

Clàssics de la literatura juvenil

Una aportació des de la crítica que il·lumini
la lectura formativa

Lluís Serrasolses

2008 - 2009

Aquest treball de recerca educativa ha estat tutoritzat per Enric Cassany Cels, professor del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona. I ha estat desenvolupant gràcies a una llicència retribuïda concedida pel Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya. Resolució EDU/2276/2008, de 9 de juliol (DOGC núm. 5176 18/07/2008)

Per a l'Emma, l'Agnès i la Jana

*“Aigües del Wainganga, m’ha rebutjat la bandada dels homes.
Jo no els vaig fer cap mal, però em tenien por. Què ho fa?
Bandada de llops, vosaltres tampoc no em volíeu. La jungla se’m
tanca i se’m tanquen les portes del poble. Què ho fa?
Com vola Mang, entremig d’ocells i feres, així volo jo, entremig del
poble i la jungla. Què ho fa?
L’una cosa i l’altra lluiten dintre meu, com lluiten les serps a la
primavera.
Em surt aigua dels ulls, però ric mentre em baixa per les galtes.
Què ho fa?
Hi ha dos Mowglis en mi, però tinc la pell Shere Khan estesa sota
els peus.
Tota la jungla sap que he mort Shere Khan. Mireu bé, llops, mireu
bé!
Ahae! Tinc el cor oprimat de tantes coses que no entenc.”*

“Cant de Mowgli”. Rudyard Kipling; *El llibre de la jungla*

Índex

La lectura formativa	8
“Viure la lectura per dialogar amb els nostres morts”	8
Més enllà de les definicions: literatura	10
Una manera de ser en el món: ocupar, momentàniament, la butaca d'un altre en el gran teatre	12
Shiller: “La bellesa i la sensibilitat ens fan més lliures”	14
Per què llegir els clàssics?	16
Lectura i literatura a les aules	18
Què ofereixo?	25
La llista de llibres	27
Els cinc grans clàssics infantils	30
Lewis Carroll: l'escriptor mutant	30
<i>Les aventures de Pinotxo</i> : de la moral i la moralina	34
<i>Peter Pan</i> : l'impudor al centre del cànon	37
<i>El màgic d'Oz</i>	42
<i>El Petit Príncep</i> , retornat als nens	45
L'Adam de la lectura juvenil	48
<i>Robinson Crusoe</i> : l'illa, manual d'ús	48
L'aventura: allà on passa tot	50
<i>L'illa del tresor</i> o la veritat camuflada	51
La veu de Huckleberry Finn	56
De la modèstia de Mark Twain i de la invenció de Tom Sawyer	61

Joaquim Ruyra, narrador juvenil. “La parada” i “Una tarda per mar”	66
Jules Verne: El món, manual d'ús	70
De Daniel Defoe a <i>Divendres o la vida salvatge</i> , de Michel Tournier, i a <i>Senyor de les mosques</i> , de William Golding.....	78
És <i>Moby Dick</i> una lectura per a joves?.....	82
<i>El cor de les tenebres</i> , de Joseph Conrad.....	86
La fi de l'aventura	90
<i>El vigilant en el camp de sègol</i>	90
Un altre “vigilant”: <i>Molt lluny de qualsevol altre lloc</i>	94
L'humor.....	97
Mark Twain i la granota saltadora.....	97
Pippi Calcesllargues, la nena pallassa	99
Roald Dahl contra els adults.....	100
<i>El petit Nicolas</i>	101
L'humor ocult de Pere Calders: <i>Raspall. Conte infantil</i>	102
Zazie al metro, de Raymond Queneau.....	104
El realisme i la psicologia: Rússia, Nord-amèrica i Barcelona.....	107
Dues novel·les curtes de Tolstoi: la mort.....	107
Tres obres de John Steinbeck.....	111
William Saroyan: <i>La comèdia humana</i>	117
Truman Capote: <i>El convidat del Dia d'Acció de Gràcies</i>	120
Mercè Rodoreda: l'adolescent, l'infant i el poder de la fragilitat	121
Experiències torbadores	126
Edgar Allan Poe: l'horror com a lliçó literària	126
Les dues portes del laboratori del Dr. Jekyll: de Frankenstein a Kafka.....	129
<i>La història del senyor Sommer</i> (i el seu parent, el senyor Bartleby)	134
Pèl roig i ànima mesquina	136
Dues narracions fàustiques: russa l'una, siciliana l'altra	138
Els llibres de les bèsties.....	142
<i>Els contes d'en Pere Conill</i>	144
<i>El vent en els salzes</i>	145
<i>El viatge meravellós d'en Nils Holgersson per Suècia</i>	147
La jungla: Rudyard Kipling.....	149
El desert glaçat: Jack London	152
<i>El lleó</i> , de Joseph Kessel	154
La Fantàstica: la multiplicació literària.....	156

La Terra de Mai Més de Tolkien	156
El món de Nàrnia, de C.S. Lewis.....	163
Si un matí de tardor, un col·legial grassonet... O quan el lector és l'heroi.....	167
Harry Potter: l'aventura del bé i el mal.....	170
<i>Coraline</i> : una Alícia a la banda del malson.....	173
La cabina màgica: una <i>Alícia</i> entre números i lletres.....	174
Italo Calvino: una trilogia fantàstica de destins encreuats	175
El naufragi que vindrà, o Robinson a la nau espacial.....	181
<i>L'illa del Doctor Moreau</i> , de H.G. Wells.....	181
<i>El dia dels trífids</i> , de John Wyndham	182
<i>El mecanoscrit del segon origen i Trajecte final</i> , de Manuel de Pedrolo	184
<i>L'esquelet de la balena i La fàbrica de mentides</i> , de David Cirici	185
Isaac Asimov.....	186
<i>Guia galàctica per a autostopistes</i> , de Douglas Adams.....	187
Les rondalles	190
Joan Amades	192
Jacint Verdaguer	193
Altres rondalles	196
Mitologia maia en una rondalla catalana de Lluís Ferran de Pol.....	196
<i>El bosque de los sueños</i> , d' A.R. Almodóvar	197
<i>El gegant de la història</i> , de Brian Patten.....	199
Els narradors de la nit, de Rafik Schami.....	200
<i>Versos perversos</i> , de Roald Dalh	202
Epíleg	204
Els llibres que he llegit a les meves filles.....	204
Bibliografia.....	206
Obres comentades.....	206
Bibliografia consultada	212

La lectura formativa

“Viure la lectura per dialogar amb els nostres morts”

Jaume Cela, mestre i escriptor de punteria excel·lent, l'any 2002 va presentar una ponència amb el següent títol: *Viure la lectura per dialogar amb els nostres morts*¹. Em sembla un títol tan bo que m'agradaria demanar-li permís per utilitzar-lo jo. I ja posats, en copiaré el primer paràgraf, i així m'estalviaré molta feina:

“Amb en Juli Palou, durant unes jornades que vam fer a les biblioteques escolars, un dia ens van preguntar perquè pensàvem que s'havia d'anar a l'escola i per què creiem també que s'havia d'anar a la biblioteca. I ens vam respondre que anem a l'escola i anem a la biblioteca per dialogar amb els nostres morts. Amb això volíem dir que, quan entrem a la biblioteca o a l'escola suposadament espais de cultura –tot i que de vegades no ho semblen per la imatge que en donen alguns mitjans de comunicació-, el que intentem tots els que formem el col·lectiu escolar és inserir-nos en una conversa que va començar fa milers d'anys i que continuarà després de nosaltres. Per tant, entre totes les funcions possibles de la lectura, una és clarament poder donar als alumnes una veu pròpia amb què, a partir de les veus que han parlat abans nostre, puguin trobar algun sentit per als grans interrogants que els homes i les dones ens hem plantejat des dels inicis de la cultura o la civilització. Sense negar la veu personal de cadascú, la literatura, el fet de llegir i l'escola i la biblioteca com a llocs on es llegeix, permeten que ens deixem acaronar per la veu dels altres. I ja sabeu que les carícies, el sentit del tacte, és una de les coses rebudes amb més força, precisament pel fet de correspondre a uns dels aspectes més fràgils de les relacions humanes.”

Notem l'encert del títol i d'aquest paràgraf que he copiat. Primer per què cal ser molt lúcid per incloure el concepte “morts” en el context de l'educació infantil i

¹ J. Noguero (ed.) *La literatura per a joves, de la creació a la comunicació*. Sabadell: Fundació Caixa Sabadell, 2002. Pàg. 41

primària. En una societat com la nostra, on predomina un hipòcrita cotó fluix en el tracte amb els nens, aquest és una paraula proscriu. I és una idea molt progressista defensar que formem part d'una comunitat, present i passada, extremadament àmplia, amb moltes veus amb les quals dialogar. Que la llum que ens ha d'orientar no és la de l'encegador consum a tota costa, sinó que el progrés ha de tenir un sentit basat en una acumulació extraordinària d'il·luminacions. En segon lloc fer notar que quan Jaume Cela posa en relació carícies i veus, quan diu que "ens deixem acaronar per la veu dels altres", està posant el doll emocional i el reflexiu en un mateix broc. Llegir en veu alta a un auditori més o menys nombrós, fer-los participar d'un relat, és fer viu el diàleg entre vius i morts, afegint-t'hi un element molt important: la vivència. Quan la meua filla Jana es va emocionar i va tenir por amb el conte de la poma màgica que li va explicar la Paula, la seva mestra de P3, quan el va interioritzar fins el punt de saber-lo explicar-lo ella i fer-me petar de riure a mi, havia rebut del mateix broc diàleg reflexiu i sensació emocional. I, encara més visible i també molt important, havia posat una peça més a la seva veu. Perquè ningú no pot pretendre aconseguir una veu personal si ningú no li ha donat mai la seva: jo, la Paula, l'autor potser anònim del conte...

El ritual de la lectura en veu alta, doncs, és importantíssim. Però també cal tenir en compte que, almenys des de la invenció de la impremta, els lectors saben llegir en silenci i això ha permès el desenvolupament del relat amb recursos que la lectura en veu alta no permetia. És lògic que a la Jana li expliquem contes i també que a la seves germanes Agnès i Emma les animem a llegir totes soles. A deixar per uns moments de formar part de la família (però no per aïllar-se totes soles en una guerra cibernetica, feta de sorolls i no de veus!). Perquè la literatura en silenci és també un broc amb més d'un doll, perquè és una manera de dialogar amb els morts, d'enfortir el jo, de conèixer molta gent molt a fons, d'endevinar com són les coses, d'apreciar el plaer difícil. De formar-se.

I ara una altra cita, aquesta vegada molt més curta, que també m'agrada molt. Dámaso Alonso: "La literatura es la enseñanza más formativa que puede recibir el hombre". Cal tenir en compte que els tres conceptes nuclears d'aquesta frase (*literatura*, *enseñanza formativa* i *hombre*) els escriu un poeta, un crític i

un acadèmic. No són, doncs, paraules d'un significat pla, sinó voluminos. En "literatura" no hi ha només els textos canònics, sinó les cançons, la veu popular, les contarelles... (però potser no els productes merament industrials). En "ensenyament formatiu" hi ha sobretot els valors de l'humanisme, els que s'articulen sobre el pensament dialogat, els que sempre apunten com una brúixola cap a la ironia i la bellesa estètica. Però també hi ha en "ensenyament formatiu" la força de la catarsis, de l'enfrontament amb les pors, dels sovint terribles rituals d'iniciació. "Home", no només es refereix com és natural al gènere humà sencer, sinó a qui té capacitat de creixement, d'acceptar i incorporar, d'estar a l'aguait del que enriqueix i el que empobreix, d'acceptar les regles del joc simbòlic que ens proposen les constel·lacions creades pels nostres morts i prova d'inventar-ne jugades noves.

La "lectura formativa" del títol d'aquest treball intenta anar per aquí.

