els premis*

La qüestió dels premis és força important en la literatura catalana per a infants i joves, i això per diverses raons. En primer lloc parlem d'una cultura minoritzada i amb una llengua bandejada durant molts d'anys de l'ensenyament i fins i tot perseguida. En el posterior redreçament cultural, els premis convocats des de les institucions o les entitats privades compleixen diverses funcions, entre les quals podríem destacar:

- Afavorir l'aparició de nous autors.
- Potenciar o orientar la producció cap a un estil o una temàtica determinades.
- Actuar com a vehicle de reconeixement de la tasca duita a terme pels creadors i les editorials.
- Promoure l'interès social entorn de la literatura infantil i juvenil i la seva presència en els mitjans de comunicació.

La dècada que estudiem ha estat pròdiga en premis, com correspon a un moment d'expansió d'aquest tipus de literatura. S'han mantingut els pocs que existien durant el període franquista i se n'han creat de nous. Alguns han perdurat fins a l'actualitat i altres han tengut una vida més efímera. Són els següents -en ordre cronològic-:

- *Josep M<sup>a</sup> Folch i Torres*: fundat el 1963, obra literària inèdita. Vinculat inicialment a l'Editorial SPES i després a l'Editorial La Galera.

- *Joaquim Ruyra*: fundat el 1963, de literatura juvenil, obra inèdita. Vinculat a l'Editorial Estela i des de 1976 a Laia. Actualment no es convoca.

- *Serra d'Or*: creat el 1977, per a obres ja publicades. Té diverses modalitats -autor, il·lustrador, col·lecció, editorial, etc.-. Vinculat a la revista del mateix nom.

- *Enric Valor*: fundat el 1980 per la Federació d'Entitats Culturals del País Valencià -FECPV-.

- *Apelles Mestres*: convocat des de 1981, premia l'obra inèdita conjunta d'un autor i d'un il·lustrador. Vinculat a Editorial Destino.

- *Tirant lo Blanc*: des de 1981 el convoca la Diputació de València, per a una obra inèdita.

- *L'Esparver*: es va convocar els anys 1981 i 1982. Vinculat a l'Editorial La Magrana.

- *La Xarxa*: es va convocar els mateixos anys que l'anterior. Vinculat a les Publicacions de l'Abadia de Montserrat, que els anys 1981 i 1982 convocaren també el premi d'adaptació infantil il·lustrada *Llibres del Sol i de la Lluna*.

- *Guillem Cifre de Colonya*: es convoca des de 1981 i és l'únic de les illes Balears. Patrocinat per la "Caixa de Colonya" de Pollença. Les obres, inèdites, de narrativa premiades són editades per La Galera.

- *Generalitat de Catalunya*: des de 1981. Obres per a infants i obres juvenils, ja publicades. El convoca la Generalitat.

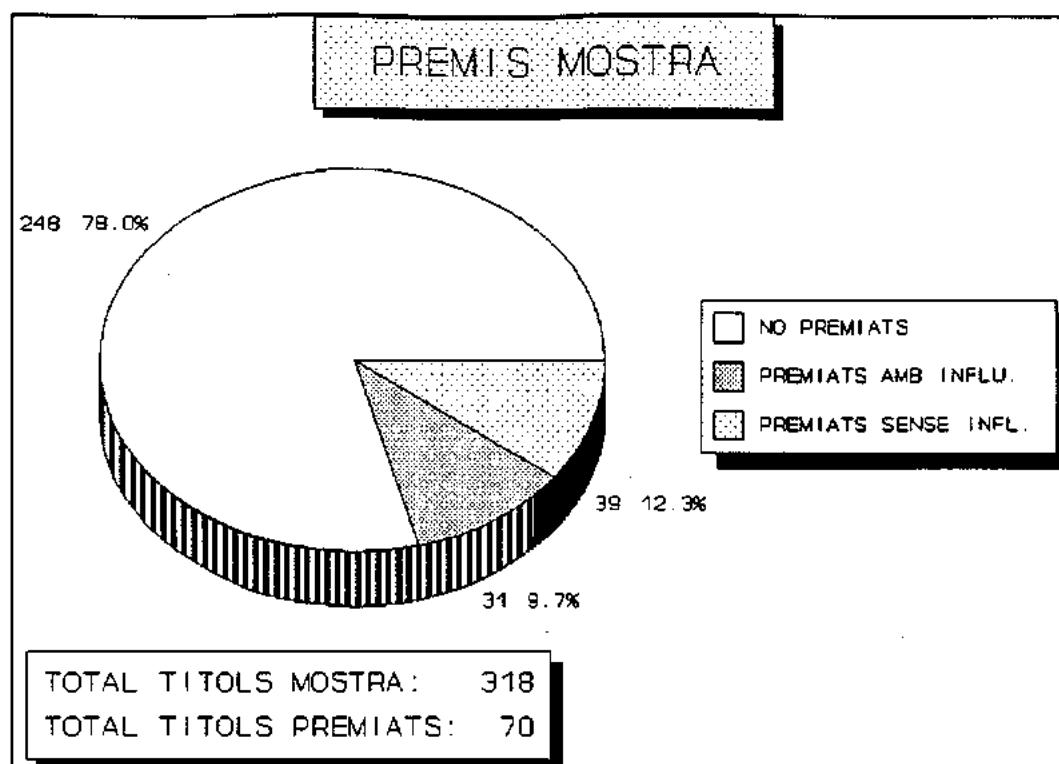
- *Gregal*: el convoca des del 1983 Gregal-Llibres i el Consorci d'Editors del País Valencià.

- *Vaixell de Vapor*: des de 1984. Instituit per la "Fundación Santa María", les obres premiades són publicades per Cruïlla/ Ediciones SM.

- *Lola Anglada*: des de 1984, convocat per la Xarxa de Biblioteques Soler Palet i la Caixa d'Estalvis de Terrassa.

A més dels ressenyats, actualment es concedeixen també els "*Premios Nacionales*", en qualsevol de les llengües de l'Estat espanyol,

convocats pel Ministeri de Cultura, el *Ciutat d'Olot* -literatura infantil-, el *Ferran Canyameres* -literatura juvenil de gènere policíac- i el *Gran Angular* -literatura juvenil-.



El gràfic ens mostra com un 22% dels llibres analitzats han obtingut algun -o alguns- premis. D'entre ells un 44,3% -que correspon al 9,7% del total de la mostra- té influències del conte popular tradicional.

### **6.3 - CLASSIFICACIÓ**

Un cop descrites, comptabilitzades i analitzades les característiques "externes" dels tres-cents devuit llibres que conformen la mostra, creiem que era necessari fer-ne una classificació que palesàs, a primer cop d'ull, les coordenades bàsiques sobre les quals s'estructurava la producció d'aquests onze anys. A part, és clar, de la nostra pròpia classificació dual entre "llibres amb influències de les rondalles" i "llibres sense influències de les rondalles", sobre la qual es basa el treball.

No era una tasca gens fàcil, car fer una classificació sempre implica un esforç de síntesi, una valoració dels aspectes que considerarem principals i secundaris i una renúncia implícita a posar de manifest tot un conjunt de matisacions, que es perden en haver de situar