Més enllà de les definicions: literatura

És gairebé inevitable que els estudis comencin amb intents de definició. Si faig un treball sobre el gènere autobiogràfic, primer dedicaré molts esforços a definir aquest gènere, buscaré entre els que hi han pensat abans que jo... Potser arribaré a citar Aristòtil... I serà curiós que perdi tant de temps, quan, abans de posar-me en aquestes bardisses erudites, ja hauré fet la meva composició de lloc sobre les obres que m'interessa tractar i les línies per on m'interessa progressar. En el cas d'un estudi sobre els clàssics de la literatura juvenil, hauria de començar, doncs, i bastant inútilment, posant les bases definitòries d'aquets conceptes per separat i en conjunt (literatura, clàssics, literatura juvenil, clàssics de la literatura juvenil). Intentaré passar-hi el més de puntetes possible i, sobretot, intentaré que les definicions no es converteixin en consignes fonamentalistes que em constrenyin el camp que vull recórrer. No fa gaire, llegint un llibre sobre la lectura infantil i juvenil, vaig poder observar com aquesta mania de **no** començar la casa per la teulada, portava a fer l'operació següent: Pas primer: què és la literatura? La resposta es busca en aquell famós esquema de la comunicació (emissor, receptor, codi...) que té el corresponent desplegament en una pulcra llista de funcions del llenguatge (emotiva, referencial...). La funció que correspon a la literatura (i, mireu que curiós, també

al llenguatge dels eslògans publicitaris) és la poètica. És a dir, la funció poètica és la que posa l'accent en el missatge, en donar una forma estètica al llenguatge, tipus "la ginesta altra vegada, la ginesta amb tanta olor, és la meva enamorada que ve al temps de la calor". O "Qué menos que mónix". Si haguéssim de fonamentar tot el patrimoni literari de la humanitat sobre aquesta premissa, en quedaria gaire cosa que valgués la pena? Els escriptors donen sempre una forma estranya al seu llenguatge? I, sobretot, això és el que més els importa? Però si som disciplinats i fem el pas segon sense trepitjar més enllà dels límits que ens imposa el pas primer, el camp d'exploració que tindrem serà lil·liputenc. Busqueu els elogis que la crítica ha fet dels grans autors: "Shakespeare: un dels grans mestres que dominen el gran art de contar la veritat". Té això alguna cosa a veure amb la funció poètica? Sí, però la supera de molt. La literatura treballa amb la llengua, per això és un art (un art poètic, si voleu), però no un art per a vendre cassoles, sinó per mostrar, per fer viure, la veritat. Això exclou, lògicament i en primer lloc, les obres que no mostren ni fan viure res de rellevant. Encara que se centrin en la funció poètica. Perquè la veritat, més que definir-se com el contrari de la mentida, té com a component fonamental la seva rellevància humana. Quan J.R.R. Tolkien va inventar la llengua èlfica es va adonar que una llengua pressuposa una mitologia: és absurda com un simple esquema de sons i regles, per estètics que siguin, i fins i tot com un codi per transmetre informació. Tolkien, doncs, va advertir que l'èlfic era inútil com a llenguatge, a menys que també tingués una mitologia o una història significativa que n'expliqués l'origen i en justificés l'existència. D'igual manera, el llenguatge literari sobrepassa el desig d'informar, té la funció de fer significatiu per al lector una experiència real o inventada per l'autor. O, en altres paraules, ha d'aprofundir en la significació mítica. I em sembla que aquí sí que hi puc trobar unes coordenades per acotar el meu camp de treball. Rebutjaré les obres de la literatura juvenil que no mostren ni fan viure res de rellevant. Aniré a les obres que mostren, que facin viure alguna cosa d'humanament rellevant. I que, per tant, estiguin dins un diàleg iniciat potser fa centúries, al qual nosaltres també estem convidats a participar.

Una manera de ser en el món: ocupar, momentàniament, la butaca d'un altre en el gran teatre

La cita de Dámaso Alonso que he comentat més amunt “La literatura es la enseñanza más formativa que puede recibir el hombre” mereix ser justificada una mica més llargament. Al capdavant totes aquestes pàgines se sustenten sobre aquesta idea, que la literatura és formativa en grau superlatiu. I, per tant, que val pena mirar-s'hi una mica. Per fer-ho recolliré bàsicament idees d'Italo Calvino i de C.S. Lewis. Són dos escriptors clàssics, molt propers als lectors joves, però són també dos autors acadèmicament impecables. Calvino, amb les seves *Lliçons americanes* i amb d'altres textos afins, va merèixer l'admiració dels estudiosos i dels amants de la literatura. Lewis, respectat professor de Cambridge, a més de creador de la sèrie de Nària, és l'autor del clàssic assaig *Un experiment de crítica literària*. Text imprescindible per a qualsevol crític.

Calvino, preguntat sobre quin és el seu objectiu com a escriptor, respon: “L'única cosa que voldria ensenyar és una manera de mirar, és a dir, de ser en el món. En el fons la literatura no pot ensenyar res més.”² I Lewis, preguntant-se què hi busquem en la literatura els qui no només esperem trobar-hi entreteniment ens diu: “La resposta més aproximada que puc donar és que busquem una ampliació de nostre ésser. Volem ser més del que som. Cada un de nosaltres veu per natura el món sencer des d'un punt de vista, i amb un criteri selectiu que li és propi. (...) La literatura, en tant que Logos, és una sèrie de finestres i fins i tot de portes. Una de les coses que sentim quan hem acabat de llegir un bon llibre és que hem “sortit”. O, des d'un altre punt de vista, que hem “entrat”. Hem travessat la closca d'una altra mónada i hem descobert com és el seu interior.” I, més endavant, després d'aclarir-nos que no és per curiositat que ens agrada xafardejar dins d'altres “monades” leibnizianes, que no és per *saber*, sinó per *conèixer*. Continua: “Es tracta de convertir-nos en aquests altres éssers, per ocupar, durant una estona, la seva butaca en el gran teatre, per usar els seus prismàtics i contemplar desinteressadament qualsevol

² Paraules de Calvino recollides pel crític francès François Wahl, reproduïdes a www.italica.rai.it/argomenti/grandi_narratori_900/speciale_calvino.htm

felicitat, terror, meravella o alegria que presentin”³. Les cites sobre el valor de la literatura podrien continuar. N'afegiré una altra de Calvino (i més endavant encara continuaré recolzant-me en aquestes dues autoritats, però per assumptes lleugerament diferents) i em sembla que l'essencial estarà dit sense necessitat de convertir aquestes pàgines en una *summa auctoritate*. Calvino: “Si allò que existeix és *la* realitat, en la qual els diferents nivells no serien sinó aspectes parcials, o si només existeixen els nivells, és una cosa que la literatura no pot decidir. La literatura coneix *la realitat dels nivells*, i aquesta és una realitat que segurament coneix millor del que es pugui arribar a conèixer per altres procediments cognitius. I no és poc.”⁴ És a dir, que la literatura arriba a saber per mitjans únics, el que la filosofia i la ciència han descobert d'una manera no tan "directa": que les mirades són moltes i totes són "reals".

Compte, però. Estem parlant sempre de literatura. No de lectura en general. La lectura és una habilitat que l'escola té molt clar que ha d'ensenyar. I sap com fer-ho perquè és la seva feina gairebé primera. Però la lectura, ni tan sols la lectura científica o filosòfica i, per descomptant, no la lectura d'entreteniment, no és capaç d'aquestes meravelles de què parlen Calvino o Lewis. D'això n'és capaç la lectura del que podríem anomenar “els clàssics”. Però aquest concepte no cal que sigui restrictiu, amb uns ferris condicionants garantistes. És un concepte que pot ser raonablement obert. Per començar, dins el concepte “clàssics literaris” hi inclourem la seva parcel·la de literatura juvenil: els llibres excepcionals que han estat escrits expressament pensant per a un públic juvenil, o que aquest públic s'ha fet seus, o que tenim raonables motius per pensar que els poden interessar i acompanyar en la seva adquisició de destresa literària. Quan pensem en clàssics no cal que ens cenyim només a uns pocs noms sacralitzats, ni que reculem un mínim de cent anys. Al lector jove el que li convé és descobrir per alguna escletxa que això de llegir és una forma de *conèixer* (i no obligatòriament de *saber*) apassionant. I aquest és l'objectiu que inspira aquest treball. Si, a més, aquest jove lector pot organitzar

³ LEWIS, C.S.: *Un experiment de crítica literària*. Pàg. 204-206

⁴ CALVINO, Italo: *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Bruguera 1983. Pàg 59

aquest coneixement fins a tenir una raonable mapa de la seva literatura patrimonial (nacional i occidental) i algunes bones referències de la literatura actual... Doncs tots tindrem motius per estar-ne tremendament satisfets, però des d'aquí no aspiro a tant. Encara que procuro oferir algunes pistes que puguin encaminar-nos-hi.

Shiller: “La bellesa i la sensibilitat ens fan més lliures”

Creiem-nos el poeta i analitzem què oferim al nostres joves i, sobretot, amb quin entusiasme els ho oferim. Les relacions entre l'escola i la literatura han canviat substancialment en els darrers cinquanta anys. Si abans era prioritari conduir els alumnes cap a la literatura “escollida”, segons el profit moral i estètic que se'n podria treure (o patriòtic, que també ha comptat molt), i, per tant, els llibres d'entreteniment eren considerats més aviat una nosa; avui la prioritat absoluta sembla ser conduir els alumnes cap a la lectura, cap a qualsevol tipus de lectura: estimular-los a llegir el que sigui, encara que això només els aportï entreteniment. Aquesta tendència ens pot arribar a fer pensar que hi ha una frontera insalvable entre la literatura destinada a ser analitzada i la literatura destinada fer-nos-ho passar bé. Això no és veritat. Que els alumnes llegeixin per entretenir-se està molt bé. Però qui se n'ha d'ocupar sobretot és la indústria. Quan l'encerta, bé ho aconsegueix. El que cal és que els alumnes llegeixin textos que els aportin alguna cosa: un lector es construeix a poc a poc, sumant una darrere l'altra referències que el van enriquint. La primera peça d'aquesta suma potser és *En Patufet*. I a continuació hi ha d'haver tot un univers de lectures que tinguin el mateix que té *En Patufet*: art, sorpresa i emoció. I, a la vegada, que vagin sumant més i més elements a mesura que el noi creix i el lector es va formant, que l'acompanyin amb riquesa per oferir una experiència en desenvolupament. Al lector jove no se l'ha d'atabalar amb catàlegs de recursos narratius i figures del llenguatge. Li cal emoció. Però no creguem que *emoció* és només un sinònim estricte d'aventures trepidants, perquè hi ha molts tipus d'emocions i moltes maneres d'incitar-les a revelar-se.

La lectura és un plaer. Però és un plaer intel·lectual i, per tant, requereix esforç. És clar que els ensenyants han de reclamar al seus alumnes que s'esforcin, però no m'agradaria gens que aquestes pàgines servissin per reclamar-los un esforç que no passi pel plaer. Vull dir que algú vulgui fer-los comentar un extracte d'aquest treball, fer-los memoritzar dates i conceptes. Fins i tot que es tingui la idea que aquestes pàgines se situen a les antípodes de decàlegs sobre la llibertat del lector com els proposats per Daniel Pennac. Aquest treball el que ofereix (i en certa mesura reclama) és esforç per als mestres i professors (i per als pares lectors): formació que no van poder adquirir a la universitat. O, potser, hauria de dir que ofereix informació i criteris; perquè parlem d'un tema que els professors sí que dominen: la literatura. Tot plegat potser serà picar fred. Però el picarem. La nostra responsabilitat de pares, de ciutadans o d'ensenyants ens obliga a no deixar en mans de les multinacionals de l'entreteniment el currículum literari dels nostres infants i joves. Ni tampoc a creure que es pot desenvolupar òptimament només amb el llibre de text.

El crític Harold Bloom respon a la pregunta *Per què llegir?* amb paraules plenes de saviesa i subtilitat. La darrera frase del seu pròleg on respon a aquesta pregunta ens recomana "Llegiu amb profunditat, no per creure, no per acceptar, no per contradir, sinó per aprendre a formar part d'aquesta naturalesa única que escriu i llegeix"⁵.

En l'etapa de la vida en què ens entrenem per ser el jo que finalment serem i que podem continuar conformant al llarg de tota la nostra existència, la lectura pot tenir un paper essencial: un paper moderador, ordenador, incitador, orientador. Però per això cal que s'hagi aconseguit tastar l'entusiasme per llegir, que s'hagi tastat el que Harol Blomm anomena "el plaer difícil" que justifica que encara llegim amb profunditat les obres del cànon tradicional. Per saber degustar aquest "plaer difícil" no cal haver cursat estudis universitaris de crítica literària, perquè és un plaer que s'ha de descobrir sobretot en la solitud. Però el que sí que cal és l'accés a una biblioteca, que una casualitat o algú ens obri les portes d'aquest món i ens el posi al davant. Potser nosaltres,

⁵ BLOOM, Harold: *Com llegir i per què*. Barcelona: Empúries, 2000. Pàg. 26

professors titulars d'una llicenciatura en lletres podem obrir les portes a *Solitud*, a *Madame Bobary*, a *El Aleph*. Però ens seria tan fàcil obrir-les a *El vent entre els salzes*, a *L'illa del tresor*, a *El Hòbbit*? Coneixem les obres del cànon tradicional adreçades o accessibles al joves? En sabem fer subtilment explícit el que hi és implícit? Mirem, doncs, de posar-nos-hi.

Per què llegir els clàssics?

Aquest és el títol d'un estimulants llibre d'Italo Calvino que evidentment recomano a qui s'interessi per l'assumpte. El text ressegueix amb perícia diverses definicions de què és un clàssic i què hi podem trobar que valgui la pena. Acabats tots els arguments, hi ha el darrer, que copio en primer lloc perquè així ensenyarem les cartes des del principi: "Els clàssics no s'han de llegir perquè "serveixen" per alguna cosa. L'única raó que es pot donar és que llegir els clàssics és millor que no llegir els clàssics"⁶. (Com Sòcrates, que aprenia una ària de flauta mentre li preparaven la cicuta: per saber-la abans de morir). Però tot seguit acompanyaré aquesta reflexió d'esperit tan olímpic amb una advertència un xic més severa, del mateix llibre: "Els clàssics no es llegeixen per deure o per respecte, sinó només per amor. Excepte a l'escola: l'escola ha de fer-te conèixer més bé o més malament un cert nombre de clàssics, entre els quals (o en referència als quals) després podràs reconèixer els "teus" clàssics. L'escola està obligada a donar-te instruments per efectuar una elecció; però les eleccions que compten són les que es produeixen fora o després de qualsevol escola"⁷.

Calvino, doncs, interpel·la a la responsabilitat de l'escola, que potser de vegades, reacciona pel camí de les dimissions. La responsabilitat del sistema educatiu l'obliga a garantir dos drets fonamentals dels alumnes: en primer lloc el dret a llegir (i aquí copiem unes paraules passionals de l'escriptora brasilera

⁶ CALVINO, Italo: *Por qué leer los clásicos*. Pàg. 20

⁷ *Ibidem*. Pàg. 18

Ana Maria Machado: “La lectura es un derecho básica y fundamental de las nueva generaciones, sometidas a un intenso proceso de distanciamiento de libro sin precedentes en la historia. Para asegurar ese derecho, un profesor tiene que luchar por la lectura de obras literarias con la misma energía con la que se dispone a reivindicar otros derechos. Si no lo hace, será un responsable más de ese proceso perverso que consiste en negar a alguien la herencia que sus antepasados le dejaron.”⁸). I en segon lloc el dret a conèixer -o almenys a saber que existeixen- les grans obres del patrimoni universal i nacional, començant pels contes populars, passant pels clàssics del Renaixement i continuant per les grans experiències narratives i poètiques del XIX i el XX. L'escola no pot dimitir d'aquesta responsabilitat, sinó que l'ha de tenir raonablement clara. Raonablement: perquè no es tracta, crec jo, de tenir una llista intocable de clàssics que cal administrar prescriptivament; sinó més aviat de tenir assumida una actitud que porti associada unes pràctiques. L'actitud se sustenta en què cada mestre i cada professor cregui que la literatura té un interès superior. I que quan més bona sigui, més interessant serà. Cal, per tant, que mestres i professors siguin (fa vergonya dir-ho) autèntics lectors, que llegeixin, com diu Calvino, per amor. I també que tinguin prou clar un mapa de lectures significatives, entre les quals es comptaran un bon nombre de llibres importants en l'àmbit de la literatura infantil i juvenil. La carta de navegació resultant sempre serà personal, enriquida peça a peça, però també compartible. I les pràctiques es fonamenten en les estratègies que donin a cada alumne la possibilitat de començar a construir aquest mapa. Primera estratègia: que el docent domini el tema i estigui convençut que la lectura que proposa als alumnes val la pena i que la sàpiga col·locar dins un mapa mínimament complex (no el confonguem amb la història de la literatura), on es reflecteixin les corbes de nivell de les idees, els camins principals i secundaris dels temes, els nuclis de població densos i disseminats de les sensibilitats, la xarxa fluvial de la imaginació.

⁸ MACHADO, Ana Maria: *Lectura, escuela y creación literaria*. Pàg. 37

Lectura i literatura a les aules

Tot i les bones intencions, tot i les cites de grans escriptors i d'intel·lectuals de prestigi, tot i la valor excel·lent que atorguem a la literatura com un instrument poderosíssim de formació de nens, joves i adults... Tot i les campanyes institucionals i les iniciatives imaginatives de tota mena... és ben clar que no podem aspirar a l'adveniment d'una societat en què la literatura (i la reflexió que la literatura proposa) tingui una ascendència predominant. No és motiu, però de descoratjament: l'escola imparteix moltíssims coneixements, inspira nombrosos i nobilíssims valors, i tothom sap que una part més o menys gran no acaba servint per res. Potser perquè és inevitable que així sigui, potser perquè hi ha moltes anti-escoles molt poderoses en el nostre entorn. Malgrat tot, és cert que gràcies a tota aquesta feina de l'escola la societat ha anat progressant decididament. Si estem convençuts que un dels deures de l'escola és acostar els ciutadans joves a un patrimoni escrit que té un poder formatiu essencial; que la literatura, i la reflexió sobre el món i sobre un mateix que porta implícita, és necessària; si volem que el progrés humanístic acompanyi el progrés tecnològic i material... Llavors potser ens hem d'esforçar una mica més (i demanar més esforç als nostres joves). Sembrar amb més eficàcia i, naturalment, saber clarament quin sentit té allò que estem sembrant.

Totes les més recents indicacions curriculars de l'ensenyament secundari de casa nostra inisteixen una i altra vegada en la importància de desenvolupar el sentit crític dels alumnes, futurs ciutadans que han de ser capaços d'elaborar les seves pròpies opinions i copsar els sentits de l'individu i de la societat en un món obert a una infinitat de riqueses culturals. És un discurs educatiu que, malgrat que a molts ens pot sonar a músiques celestials (sobretot per contrast amb el context sociopolític i comercial dominat per valors francament embrutidors), manté una estricta coherència amb un *desideratum* que arrenca amb el segle de les Llums i amb la *Declaració dels drets de l'home i del ciutadà*. Que el ciutadà fos capaç de pensar per si mateix s'havia d'aconseguir, segons J.J. Rousseau, mantenint l'adolescent allunyat dels llibres (amb la coneguda excepció de *Robinson Crusoe*!), l'única manera d'evitar que imités les opinions dels altres. Tenint en compte, però, l'evolució de la societat i dels seus

mitjans de comunicació, potser caldria invertir el raonament, si és que de debò es creu en la intencionalitat educativa que tant es predica. Si de debò es volen formar sentits crítics i reflexius cal recórrer prioritàriament a l'activitat que més els pot estimular: la lectura literària. Com explica Tzevetan Todorov a *La literatura en perill*, la literatura posseeix les característiques més adequades per contribuir a la formació activa del "sentit crític": "Quan representa un objecte, esdeveniment o caràcter, l'escriptor no està establint una teoria sinó incitant el lector: proposa més que no s'imposa, deixant lliure el seu lector i alhora incitant-lo a tornar-se més actiu. Mitjantçant un ús evocador de les paraules, recorrent a les històries, als exemples, als casos particulars, l'obra literària produeix una tremolor de sentit, posa en moviment el nostre aparell d'interpretació simbòlica, desperta les nostres capacitats d'associació i provoca un moviment d'ones de xoc que es perllonguen molt de temps després del contacte inicial"⁹ (79-80) I més endavant continua: "(...) a les idees rebudes, sobretot als nostres dies, no els calen els llibres per instal·lar-se de manera perdurable en el subjecte jove: ja ho fan amb la televisió! Al contrari, els llibres de què s'apropii podrien ajudar-lo a abandonar les falses evidències i alliberar la seva ment. La literatura pot tenir aquí un paper particular: a diferència dels discursos religiosos, morals o polítics, no formula un sistema de preceptes; per aquesta raó, escapa a les censures que s'exerceixen sobre les teories formulades amb totes les lletres. Les veritats desagradables –per al gènere humà al qual pertanyem o per a nosaltres mateixos- tenen més possibilitats d'accedir a l'expressió i de ser escoltades en una obra literària que no pas en una obra filosòfica o científica." ¹⁰

Un dels motius de descoratjament més aparatosos respecte a la cotització que la literatura té en l'actualitat és el fenomen de desafecció a la lectura que molts pares i professors constaten en els seus fills i els seus alumnes a mesura que avancen dels 10 als 17 anys. L'explicació comprèn moltes variables (el temps lliure, moltes vegades mil·limètricament ocupat, l'aparició de nous interessos, les hores que es dediquen a les pantalles més petites... els dissenys dels currículums). En tot cas, però, és greu constatar que a mesura que, lògicament,

⁹ TODOROV, Tzevetan: *La literatura en perill*. Pàg. 79-80

¹⁰ *Ibidem*. Pàg 81

augmenta la maduresa de cada jove i, per tant, la seva capacitat de treure profit de lectures cada vegada més riques, augmenti el desinterès cap els llibres. En el llibre *Llegir per aprendre*, de Jeroni Moya i altres (2005), els autors constaten molt clarament aquest fenomen al llarg dels quatre cursos de l'ESO, amb una reducció de l'interès per la lectura d'1 punt sobre 10 entre 1er i 4art (del 7 al 6). Que empitjora quan la pregunta es refereix a l'interès per la lectura (del 6,2 al 5,1). Aquest fenomen no deu ser pas una novetat de l'última hora, però tots tenim la impressió que s'ha anat aguditzant. De manera que moltes vegades els professors hem tendit a acompanyar el fenomen, enlloc d'oposar-nos-hi, proposant cada vegada lectures més simples i que respectessin dues presumptes garanties segons les quals el llibre tindrà èxit:

- a. Si es produeix una fàcil identificació entre el protagonista (o grup de protagonistes) i el lector.
- b. Si l'organització de la trama i el gruix de la llengua literària no presenten dificultats gaire considerables.

Amb aquest plantejament podem estar segurs que, per començar, desenganyem el grup d'alumnes que a la primària van convertir-se en lectors hàbils i, sobretot, passionals. Lectors que s'ha divertit enormement amb els títols més populars de Roald Dahl, que han fet el salt a tot l'edifici *Harry Potter* (o a *La guerra de les bruixes* de Maite Carranza, o les *Memorias de Idhún* de Laura Gallego), i que potser fins i tot s'han atrevit a començar amb Tolkien. És clar que aquests bons lectors no es poden tornar a trobar *Matilda* com a lectura obligatòria de 1er o 2on d'ESO. Això no vol dir que ja no puguem utilitzar cap dels preciosos llibres de Dalh, ni *El Petit Nicolàs* o qualsevol altre títol d'excel·lència reconeguda que qualsevol persona, independentment de la seva edat, pot llegir amb gust i profit, sinó que no podem donar la impressió als grans lectors que s'incorporen per primera vegada a la Secundària que allà no se'ls acompanya en el seu progrés.

En la pel·lícula de Laurent Cantet *Entre les murs* (aquí distribuïda amb el títol *La classe*), sobre el llibre homònim de François Bégaudeau, hi ha un moment en què el professor d'història demana al professor de francès si podrien fer llegir als alumnes alguna obra que els servís per treballar el Segle de les Llums, proposa *Càndid*, de Voltaire, potser Diderot... Però el professor de francès no

n'està convençut, perquè ho troba tot d'una dificultat massa alta. Al final no sabem com acaba la cosa, l'únic que sabem és que una de les lectures que es fan és *El diari d'Anna Frank*. Quan l'estiu ja s'acosta, a la classe es fa balanç i una alumna diu que no li han agradat els llibres que han llegit a classe, que els ha trobat poc interessants. En canvi, resulta que ella ha llegit *La República* de Plató, i ha trobat que aquell llibre sí que parla sobre coses que a ella li interessaven vivencialment (l'amor, la religió, la gent...) Vet aquí quina sorpresa! És clar, però, que els responsables del film en aquesta escena buscaven il·luminar una part de la seva tesi: que l'escola i el diàleg que s'hi produeix és, com *La República* imaginada per Plató, una maquinària productora d'intel·ligència. En aquest sentit, la literatura, el debat individual o col·lectiu que la bona literatura pot estimular no ha de ser un recurs negligit en aquest objectiu que s'enfronta radicalment al que el filòsof Zygmunt Bauman anomena la "modernitat líquida" en la qual tot, inclosa l'educació, és com un fluid, que s'adapta sense esforç a les formes que li imposen, enlloc de crear la forma. És la metàfora d'aquesta societat del *zapping* de satisfaccions immediates i constantment renovades; del menyspreu a la paciència i a la perseverança, que han estat valors tradicionals tant de les famílies com de l'escola. Un menyspreu que es manifesta de forma cridanera per part de molts adolescents malcriats, però també de forma molt més subtil en una certa ambició consensuada entre famílies, alumnes i docents segons la qual l'energia fonamental de l'educació l'ha de donar la motivació. Victòria Camps, en l'assaig *Creure en l'educació*, arremet contra aquest concepte: "Em temo que "motivar", finalment no vol dir res més que facilitar la feina, o rebaixar-la, o condescendir a la mediocritat. D'aquesta manera s'han anat eliminant la disciplina, les hores dedicades a l'estudi, els llibres feixucs que ara són plens de coloraines i de "sants", amb la mínima lletra possible. Les disposicions ministerials segons les quals cada cop és més difícil suspendre un assignatura i repetir curs, perquè són mesures que contribueixen a frustrar i desanimar l'alumne, només fan tirar més llenya al foc de la "motivació", substituït com deia, de l'esforç"¹¹.

I, com tothom sap, llegir representa un esforç. Un esforç que pot ser més o menys intens o més o menys gratificant, però que en tot cas sempre supera

¹¹ CAMPS, Victòria: *Creure en l'educació. L'assignatura pendent*. Pàg 79.

l'esforç que representa l'audiovisual. Llegir un llibre banal representa més esforç que mirar-se una sèrie televisiva banal. Llegir una obra literària representa més esforç que assistir a la projecció d'una bona pel·lícula. No és estrany, doncs, que la generació audiovisual per excel·lència presenti d'entrada una certa resistència a endinsar-se en aquest "plaer difícil". El que no podem fer, però, és posar-li més dificultats de les necessàries. I ho estarem fent si, en primer lloc, no coneixem suficientment el corpus clàssic de la literatura infantil i juvenil i no sentim curiositat per les novetats més interessants. Serà fàcil, llavors, que no hi hagi una correspondència satisfactòria entre la subtil equació que s'ha de produir entre plaer i dificultat, segons la qual l'esforç es realitza molt més de gust si el plaer "intel·lectual" que se n'obté és molt més intens que el plaer insubstancial que es pot obtenir d'una lectura poc exigent. Així mateix, i en segon lloc, també hi estarem posant dificultats si, pretenent abordar una feina tan complexa com comprendre una època, un autor o un gènere, utilitzem sistemàticament píndoles de lectura acompanyades d'un gran aparat interpretatiu i de guiatge. És el que Teresa Colomer a *Andar entre libros* en diu "lectura substituïda" ¹². És a dir, una lectura que no és la pròpia, sinó la d'un altre i que en el nivell de la Secundària obligatòria, no serveix per ampliar el gust que se sent llegint un text sobre el qual es poden aplicar eines interpretatives més potents i estimulants, sinó com a màxim per subratllar la pena de l'esforç.

També Tzevetan Todorov, a *La literatura en perill*, expressa aquesta preocupació perquè l'aparat analític faci desaparèixer la possibilitat que cada lector tingui l'oportunitat de ser ell mateix qui passi per l'experiència de trobar un sentit humanístic al llibre que llegeix. Val la pena copiar una mica extensament la defensa que fa un dels pares de la moderna crítica literària, fonamentada en la semiòtica i l'estructuralisme, de l'aproximació sense utillera crítica a la literatura: "Per regla general, el lector no professional, tant el d'ahir com el d'avui, llegeix aquestes obres no pas per dominar un mètode de lectura ni per extreure'n informació sobre la societat en què van ser creades, sinó per trobar-hi un sentit que li permeti entendre millor l'home i el món, per descobrir-hi una bellesa que enriqueixi la seva existència; i tot fent això, s'entén millor a

¹² COLOMER, Teresa: *Andar entre libros. La lectura literaria en la escuela*. Pàg. 248

ell mateix. El coneixement de la literatura no és un fi en si, sinó una de les vies directes que condueixen a la realització de cadascú. El camí que ha emprès avui dia l'ensenyament literari, donant l'esquena a aquest horitzó ("aquesta setmana hem estudiat la metonímia i la setmana que ve farem la personificació") s'arrisca a conduir-nos a un punt mort... sense esmentar el fet que difícilment podrà desembocar en l'amor per la literatura.¹³ "L'ensenyament secundari, que no es dirigeix als especialistes de la literatura sinó a tothom, no pot tenir el mateix objecte: és la literatura en si la que està destinada a tothom, no els estudis literaris; per tant, a l'hora d'ensenyar cal donar preferència a la primera i no als segons. El professor de secundària té a càrrec seu una tasca feixuga: interioritzar allò que va aprendre a la universitat i, més que ensenyar-ho, restituir-li la categoria d'una eina invisible. No és demanar-li un esforç excessiu, del qual no hauran estat capaços els seus propis mestres? No ens sorprenguem després si no sempre ho fan prou bé"¹⁴. "Si l'objecte de la literatura és la pròpia condició humana, aquell que la llegeix i la comprèn esdevindrà no un especialista en anàlisi literària, sinó un coneixedor de l'ésser humà. Pot haver-hi una introducció millor a la comprensió de les conductes i les passions humanes que una immersió en l'obra dels grans escriptors que es dediquen a aquesta tasca des de fa mil·lenis? I, alhora, pot haver-hi una preparació millor per a totes les professions que es basen en les relacions humanes? Si entenem així la literatura i n'orientem així l'ensenyament, podria el futur estudiant de dret o de ciències polítiques, el futur treballador social o practicant de psicoteràpia, l'historiador o el sociòleg, trobar una ajuda més preciosa? Tenir com a mestres a Shakespeare i Sòfocles, Dostoievski i Proust, no és gaudir d'un ensenyament excepcional? Cal incloure les obres en el gran diàleg entre els homes, encetat des de la nit dels temps i del qual cadascun de nosaltres, per minúscul que sigui, segueix participant. "És en aquesta comunicació inesgotable, victoriosa de l'espai i el temps, que s'afirma l'abast universal de la literatura", escrivia Paul Bénichou. A nosaltres, els adults, ens pertoca el deure de transmetre a les noves generacions aquesta herència fràgil, aquestes paraules que ajuden a viure millor".¹⁵

¹³ TODOROV, Tzevetan: *La literatura en perill*. Pàg. 26

¹⁴ *Ibidem*. Pàg. 34-35

¹⁵ *Ibidem*. Pàg. 96-97

Per altra banda, tenim la tendència a considerar que el gruix de la nota dels nostre alumnes ha de reflectir les seves habilitats lingüístiques (que hagin après les regles d'ortografia; els conceptes gramaticals, lèxics i textuais, demostrat interès per la diversitat lingüística i els seus fenòmens...), i donem a la lectura literària un valor merament complementari, moltes vegades només per "arrodonir" la nota. Si fem això, nosaltres mateixos estem marginant la literatura a una posició merament decorativa, tal com fan, per exemple, els telenotícies. Els bons lectors, en aquest context, no tenen cap reconeixement quantificable. Les seves habilitats, el seu esforç i les seves il·lusions no són premiats en l'àrea de coneixement que li correspon, amb la qual cosa correm un doble risc: crear un sentiment de frustració entre aquells alumnes que més a prop podríem tenir, i no motivar cap a la lectura aquells a qui la seva història personal de maduració intel·lectual no els hi ha portat encara.

Per tot això, doncs, fóra convenient a donar més relleu a l'àmbit literari en l'ensenyament secundari. Programar més i millors lectures, flexibilitzar el concepte de llibre de lectura obligatòria per a tot el grup classe, buscant altres fórmules més adaptades als interessos i a les capacitats dels nois i les noies. Fer dels llibres (de les novel·les, dels relats, de la poesia) un dels motors del treball en equip, de la producció oral i escrita. Tornar a donar importància a l'exercici del comentari de text, però no per ensenyar a produir una mecànica enumerativa, sinó per fornir elements de la maquinària argumentativa personal, a la vegada dialogadora i creativa. Una praxis que es podria inspirar en aquesta reflexió de Teresa Colomer: "El aprendizaje escolar está centrado en el esfuerzo por la construcción personal de sentido. Podemos imaginarlo por un momento como una franja prioritaria situada en un *espacio intermedio* entre el efecto inmediato de la lectura personal y el conocimiento de saberes exteriores. La guía debe servir para mostrar el modo de vencer las dificultades de sentido de la obra, ofrecer información imprescindible para entender determinados aspectos oscuros y llamar la atención sobre otros aspectos que suscitan interpretaciones más complejas. Ése es propiamente el campo de trabajo de la escuela obligatoria."¹⁶

¹⁶ COLOMER, Teresa: *Andar entre libros. La lectura literaria en la escuela*. Pàg. 249

El concepte clau d'aquestes paraules és aquesta “construcció personal del sentit”, molt relacionat amb la idea de “competències literàries”. Els lectors, a mesura que tenim més experiència, més lectures, més referents, anem tenint cada vegada més competència literària, és a dir, més elements per comprendre de forma més global cadascuna de les obres que llegim i l'espai de pensament en què se situen. L'infant i el jove, doncs, estan en ple procés d'adquisició d'aquestes competències i el seu pas per les aules els haurien d'ajudar a anar-les fent més poderoses. Però no a costa de l'erudició que poden donar els estudis literaris de nivell universitari, sinó amb orientacions senzilles i, sobretot, amb la invitació a l'esforç que representa la reflexió. Hi ha un personatge de Raymond Queneau, que ple d'indignació vocifera contra l'escola: “-La instrucció! Mireu què és, senyor, la instrucció. A l'escola, hi aprenem coses, ens hi trenquem les banyes, per aprendre alguna cosa, a l'escola; i després, passats vint anys, o abans i tot, ja no valen, les coses han canviat, ja no sabem res de res. Ja us dic que no valia la pena. Així que prefereixo pensar, més que no pas aprendre¹⁷”. La ràbia d'aquest personatge és ben comprensible, però paradoxalment no em sembla que sigui compartida per gaire gent. A molts adolescents els fa una gran mandra pensar i potser per això als professors ens és més còmode fer-los aprendre continguts sistematitzats. L'àmbit de la literatura, però, en l'etapa de l'educació obligatòria hauria de ser sobretot l'àmbit del pensament, i els exercicis que se'n derivin (més enllà de la lectura mateixa, que ens si mateixa és, naturalment, l'exercici fonamental) haurien d'insistir en la verbalització de les interpretacions, de manera que hi hagués un autèntic procés de pensament. I, naturalment, un ús de la llengua com a instrument indispensable de l'acció d'aquest pensament. Tot plegat prou consistent com per poder atorgar a la literatura un percentatge important de l'avaluació dels nostres alumnes.

Què ofereixo?

En primer lloc, amb aquest treball em proposo demostrar que es pot accedir a la grandesa de la literatura universal a través de textos que no formen

¹⁷ QUENEAU, Raymond: *Les Fleurs bleues* (1965), París : Gallimard 1978, p. 200

forçosament part del cànon habitual de les “grans obres”. Que moltes de les temàtiques i de les maneres d'arribar-hi que trobem en les obres dels grans autors tenen el seu equivalent en obres que tradicionalment els joves i els infants han fet seves o que ha estat especialment escrites per a ells. M'agradaria demostrar que els clàssics de la literatura juvenil també són clàssics de la literatura universal i que la literatura en majúscules no només té una via d'accés, sinó que n'hi ha moltes. La qüestió és trobar-les i, sobretot, afavorir que cadascú pugui trobar la seva. Cal, doncs, canviar la noció habitual de la literatura com un discurs estàtic i unidireccional (primer cal haver acabat amb la noció de la literatura com a una disciplina de luxe, poc pràctica en el món de la competitivitat) i explorar per tots els racons textos de valor literari que puguin interessar realment als joves. Tenint en compte, és clar, que si tenen valor no és perquè puguin ser cristallitzacions d'un determinat temperament artístic en un determinat context històric, o perquè així hagi quedat establert amb el pas dels anys, sinó perquè són formes momentàniament estàtiques de preocupacions universals, d'unes energies que continuen regint les nostres vides i la nostra manera d'entendre el món i a nosaltres dins seu. Més que estudiar-ne l'arquitectura i les tècniques de construcció, doncs, el que ens ha d'interessar dels llibres és viure i aprendre dins el relat que ens ofereixen.

Després de deu anys d'articles a la secció “Clàssics de la literatura infantil i juvenil” a la revista *Escola catalana* m'ha semblat que valdria la pena oferir una visió menys fragmentària, més orgànica d'aquest univers de textos que havia descobert o redescobert i sobre els quals havia escrit un breu apunt. No ofereixo a penes informació sobre els llibres o els autors que comento. Perquè és molt fàcil aconseguir-la i perquè no crec que tenir molta informació d'un llibre animi ningú a llegir-lo. Tampoc faig a penes propostes didàctiques. I cap del tipus “Busca informació sobre l'autor o la seva època” o “Caracteritza els personatges”. Crec que la prioritat didàctica ha de ser que la lectura sigui formativa per ella mateixa i, per tant, els mètodes de treball han d'estar més orientats cap al debat i la reflexió. Ofereixo una lectura crítica de cada obra, i procuro dir perquè val la pena llegir-la. També intento posar-ne al descobert algunes “valències” (terme de la química que fa referència a la capacitat de combinació dels elements), és a dir: els aspectes que ens permeten fer dialogar

obres entre si (i que segurament són la base de la gramàtica de la literatura, o almenys ens poden ajudar a intuir-la). Quan dic que ofereixo una lectura crítica vull dir sobretot que tracto de fer explícit allò que és implícit. Però, alerta, no és una lliçó adreçada als alumnes, sinó als responsables de fer-los llegir. Que els proporcioni bases pel debat i la reflexió. Que els serveixi per tenir un mapa més endreçat i més suggestiu dels clàssics de la joventut, un mapa que no queda tancat en ell mateix sinó que està obert a les regions veïnes, cap a les quals es pot circular amb tota llibertat. I que té un mapa pot orientar, pot estimular a anar endavant (i qui va endavant es va fent més destre i més segur d'ell mateix), a descobrir nous horitzons d'aquest diàleg amb els morts de què parlava al principi.

La llista de llibres

La llista de llibres de què es parla en aquest treball podria ser molt més llarga, o podria estar molt més ben acotada. També podria ser més variada, o més actual. O més catalana. O menys anglosaxona. O més paritària. En tot cas és una llista que s'ha anat formant de forma personal, però amb una influència reconeguda d'un cànon implícit. Per tant, està marcada tant per l'obvietat heretada com per la incoherència dels meus gustos literaris. He procurat incloure en el treball els títols evidents que tothom té al cap a l'hora de representar-se el concepte "clàssic de la literatura juvenil", i a partir d'aquí la llista ha anat creixent segons el mètode del cistell de cireres: n'estires una i en segueixen unes altres, que s'hi enllacen espontàniament. També hi he inclòs, alguns clàssics de la literatura infantil. En primer lloc els fonamentals per poder arrencar un discurs coherent sobre la literatura juvenil: *Alícia*, *Pinotxo*, *El mag d'Oz*, *Peter Pan* i *El Petit Príncep*. Més endavant, de forma esparsa, d'altres com *El vent entre els salzes* o els *Contes d'en Pere Conill*. Aquestes inclusions infantils ajuden a demostrar idees que es desenvolupen al llarg d'altres lectures. Però sobretot em sembla que aquests clàssics són absolutament necessaris per tenir una idea clara de quines són les principals virtuts de la lectura per a joves. Tot i que aquest treball està fet pensant en les edats en què

els nois i les noies passen per l'ensenyament secundari, aquests clàssics més infantils tenen una potencialitat tan gran que segur que la seva lectura és profitosa per a qualsevol lector, independentment de la seva edat. I si no s'ha tingut la sort de descobrir-los durant la infantesa, no és assenyat continuar desconeixent-los durant l'edat juvenil. I en cap cas és assenyat que el professor de literatura no els hagi llegit mai. Ni tan sols que no els hagi rellegit algunes vegades.

Al principi de tot, la primera cirera del cistell, hi ha *Robinson Crusoe*. El naufrag de Daniel Defoe és la imatge de l'Adam de la lectura juvenil. Un concepte que no existia abans de la publicació d'aquestes aventures i que va començar a aparèixer i a desenvolupar-se coincidint amb l'apropiació d'aquest mite per part d'una privilegiada porció de la humanitat que acabava d'estrenar una "classe social" fins llavors inèdita: la joventut. De Robinson arrenca la passió per l'aventura, per la novel·la d'aventures construïda a base d'exotisme, de vaixells, de noves fronteres... De protagonistes, per tant, adults: pirates, mariners, guerrers, cavallers, enginyers, exploradors, criminals... Projeccions, per al públic jove, d'allò que fascina i allò que terroritza i, sobretot, projecció d'un esperit de llibertat individual sobre la immensa pantalla d'un món encara amb moltes fronteres per descobrir i del qual, si no el retrat exacte, se'n pot fer un manual d'ús. Més que ningú altre, Jules Verne –i el seu editor, Pierre-Jules Hetzel- en podria ser l'autèntic visionari.

Però alguns escriptors, algunes vegades responent a demandes molt concretes de nens reals, van descobrir que la fórmula renaixentista de *Lazarillo de Tormes* es podia reinventar en profit d'aquesta nova i voraç franja de mercat. Van aparèixer, doncs, les veus adolescents com a protagonistes de l'aventura: Jim Hackins i Huckleberry Finn en són els seus representants canònics. L'associació entre aventura i adolescent va enriquir excepcionalment la idea de l'aventurer com a personatge incomplet a la recerca de la seva meitat perduda, de la seva existència només suposada o sistemàticament entredita. L'heroi adolescent que literàriament compta és el que assumeix aquesta identificació entre el designat per una missió extremadament arriscada i l'individu a les portes d'un món adult vist com un fangar de pretensions. És un heroi, doncs, que es resisteix a entrar amb totes les conseqüències al món adult, que vol

preservar una part del tresor de la seva infantesa. I sovint ho aconsegueix, malgrat que pel camí hagi hagut d'assumir reptes i responsabilitats... i descobrir la mort. Aquest doble combat, doncs, caracteritzarà el nucli central d'una rica tradició literària, fonamentalment anglosaxona i fonamentalment de l'era colonial. Però hi haurà un moment que el combat extern perdrà preponderància a favor de l'intern. Exhaustes les noves fronteres geogràfiques, l'alternativa serà buscar-ne en el món inexhaurible, però exigent, de la fantasia. O fixar el primer pla en el combat intern: Holden Caulfield, el personatge de Salinger, n'és el seu paradigma.

La fantasia, com deia, és l'altra gran línia de la passió juvenil per a la lectura. L'arrel folklòrica d'aquest món són les rondalles, un material de primera magnitud pel que té de resum d'una gramàtica bàsica de la narració i per la seva capacitat d'incorporar en estat latent el resum de les principals pulsions humanes. Però el meravellós entra en la literatura amb una capacitat multiplicadora fenomenal. Barrie, a *Peter Pan* obre un nou món, un refugi fet de lectures. Tolkien és la independència total. La ciència ficció permet eixamplar les fronteres. Harry Potter és la confirmació de la vigència d'aquesta passió lectora.

La major part dels crítics que s'han acostat a la literatura infantil i juvenil han condemnat el moralisme de molts llibres fets per adoctrinar i no pas per formar. El moralisme i l'imperi del políticament correcte són formes de manipulació que tenen poca a veure amb la literatura. Però això no ens ha de fer creure que la moral tampoc forma part de l'univers literari que compta. Al contrari: les grans obres de la literatura universal el que produeixen, sobretot, és un discurs moral. Peça darrere peça, Shakespeare desgrana tota la dimensió moral de l'home. I Tolstoi. I Melville i Stevenson. I Rodoreda. Les lectures de la joventut, que és el període de més intensitat formativa, doncs, han de tenir alguna cosa a dir en aquest diàleg constantment repetit i constantment renovat de la moral. I és en part responsabilitat nostra incitar-los a participar-hi i entrenar-los per ser-ne competents.

Els cinc grans clàssics infantils

Aquestes pàgines volen centrar-se en la literatura juvenil. Però em veig incapaç de fer-ho sense començar per cinc dels grans clàssics de la literatura infantil. N'hi ha que posen les bases d'una tradició. D'altres en sintetitzen i en sublimen unes quantes. N'hi ha que, en la seva meravellosa simplicitat, dibuixen temes fonamentals de la literatura juvenil. Tots ells són clàssics de la literatura universal: s'adrecen a l'infant i utilitzen la seva figura i el seu món com a potent i delicat instrument d'exploració; però sobretot, tenen la capacitat de créixer amb els seus lectors, de manera que no només són universals en el temps i en l'espai, sinó també –més que cap altre- en les edats dels lectors. *Alícia*, *Pinotxo*, *Peter Pan*, *El mag d'Oz* i *El Petit Príncep* són llibres capaços de dialogar intergeneracionalment –els pares amb els fills, per exemple- i també d'establir un diàleg entre el nen que vam ser i el jove, l'adult o el vell que som ara.

Lewis Carroll: l'escriptor mutant

La lògica de l'evolució literària dels motius folklòrics i infantils explica força bé el pas dels germans Grimm, d'Andersen i de Perrault a L. Frank Baum. Tal com pretenia el seu autor, *El meravellós màgic d'Oz* (1900), és una adaptació de l'esperit dels contes de fades al mercat modern. Un dels primers llibres pensats perquè els infants s'ho passessin bé (i el seu autor en rebés els beneficis econòmics), buscant un perfecte equilibri entre la imaginació meravellosa i el dibuix d'uns personatges segurs de les seves ambicions. Però 35 anys abans de la publicació d'aquest llibre a Chicago, n'havia aparegut a Londres (el 1865) un altre de força més influent i infinitament més desconcertant, que feia *tabula rasa* de la lògica. Un llibre que, des de la imaginació infantil més desbocada, trencava tots els esquemes i obria una guerra contra el convencionalisme com només les avantguardes sabran emprendre, mig segle més tard. Estic parlant, naturalment de *Alícia al País de les Meravelles*, de Lewis Carroll (1832-1898). I de la seva continuació, *A través de l'espill. I tot allò que Alícia hi va trobar*. Des d'aquest punt de vista de les lògiques, l'aparició d'aquests llibres té alguna cosa de mutant literari. Perquè costa d'explicar que un escriptor de l'època

victoriana, amb tota la tradició de literatura seriosa que posseïa el seu país i el sòlid sentit de la disciplina que tenia la seva societat, aconseguís fer un llibre tan absolutament boig amb l'excusa que estava adreçat als nens. Però alhora que menystingués tot didactisme i ridiculitzés les institucions més serioses, de l'escola a la monarquia (però sense passar per l'església: pels mateixos motius que cap de les aventures de Don Quixot no passa en diumenge; què hagués fet l'heroi cervantí en una missa? I què me'n dieu d'un mossèn parent de la Llebre de Maig?). I ho fes escudant-se en el divertiment del *non sense* que pobla les contarelles infantils. Lewis Carroll, doncs, havia obert un camí absolutament modern, un esperit que ha animat molts dels grans creadors de literatura infantil (Collodi, Barrie, Rodari, Calders, Juste...) i que va influir en aspectes fonamentals de la creació literària contemporània.

L'esquema general de les aventures d'Àlícia només s'adequa al del conte meravellós tradicional en l'entrada inicial (l'heroïna segueix un animal albí, que el condueix a un espai màgic,) i en el retorn del final. Però entre un punt i l'altre, els elements prototípics o no existeixen o estan absolutament desvirtuats de les seves funcions. Per començar, Àlícia no té cap missió a accomplir més enllà del caprici d'entrar al jardí que descobreix darrere la porteta de la sala on cau en el primer capítol. Com a talismà hi ha els flascons amb el beuratge que encongeix i el que engrandeix (i les pedres-galetes i el bolet). Però són tan capriciosos que es fa difícil comptar amb ells. Els personatges col·laboradors i els oponents són tots i cap. I les proves que ha de passar per obtenir la recompensa (recompensa?) consisteixen a intentar mantenir el cap clar en un món sense regles. I això qualsevol nen ho sap fer sense necessitat de mostrar una valentia fora del comú. Com en molts contes tradicionals, els personatges del món fantàstic d'Àlícia tant són persones com animals (i també una baralla de cartes, o les peces dels escacs!). La seva actuació, però, sempre fa ballar el cap i no aporten cap ensenyament pràctic ni moral. En tot cas, subversiu i iconoclasta. Davant d'ells Àlícia és una mica com Gulliver al país de Lil·liput, només que aquest país tan sols és petit a estones, depenent dels canvis de mida que va experimentant la protagonista, i no té unes ambicions ridícules d'acord a la seva mida, sinó que es regeix només pel disbarat.

Lewis Carroll es va avançar tant, fins al punt que la seva obra es pot considerar una mena de mutant de l'evolució literària, per diverses raons. Una, perquè la seva personalitat era certament estrambòtica pel seu temps. I dues, perquè va decidir donar prioritat absoluta al món infantil: recuperar el nen que havia estat, donar tot el joc possible a allò que efectivament diverteix els nens, no posar límits a la burla del món adult i la seva lògica, considerar l'escriptura com un bon espectacle. Fent-ho, s'allunyava dels temes mítics que havien poblat la literatura tradicional des de l'antiguitat i del seu simbolisme explicatiu de les pulsions humanes. I, a través de la burla, s'acostava perillosament a la incomoditat que experimenta l'home contemporani; expressat amb la permeabilitat i multiplicitat de les fronteres del jo, amb l'imperi de l'ambigüitat, amb els límits de la consciència, amb la crítica al poder, amb el dubte meticulós...

S'ha debatut molt sobre si *Alícia* és autènticament un llibre que agradi als nens. Si no és més un llibre que els adults han mitificat com a caprici genial, sobre el qual projectar tota mena de significacions, simbolismes i paranoies diverses. I també s'ha objectat moltes vegades que és un llibre impossible de traduir, on els jocs de paraules són tan decisius que és inútil la il·lusió d'assaborir-lo des d'una altra llengua. Tot plegat em semblen objeccions de poc pes, que mai no poden sobrepassar la massa específica de la gran qualitat imaginativa de Lewis Carroll, encara que ens en perdem una part important per mor de la traducció, del desconeixement dels referents o de les subtileeses de tercer i quart grau. Les aventures d'Alícia són un gran joc i per jugar cal una mica més d'esforç que el que fem quan engeguem la televisió. Estic segur que als nens els encantaran les aventures d'aquesta nena anglesa si els seus pares (o en el seu defecte, els seus mestres) es prenen la molèstia de llegir-los el llibre en veu alta, fent una mica de teatre domèstic (amb ganyotes i un petit repertori de veus postisses) i entenen aquest clàssic inaugural de la literatura infantil moderna com una forma de passar-s'ho bé. Un joc que els acompanyarà al llarg de la seva vida de lectors, com una reserva enorme de referents i intuïcions, a condició, és clar que algú els l'hagi llegit. No en va la gènesi del conte va ser la voluntat d'un home que adorava les nenes de fer-los passar una bona estona durant un desvagat dia d'estiu. Adorem nosaltres menys als nostres fills?

Segons Unamuno, Don Quixot va perdre el seny per curar-nos de la nostra malaltia de falta d'imaginació: "Por nuestro bien lo perdió, para dejarnos eterno ejemplo de generosidad espiritual"¹⁸. I em sembla que podríem dir alguna cosa equivalent d'Alícia, la nena que aconsegueix no perdre el seny en el seu viatge pel món de bojos que troba a l'altra banda del cau del conill o més enllà del mirall. És un personatge que encarna el seny, una noieta producte del nostre més curós adoctrinament en el sentit comú i les regles del capteniment, que de cop i volta s'enfronta a tota mena de molins que es creuen gegants, a reis de cartes que es creuen jutges... El procediment ens serveix, en primer lloc, per oferir-nos dos llibres que, com Cervantes fa dir del *Tirant lo Blanc*, són "un tesoro de contento y una mina de pasatiempos". Però per aconseguir que aquest tresor fos realment valuós, Carroll va haver de recórrer a una llibertat imaginativa com ningú mai abans no havia gosat explorar. I per què la mina fos prou rica, Carroll no en va tenir prou fent perdre el seny a un personatge i fer-lo passejar per una realitat de coordenades exactes, sinó que va optar pel procediment contrari (una idea que podia treure, per exemple de les cançons de les mentides) i va fer perdre el seny a tot un petit univers de coordenades capricioses, des d'on constantment se'ns pica l'ullet per fer-nos interrogar sobre l'exactitud de les coordenades del món de més ençà de la lludriguera o de l'espill. Alícia, aquesta polida nena de set anys i mig, protagonista d'unes aventures imaginades per una personalitat literària mutant, prefigura alguna cosa essencial de la literatura contemporània que podem trobar en Joyce, en Kafka, en Beckett... Però, a diferència d'aquests noms tan estrictament canònics, la contribució de Carroll té unes virtuts "curatives" (en el sentit de la cita de Miguel de Unamuno de més amunt). El personatge d'Alícia, posada en aquest remolí de sense sentits no ens pot produir una sensació de sotsobra de la nostra seguretat. Amb la seva lleugeresa infantil, Alícia no s'enfonsa mai. I l'adult que llegeixi l'obra de Carroll podrà veure's aplicada la màxima de Dostoievski segons la qual els infants guareixen l'ànima, precisament perquè no li és adreçada en primer lloc, i si la pot llegir és momés perquè té *permís* per fer-ho. Vet aquí, doncs, que ens trobem amb un axioma totalment oposat al formulat pels qui sostenen que *l'Alícia* no és adequat per als nens. Al contrari:

¹⁸ UNAMUNO, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid. 1904

als adults incapaços de compartir l'alegria i el meravellament de l'infant, *l'Àlícia* no els serveix de res, per més competència que tinguin en l'anglès de l'època victoriana.

Les aventures de Pinotxo: de la moral i la moralina

Tan famós com Peter Pan i com Àlícia, Pinotxo és un heroi imprescindible de l'imaginari infantil. El llibre de Carlo Collodi (1826-1890) ha estat universalment traduït, adaptat, il·lustrat, filmat... com si aquest curiós personatge de fusta (nascut bastant per casualitat de la ploma esclavitzada d'un periodista que mai no va passar de ser una figura secundària del *Risorgimento*, però a qui, com a Geppeto, la seva pròpia creació se li en va anar de les mans) reclamés una i altra vegada la seva oportunitat de continuar viu, de moure's i de gesticular, de fer campana d'estudi i embolicar-se en les més inversemblants aventures que el porten alternativament a enfonsar-se en la desesperació i a surar sobre les complicades aigües d'aquest interminable teatrí de titelles que és el pas del temps.

Les aventures de Pinotxo és una obra que ha patit dos flagells importants. El primer és que molt sovint s'ha entès com una faula moralitzadora, una relat una mica pesat que adverteix dels riscos que assetgen els nens que no siguin prou bons minyons. I el segon és la pel·lícula de Disney, amb les seves seqüeles encara més simplistes, que exerceix un efecte paralitzador de la curiositat envers l'obra original. La persona interessada per la literatura faria bé d'escapar d'aquests dos flagells, mantenir activa la seva curiositat i anar a buscar alguna de les moltes edicions completes del conte. Hi descobrirà en primer lloc una obra que fa de la diversió i la sorpresa (i no del moralisme) una autèntica raó de ser. I a partir d'aquí trobarà un conte infantil riquíssim de matisos, una obra literària protagonitzada per un tros de fusta que dialoga amb motius recurrents de la imaginació universal, que grata des de perspectives descarades temes socials, psicològics, religiosos i familiars. I tot plegat des d'una posició estilística que té l'oralitat com a referent fonamental. Es tracta d'una obra que se situa en la fascinació del conte improvisat, en l'espontaneïtat i amenitat de teatret de titelles i la *Commedia dell'Arte*. Si ho tenim en compte, evitem l'error de donar

el llibre als nens per a què se'l llegeixin en solitari. *Pinotxo* reclama la lectura en veu alta. I el seu espai natural és sobretot el familiar. Agafeu el *Pinotxo* i dediqueu una estona cada vespre a llegir-ne un fragment als vostres fills. No només haureu portat un clàssic fonamental de la literatura infantil a casa vostra, haureu aprofitat el temps de la millor manera que ho pot fer una família, passant-s'ho bé pares i fills plegats en una activitat que no reclama la tirania del consum, sinó la generositat del temps a casa.

La gènesi del més famós conte infantil italià està lligada a una acumulació de casualitats. Antonio Tabucchi observava que era "el resultat genial d'un escriptor que no sabia res de la seva pròpia genialitat". Una situació curiosament paral·lela a la de Geppeto, que portava sota el braç el que li semblava només un vulgar tros de fusta. De primer (des que es va començar a publicar per entregues el 7 de juliol de 1881 al *Giornale per bambini*, fins el capítol XV, quan Pinotxo és penjat de la Gran Alzina per la Guineu i el Gat, on se'l dóna per mort) aquest conte es titulava *Storia di un burattino*. I Collodi no semblava creure-hi massa. Però l'interès dels lectors va portar l'editor a insistir davant l'escriptor perquè aquella mort exemplar del titella no fos definitiva i les seves aventures continuessin. És llavors quan el personatge i el llibre prenen una autèntica volada: superen el seu estat d'embrió, amb escenes antològiques de la literatura picaresca, i arrenca un recorregut de vida carregat de simbolismes, de rialles que es transformen en plors, de plors que es transformen en rialles. Un recorregut que sempre sembla mantenir un nord de moralina, però que sempre es manté en el costat bo de la diversió i la sorpresa ontològica. Al costat, doncs, d'una dimensió moral més fonda, feta de preguntes i no de màximes en rodolí; i amb moments que semblen producte de la mateixa imaginació mutant de l'*Alícia* i amb el seu mordaç onirisme; com l'escena en què el titella truca a la casa de la Fada dels cabells blaus i li respon un cargol, que triga moltes hores a baixar a obrir. O com quan el titella es vol menjar un ou, però en surt un pollet que el saluda pel seu nom i surt volant per la finestra. És a dir: un relat moral que no fa gaire cas del camí de pedretes de moralina que ell mateix escampa per salvar les aparences i convèncer els convençuts.

"-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.”

Així comença, amb aquestes evidents marques d'oralitat i amb aquestes ganes de capgirar les coses, la narració de les aventures de Pinotxo. Aquest tros de fusta, dotat del do de la sensibilitat i de la paraula esmolada, el tenia l'alcoholitzat mestre Cirera, que en volia fer la pota d'una taula. Però va a parar a mans de Jepet, un fuster tan pobre que a la llar hi té un foc pintat per fer-se una certa il·lusió de caliu. Mestre Cirera i Jepet, personatges gairebé tant de guinyol com el titella encara no nat, s'esbatussen sense motiu sota l'efecte de les bromes d'aquell tros de fusta on s'amaga un personatge que ja hi és abans de tenir una figura i que sembla haver triat les vies correctes del destí per anar-se a cercar un fals pare fuster del qual esdevenir el fals fill mortificador i, a la llarga (després d'una separació que té alguna cosa de gestació) convertir-se en una mena de pare del seu pare.

Entremig s'esdevenen una colla d'aventures que enfronten el càndid Pinotxo a tota mena de perills i humiliacions. El seu desencadenant és sempre la desobediència i les males influències, de manera que el personatge gasta molta saliva en lamentacions sobre el seu mal cap, però sigui com sigui, la veritat és que aquest personatge es veu constantment enfrontat als límits extrems de la vida i la mort. Potser pren decisions equivocades, però és que Pinotxo és només un titella de pes tan lleuger que qualsevol cop d'aire porta d'aquí cap allà: una mica com tots nosaltres, peces d'escacs d'una vella faula oriental (que Borges cita i recargola en un seu famós poema) mogudes per alguna voluntat inconeguda. I fins que no hagi fet un aprenentatge dolorós no serà conscient del seu lloc en el món.

Molts crítics han lamentat el final de la història. El premi per haver estat tan bo i tan generós després de tot l'assumpte de la recerca del seu pare i el rescat de dins el ventre de l'enorme tauró és perdre la seva figura de titella i ser un minyó de bo de bo. És un lament lògic, perquè tots hauríem volgut que la història de Pinotxo fos interminable, que el seu nas continués creixent amb les mentides i els seus peus de fusta li permetessin les puntades més efectives. Collodi en persona, o potser el seu editor, com suggereix algun crític, va decidir tancar el cicle i respectar la dita segons la qual “a sants i minyons, no els prometsis si no els dons”. La fada ho havia promès i el material narratiu sobre el qual es

construeix el conte també ho exigia. Efectivament, són molts els elements folklòrics que remetien a històries de vellets que no poden tenir fills i que n'aconsegueixen un de molt petit i eixerit amb mètodes ben poc ortodoxos com trobar-lo sota una col. El destí d'aquests personatges acostuma a anar lligat a fets meravellosos i d'extraordinari perill, i en aquest sentit Collodi recorre a una colla de motius presents en tota la rondallística europea, com l'ogre, la fada, la casa del bosc, els animals parladors, les transformacions... Un paisatge que Pinotxo pot recórrer amb tota llibertat, encara que no pugui deslliurar-se, a diferència de Peter Pan, de la condemna de fer-se gran. Però tot i així, en la nostra imaginació sempre creurem que l'autèntic Pinotxo és el titella de fusta. I sabrem que les aventures que compten són les seves, i no les del nen nascut a l'última pàgina per liquidar l'autèntic protagonista i convertir-lo en un ésser inanimat.

I si encara ens resistim a creure en la profunditat moral d'aquest conte infantil, podríem fer la prova de llegir-lo sota la llum glacial d'una novel·la on també se'ns presenten les aventures d'un fals fill i del seu fals pare: si de la sinòpsi d'aquest conte infantil n'eliminéssim les situacions de broma i les pedretes de moralina, ens podríem trobar amb un recorregut moral fet de preguntes similars a les que suren sobre la història d'horror de *Frankenstein*.

Peter Pan: l'impudor al centre del cànon

Potser no hi cap altre llibre per a nens escrit amb més talent que *Peter Pan i Wendy*. Fruit d'una acumulació de circumstàncies biogràfiques que han estat molt sovint examinades amb la lupa de la psicologia freudiana, J. M. Barrie (1860-1937) no només va ser el creador d'un mite que ha acabat tenint presència en el llenguatge comú, sinó que és el creador d'un subtil univers de fantasia format pel solatge de la cultura popular i, per sobre de tot, per un alè artístic que ha sabut alimentar-se de la poderosa i creadora energia del joc infantil. Sense emmascarar-la amb cap dels inevitables "fusibles" adults.

Peter Pan va aparèixer per primera vegada l'any 1902 en un llibre molt poc conegut entre nosaltres *The little white bird*, una curiosa novel·la on un narrador, el Capità W. acompanya el seu "fillastre" David, de la mare del qual

sembla enamorat, encara que mai no l'ha tractada, en un viatge imaginari. Els capítols centrals (del 14 al 18, d'un total de 26) d'aquest llibre relaten el naixement i les aventures de Peter de Pan. Una part que pocs anys després va ser publicada separatament amb el títol *Peter Pan als Jardins de Kensington*: autèntic embrió del que serà la formulació definitiva del personatge i del seu món a la novel·la *Peter Pan i Wendy*, del 1911. Peter Pan, doncs, neix envoltat d'un inquietant aparat ficcional format sobretot per les obsessions biogràfiques que més van marcar J.M. Barrie: la mort dels seu germà gran i la seva obsessió per fer-se present a un mare a qui la ferida per la desaparició del fill gran havia fet invisible el petit James. I sobretot les seves relacions amb els fills de Sylvia Davis, amb els quals va establir una estreta relació de confiança i protecció, fins el punt d'afillar-se'ls quan llurs pares van morir, i al voltant del quals va créixer la idea de Peter Pan, els germans Darling i els infants perduts.

Segurament tothom recorda *Peter Pan* com el viatge des del número 14 d'un carrer de Londres al País dels Somnis, on tenen lloc unes aventures carregades de l'energia del joc infantil. Però aquest viatge no és tant de la realitat a la fantasia com a l'inrevés. Per començar cal tenir en compte que el narrador adopta des la primera pàgina un punt de vista infantil i, per tant, les coses es veuen com un joc tant en una banda de la realitat com en l'altra. En aquest sentit, és fàcil veure que la presentació que se'ns fa en els tres primers capítols de la família Darling ja està impregnada totalment de la visió infantil de les coses. Els petits John i Michael Darling, no només tenen una germana gran, Wendy, que juga a fer-los de mare, sinó que llurs propis pares semblen nens maldestres que juguin a fer de pares, als quals falti la responsabilitat adulta de què fa gala la mainadera: una gossa de Terranova que es diu Nana. I és que el talent de J.M. Barrie per presentar-nos les coses des del punt de vista dels infants (éssers "alegres, innocents i insensibles" com es diu més d'una vegada dins la novel·la) no s'espera a traspasar cap porta o cap oceà. Així que podríem dir que el món "real" no contrasta extraordinàriament amb l'espai mític de l'illa, perquè tant a l'habitació dels nens de la família Darlig com al País dels Somnis regeix una lògica semblant. Amb la condició que als adults, per criatures que siguin, se'ls nega la participació en el joc més extraordinari i són "castigats" per haver preferit un joc banal. Per haver crescut i haver traït els

nens. A diferència d'altres llibres d'un estil semblant, a *Peter Pan* l'accés al món paral·lel de la fantasia no representa un trencament radical, sinó una conseqüència evident de la lògica de les coses, una manifestació més del possible que viu entre nosaltres, almenys quan aquest nosaltres té la capacitat de, a través del joc, fer real la fantasia.

La realitat de la llar dels Darlig, paradoxalment, està mancada d'autenticitat. És un món massa tancat i massa segur per ser real de debò. Li cal que hi entri algú amb l'energia necessària per dinamitzar-lo, algú capaç de perdre l'ombra, de menysprear les mares, algú amb la realitat d'un esperit entremaliat: la seva crueltat i la seva inconsciència, el poder temible de la seva infantesa conquerida per despit i per dret de conquesta administrada segons el pur caprici. I aquest esperit entra per la finestra de l'habitació dels nens mentre els tres germans dormen i els pares juguen a un insuls joc d'adults al número 24. Ha entrat un desig de fugida no pas cap al món irreal sinó cap a un de més autèntic, el de les emocions i el perill. Un món tan de debò que s'hi poden fer i dir coses tan terribles i reals com “-Morir serà una aventura impressionant.” L'aventura tal i com l'entén Peter Pan consisteix en liquidar enemics, semblar de cadàvers el camí per on passa, rescatar els qui han estat raptats, oblidar totalment el capítol anterior i menysprear els personatges secundaris per ser una vegada més l'heroi del present. Per això mateix Barrie no aprofita pràcticament gens el món tradicional dels contes de fades, els contes protagonitzats sovint per nenes que s'enfronten a animals que parlen, a madrastrès o a bruixes. El País de Somnis està construït amb materials parodiats de la que llavors era la nova cultura juvenil: les novel·les de Stevenson, Walter Scott, Melville, Fenimore Cooper, Kipling... I amb el seu sentit de l'aventura. Al centre de tot hi ha els pirates, amb la seva terrible crueltat, la seva totxesa i la seva fascinant però perillósíssima ambivalència. Al seu darrere hi ha els indis, homes (i dones: recordem l'heroïna Lliri Tigrat) que han sabut viure com a nens, amb les seves pintures, les seves estratagemes rituals, la seva facilitat per passar d'enemic a amic. I de fons hi ha el patriotisme britànic, forjat amb l'esperit cavalleresc de fidelitat al rei. És així, doncs, que el País dels Somnis té la fascinació de la vida autèntica, lluny d'un clos familiar hiperprotector: perill, engany, crueltat, menyspreu i mort, uns

conceptes de debò amb què jugar, per passar por i per riure-se'n. *Peter Pan*, doncs, és un autèntic llibre per a nens que molts pares compren als seus fills pensant-se que és un pur xarop inofensiu, i que potser molts nens menyspreen abans de començar-lo perquè l'identifiquen amb una criaturada que els vol mantenir dins la cleda del cotó fluix. No és pas això el què hi trobaran, sinó les autèntiques preocupacions de totes les edats: l'abandó, la crueltat, l'atracció sexual, la mort. *Peter Pan* ocupa la posició central del cànon de la literatura infantil perquè afronta de ple i amb una originalitat estètica meravellosa el combat entre el món en què els adults volen col·locar els infants (on tot és una aparença) i el món que els infants volen conquerir, on la fantasia els indica l'autèntica dimensió de les coses. I on l'humor i la joia no exclouen la presència de l'inquietant .

Nascut de la passió de l'autor pel món infantil (el propi i el prestat a través de la seva relació amb els germans Davis, un món format a parts iguals per fantasia i crueltat), *Peter Pan* és un llibre destinat a no envellir, a poder dialogar indefinidament no només amb les generacions constantment renovades sinó també amb les edats successives de l'home. Almenys d'aquells homes que guardin la necessitat de tenir la infantesa com a referent on anar a emmirallar-se. És per això que tant si el vas llegir quan éreu nens o no, el llibre encara us espera, perquè també va adreçat a tots aquells nens que vas ser i que, sense ser-ne conscients, teníeu a Peter Pan com a company de jocs.

Peter Pan i Wendy

Aquest és el títol del llibre. I en la relació entre aquets dos personatges hi ha una de les dimensions inquietants de la novel·la que l'autor té l'habilitat de mostrar amb una presència constant al llarg de les aventures que ens hi relata, però sense posar-la mai en un primer pla abassegadorament incòmode. Més que no pas un llibre sobre un nen que no volia créixer, *Peter Pan i Wendy* és un llibre sobre mares i fills. Peter Pan és un nen que ha quedat encallat eternament en la infantesa perquè va trobar la finestra de casa seva tancada, perquè va ser oblidat per la seva mare i substituït per un altre nadó. Per despit, com la seva contra-figura, el capità Ganxo, es va convertir en un tirà del país de

les fades i allà segueix eternament jove, eternament alegre i, també, eternament traumatitzat.

Si Peter Pan entra per la finestra del número 14 és, diu ell, per buscar algú que vulgui fer de mare a la seva trepa de nens perduts. Algú que els expliqui contes i els acotxi, una presència que faci de l'anar a dormir més tard que l'hora en punt una transgressió més emocionant que qualsevol aventura. Però a diferència d'ells, en Peter sempre s'esforçarà per esbandir-se les ganades d'aprendre a fer de fill. I també per trobar més interessant un didal que no pas un petó. Wendy es veu en cor de fer de mare a tots els nens perduts, a ensenyar-los que tot nen necessita una mare i que la infantesa és un entrenament per a l'edat adulta. Però Peter Pan es manté en el seu horror tant cap a l'afecte com cap el sentit pràctic. És l'esperit de rebel·lió tan present en els infants i els adolescents, amb un peu al món infantil i l'altre penjant sobre l'abisme. El menyspreu de la tirania de la mort, a la qual mira desafiadament als ulls. Pot ser per això G.K. Chesterton, a *The bookman* va qualificar Barrie de "El més tímid i el més desvergonyat dels artistes". I ho argumentava així: "Per desvergonyiment, entenc una mena d'impossibilitat, un sobtat rigor en una història que serpenteja a través d'estranyes contrades, de les quals no conec cap equivalent i que m'és difícil de descriure. Hi ha la malignitat de la imaginació que es resisteix contra la mateixa fantasia. Una rebel·lió al reialme de les fades. En Barrie, la imaginació treballa d'una manera imprevisible, encara que ens esperem l'inesperat."

Peter Pan i el Capità Ganxo

Ja he apuntat més amunt la correspondència que hi ha entre aquests dos personatges. Tan enemics com sigui possible ser-ne i, en el fons, tan idèntics en llurs decisions radicals i en llurs ànimes torturades. Tant el capità dels pirates com el capità dels nens perduts són el producte del despit cap a una societat formada per mecanismes d'humiliació. El nadó que és ignorat per la seva mare, que no l'espera amb la finestra oberta es converteix en un ésser insensible i cruel que rebutja per sempre qualsevol noció de passat o futur i que, per tant, s'instal·la en una infantesa perpètua. L'adolescent abandonat en

un internat per a rics, sense cap figura materna i menyspreat per companys cruels es converteix en el prototipus de fora de la llei, el pirata aristòcrata que en els seus actes criminals no busca la riquesa sinó la venjança sistemàtica. En la batalla final entre els nens perduts i els pirates, inevitablement es produeix un terrible cara a cara entre els dos capitans. I quan el Capità Ganxo desapareix entre les mandíbules del cocodril, Peter Pan està a punt de convertir-se en un nou Ganxo, adoptant el seu llenguatge i fins i tot seves robes. (Una idea que desenvoluparà en la segona part "oficial" del llibre l'escriptora Geraldine McCaughrean a *Peter Pan i la levita escarlata* (2008)). I és que un dels grans mèrits de J.M. Barrie és que té el talent de tenir sempre la vista posada sobre la naturalesa doble de l'ésser humà. El món màgic que construeix no és un instrument d'engany ni de dissimulació, sinó una forma de representació on no cal patir per les ombres, el terreny on la seva agudesesa visual i el seu impudor disfressat d'ironia de la seva ànima de *gentleman* ferida i sensible, poden fer veure que escriuen tan sols per entretenir els nens de casa bona. Però Peter Pan té la puixança del material de les rondalles, amb l'increment de la modernitat que li dona l'humor, el reaprofitament del material aventurer i l'admiració intel·lectual envers el món infantil. Així que Peter Pan i el Capità Ganxo, dues cares de la mateixa moneda no combaten amb la trista totxesa de fer passar l'estona, sinó per revelar un món més autèntic, format d'esclats de joia i d'intuïcions de crueltat.

El màgic d'Oz

És de sobres conegut que bona part de l'imaginari col·lectiu que la indústria de l'entreteniment americana ha produït per als infants és d'origen europeu. I durant el segle XIX hi havia una certa tendència de les comissions de compres de les biblioteques americanes a trobar més adequats els llibres produïts a Europa que no pas els escrits a casa mateix per escriptors que no deixaven de tenir alguna cosa d'aventurers i de negociants. Amb aquestes comissions es van entrebancar, per exemple, Mark Twain i també (encara que per motius

aparentment diferents) L. Frank Baum, l'autor de *El màgic d'Oz*. Baum, com Twain, va ser home de molts oficis i molts negocis, fins que va encertar-la plenament amb una iniciativa perfectament orquestrada: produir i vendre un llibre per a infants que fos una cosa com les de sempre, però completament nova. Amb il·lustracions de qualitat i en color, amb un esquema narratiu perfectament simètric, perfectament tradicional, però a la vegada completament nou en el seu paisatge i els seus personatges, amb referents universals, però subtilment americanitzats. I sense el neguit de l'horror tan freqüent en els contes d'origen folklòric, perquè Baum estava projectant sobre la seva obra els records que conservava d'infant, i tenia molt clars quins elements l'havien meravellat i quins altres, en canvi, l'havien importunat. Com també desapareixen els prínceps i les princeses i aquell encarcament elitista que aquests personatges arrossegueu pels contes, com capes que van aixecant la pols de la consciència de classe. El resultat va ser tot un èxit de vendes, un conte infantil que va entusiasmar els nens i els adults i que molt ràpidament es va convertir en un referent obligat de la cultura americana. I també en una lliçó narrativa i imaginativa esplèndida per als infants de tot el món.

Per les persones familiaritzades amb l'esquema de la rondalla, és molt fàcil comprovar que Baum el segueix gairebé al peu de la lletra i que les aventures de la petita Dorothy tenen tots els elements descrits pels estudiosos del gènere. Baum, a diferència de Carroll, però, no es proposava subvertir el gènere amb una allau d'imaginació trencadora. El seu propòsit és anar sobre segur: basar-se en allò que se sap que sempre ha funcionat i dotar-lo de nova saba. Tampoc no l'impulsava un desig modernitzador, en el sentit de creure que calia canviar el paisatge boscós i vilatà per un d'urbà i mecanitzat, o de pensar que calia incentivar l'educació dels nens amb la presentació de nous coneixements o de nous ideals. Per a ell, nova saba volia dir millorar-ne l'estil, fent-lo més àgil i proper. Oferir un món de fantasia ben acolorit, amb grans espais per circular-hi i amb uns personatges pintorescos ben disposats des del principi al final a ser fidels a la seva missió, però mantenint-ne la potencialitat simbòlica. I, sobretot, donar prioritat al protagonisme i el punt de vista infantil, sense necessitat d'adults de moral ambigua que dictin lliçons o que puguin minar la seguretat amb què l'infant dorm a la nit.

Com en els contes de fades, doncs, l'inici de l'aventura el marca el transport al llindar de l'aventura. En aquest cas la petita Dorothy i el seu gosset Totó són emportats per un potent cicló de la grisa Kansas a l'acolorit país dels Munchkins. Allà, una bruixa bona li atorga dos talismans: unes sabates d'argent i un petó protector. I en el seu viatge anirà trobant tres personatges col·laboradors que es convertiran en els fidels aliats: l'Espantaocells, el Llenyataire de Llauna i el Lleó Covard. Tres aliats que poden semblar ben galdosos, però que a poc a poc es converteixen en autèntics protagonistes de personalitat ben definida, i que comparteixen amb la nena el viu desig d'aconseguir una cosa que no tenen o han perdut. Dorothy vol tornar a Kansas, l'Espantaocells vol tenir un cervell dins el seu cap de palla, el Llenyataire de Llauna vol un cor dins el seu pit metàl·lic i el Lleó Covard vol una mica de valor. L'únic potser capaç de concedir-los un dons tan excepcionals és Oz, el Gran Màgic. La paradoxa serà, però, que fins arribar la Ciutat de Maragdes (la capital del mag), hauran de fer un llarg viatge i superar amb intel·ligència, solidaritat i valentia diverses proves: com si les virtuts que anhelien els donessin la força per actuar segons elles. De la mateixa manera que sovint és el foll l'únic capaç d'adonar-se de l'autèntica realitat, l'Espantaocells ens sorprèn amb anàlisis rigoroses, el Llenyataire de Llauna amb accions bondadoses i el Lleó Covard amb actes de valentia. Després d'un bon grapat d'aventures, quan finalment aconsegueixen arribar al palau del Gran Mag d'Oz, resulta que el mag només és un il·lusionista i, per tant, res no era el que semblava. Fins i tot la Ciutat de Maragdes és totalment verda només gràcies a les ulleres que tothom està obligat a portar. Altra vegada, però, la paradoxa actua, perquè aquest il·lusionista de pa sucats amb oli és capaç d'atorgar als tres companys de Dorothy els tres dons demanats. Ara bé, no per mèrits propis, sinó "perquè ells creien que jo ho podia fer". Però això no serà fins molt més al final, perquè abans s'haurà de respectar la simetria de l'anada i la tornada i acomplir una missió molt més perillosa que el viatge que els ha portat fins a Ciutat Maragda: matar la malvada bruixa de l'Oest. Serà el restabliment d'un ordre mític, però també l'ordalia que verificarà la virtut intrínseca d'aquest peculiar equip de personatges que reuneixen a l'entorn de l'heroïna els tres grans ordres del món natural (vegetal, mineral i animal) i les tres grans virtuts del món moral (intel·ligència, amor i coratge).

El mèrit d'aquesta obra, doncs, no el podem anar a buscar en l'originalitat del plantejament ni de les intencions. Sinó sobretot en l'honestedat amb el públic a qui va dirigit. Que es reflecteix en una calculada ambigüitat que plana irònicament sobre uns decorats de conte de fades aparentment edulcorats amb generositat i acolorits sense manies amb els colors més llampants que Victor Fleming va reproduir amb tanta gràcia a la famosa pel·lícula de la Metro-Goldwyn-Mayer, amb Judy Garland com a Dorothy i amb tota la potència del technicolor de 1939.

De tornada de tantes narracions minimalistes, pot ser tot un descobriment endinsar-se en aquesta faula publicada per primera vegada l'any 1900, que va començar per ser una història que Baum explicava als seus fills i que va acabar sent un llibre de referència, una comèdia musical d'èxit, una pel·lícula de culte... I un món imaginari de tanta potència que continua tenint tota la validesa de qui encara té coses noves a dir.

Tot i ser 35 anys més moderna que l'*Alícia* de Lewis Carroll, *El màgic d'Oz*, no té pas la seva modernitat ni la seva capacitat de subvertir. Dorothy s'assembla a Alícia per l'enteniment amb què afronta el fantàstic, però el món fantàstic on aterren és de categoria ben diferent. En aquest sentit, *El màgic d'Oz*, es manté orgullosa dins l'òrbita coneguda de les faules. Mentre que *Alícia* és la pionera d'una nova òrbita molt més excèntrica.

***El Petit Príncep*, retornat als nens**

El Petit Príncep pertany segurament a aquella categoria de llibres per a infants que els adults han fet mal fet d'apropriar-se. Està clar que és un molt bon llibre, modèlic en tots aspectes des del punt de vista del gènere. Amb una arrencada fenomenal (tot allò dels dibuixos de les boes obertes i tancades) i un domini exquisit de la sensibilitat: la trobada en ple desert d'un aviador en pana, ex-nen a la força, i un heroi que, en l'última etapa del seu viatge d'aprenentatge vol un xai que posi a ratlla les males herbes del seu minúscul planeta. El llibre s'ha convertit en clàssic, indubtablement, però per a molta gent gran potser més per un criteri ideològic que literari. I el pitjor és que aquest criteri ideològic se

sustenta només en tres o quatre paràgrafs als que un alè poètic potser excessiu de fàbrica, potser impostat per una certa lectura interessada, han donat un to semireligiós. A mi m'agradaria que els adults llegíssim *El Petit Príncep* amb una mirada més perversa. L'adult ha de llegir aquest llibre amb l'esperit de *voyeur*. De qui espia pel forat del pany un territori que no és el seu i on no li escau intervenir. Antoine de Saint-Exupéry va escriure i dibuixar *El Petit Príncep* per als nens. És a ells a qui s'adreça, és amb ells amb qui dialoga i vol captivar amb un conte meravellós. I el seu personatge és també un heroi dels infants, un noiet que vola de planeta en planeta, que conversa amb els animals i les flors, que busca el seu lloc des de la seva posició de frontera. És a dir, des de la seva posició de nen de set o vuit anys. Un nen de set o vuit anys és la frontera entre el que té sentit i la realitat. El Petit Príncep és també un vigilant en el camp de sègol, justament enfadat amb el món adult sembla voler defensar els seus semblants amb l'espasa que només llueix a la il·lustració de la portada i amb la tossuderia que exhibeix pàgina rere pàgina, com tots els nens en l'edat del per què.

Els grans clàssics de la literatura universal ho són perquè estan molt ben escrits, perquè posseeixen una punyent força imaginativa i perquè temàticament toquen un punt essencial de l'existència humana. Aquest punt es pot resumir en el conflicte entre el que té sentit (o el que hauria de tenir sentit, si voleu) i la realitat. Els clàssics de la literatura universal que els infants i els joves han fet seus, o que els escriptors els han dedicat expressament, són això mateix. Filant més prim, hi podríem veure encara una altra característica molt freqüent: que l'heroi és un nen o un adolescent i, per tant, una frontera. No li cal anar-se'n de l'olla després de tant llegir novel·lotes, no li cal viatjar a l'infern, no li cal transformar-se en escarabat, no li cal ser empès amunt i avall pels déus, les forces vitals de la terra o les institucions. Només li cal ser ell mateix, algú que, vulgui no vulgui, (excepte Peter Pan, és clar), no es pot aturar, però que li agradaria si més no deixar les fronteres més segures pels qui vénen darrere d'ell. Tot això en essència, naturalment, perquè està clar que a aquest conflicte li cal alguna mena d'energia i un decorat. I l'energia i els decorats són importantíssims per tenir un llibre que valgui la pena. Excepte, curiosament, pel *Petit Príncep*, que a penes en té més que la més simple de les rondalles (que

l'acció passi en un desert o en planetes minúsculs sembla voler donar-me la raó). Saint-Exupéry ho substitueix, per una part, amb els dibuixos (és conegut el paper de la il·lustració com a complement necessari de molts llibres infantils), i per l'altra amb la poètica de la simplicitat (que és el que li confereix un alè especial, no nyeu-nyeu sempre que el llegim amb l'esperit pervers a què em referia més amunt).

Per què *El Petit Príncep* agradi als nens, doncs, no ha d'entusiar als adults. Si a un adult l'entusiama *El Petit Príncep* és probable que el llegeixi a l'infant com si ressonés en un temple. I no. L'ha de llegir com si fos *En Patufet*. És tan evident que ímplicitament el mateix autor ens ho diu a la primera pàgina: la dedicatòria. El meu passatge preferit del *Petit Príncep*.

“A Léon Werth.

Demano perdó als nens per dedicar aquest llibre a una persona gran. Tinc una bona excusa: aquesta persona gran és el millor amic que tinc al món. En tinc una altra, d'excusa: aquesta persona gran pot entendre-ho tot, fins i tot els llibres per a nens. Tinc una tercera excusa: aquesta persona gran és a França, on passa fam i fred. Bé li cal consol. Si amb aquestes excuses encara no n'hi ha prou, dedicaré el llibre al nen que va ser aquesta persona gran. Totes les persones grans han estat de primer nens. (Però poques se'n recorden.) Així que corregeixo la meva dedicatòria:

A Léon Werth, quan era un nen.”

L'Adam de la lectura juvenil

Robinson Crusoe: l'illa, manual d'ús

Si hi ha un Adam de la lectura per a joves, (almenys, d'un dels seus corrents fonamentals) pot molt ben ser que sigui Robinson Crusoe. El naufrag inventat per Daniel Defoe (1659-1731) no havia de ser pas un heroi juvenil, però el cert és que s'hi va convertir molt ràpidament. En el que fou la primera apropiació massiva d'una obra per part del "poble dels nens". Fenomen referendat pel fet que J.J. Rosseau el prescrivís com a únic llibre de lectura en l'*Émile* i, sobretot, per la seva constant presència en les col·leccions de llibres adreçats al joves, tant en versió íntegra com, molt freqüentment, en versions reduïdes o adaptades. Fins el punt que molta gent no sap que la història del mariner de York inclou un naufragi previ a les costes africanes, on és esclavitzat; una emigració al Brasil, on posa en marxa una plantació; i que el viatge que el porta al famós naufragi a l'illa de Desesperança té com objectiu refer-se de les pèrdues econòmiques de la plantació amb un negoci de comerç d'esclaus. I tampoc que la tornada a casa inclou una èpica travessa dels Pirineus, inclòs un enfrontament amb una llopada ferotge. En aquest cas, l'esporgada no em sembla pas un sacrilegi, sinó més aviat un necessari mal menor. Ja que la novel·la no només és molt llarga, cosa que no seria en si mateixa un inconvenient, sinó sobretot perquè les pàgines sermonejadores i les veritats repetides des del pedestal retòric es poden fer tan pesades que, per a un jove modern gairebé sembla una incitació a enviar a passeig no només el llibre sinó qualsevol reflexió transcendental. La força del personatge, però, i de la "impressió de veritat" que produeix la novel·la, es van imposar de tal manera que van propiciar seqüeles gairebé infinites, dominant patriarcalment en un univers de ficció que podríem fer anar (de petit a gran) des dels jocs individuals de generacions i generacions de joves fins a l'univers creatiu del que potser és, sinó l'Adam, el Noè de la lectura juvenil: l'escriptor francès Jules Verne.

Robinson va plantar a la seva illa la bandera fundacional de la república de les lletres juvenils i a partir de llavors el mite de l'illa, del navegant, del solitari vencedor del pas del temps i de les adversitats de la natura es va convertir en el centre d'un imaginari compartit no només entre els anglosaxons, sinó arreu

del món occidental. Robinson va ser durant dècades sinònim d'aventura, però no d'aventura eixelebrada o fantàstica, sinó ben real. Perquè una de les virtuts que més se n'han destacat és precisament la versemblança. No només per l'*incipit*, on s'assegura que és el relat autobiogràfic d'un naufrag real, sinó per la seva profusió de detalls, de llistes... Per la seva obsessiva exactitud. Una exactitud que es trasllada de forma natural des del relat per la supervivència pràctica, presidit per un potent instint constructor, al relat de la lluita contra l'enemic que s'amaga en nosaltres mateixos. Robinson i la seva illa semblen un únic personatge. I és paradoxal com aquesta novel·la de la immobilitat, de la solitud extrema, la narració del diàleg constant amb si mateix, hagi despertat un desig d'aventura instintiu, equivalent, com assenyala Paul Hazard a *Les livres, les enfants, les hommes*, al d'Ulisses o al de Simbad. Però projectat, per una banda, cap als extrems d'un món molt més real que el de l'heroi grec i l'aventurer àrab: el de la nova geografia terrestre. Però, per altra banda, projectat sobretot cap els límits del Jo i de la cultura. No és una aventura per tornar-ne carregat de glòria, doncs, sinó per passar una prova estrictament personal, l'antecedent més il·lustre de la qual potser és Jonàs. El profeta-naufrag engolit per la balena.

L'aventura: allà on passa tot

Hi ha una notable coincidència entre els clàssics de la novel·la d'aventures i els clàssics de la novel·la juvenil. La lectura adolescent està impregnada des dels seus inicis del desig d'exploració, d'exotisme, de perill i de sorpresa. Així que no és d'estranyar que l'edat d'or de la novel·la d'aventures es correspongui molt exactament amb l'edat d'or de la literatura juvenil. I que aquesta sigui precisament l'època victoriana i, per extensió, l'època colonial. L'època de les noves fronteres per explorar, dels territoris immensos on procedir a un doble combat. El combat extern amb l'espasa, el fusell, el vaixell, l'arpó, el trineu, el globus, el rai... I el combat intern en el territori de les contradiccions: la justícia, l'engany, l'horror, la traïció, la lleialtat, el progrés, la mort... el jo i l'altre. Les millors novel·les d'aventures, les que han perdurat i ens continuen interpel·lant amb la generositat del seu art, les que han estat lectures decisives de tants artistes adolescents, les que continuen inspirant nous escriptors nascuts ja en l'època post-colonial, són les que han sabut combinar sàviament aquest combat intern i aquest combat extern. Lectures on l'adolescent no només hi ha trobat exploració, exotisme, perill i sorpresa –entreteniment, en definitiva–, sinó també un reflex d'ell mateix com a home incomplet que busca al seu voltant o molt més enllà la raó d'aquesta falta i, sobretot, la manera de completar-la. Mowgli, Jim Hackins, Huckleberry Finn... són nens que es troben de ple en aquesta situació, són els herois de la literatura juvenil més canònica; oberta, no obstant, a d'altres herois no necessàriament cadells humans: Robinson, D'Artangan, Nemo, Buck... Bilbo.

D'entre els grans narradors de novel·la d'aventures, n'hi ha que tan sols es fixen en el primer combat: James Fenimore Cooper, Karl May, Emilio Salgari... Clàssics d'un gènere en cert sentit de segon ordre, amb l'atractiu irresistible de l'exotisme, del món trepidant, de la falta de manies per trepitjar la versemblança i amb personatges apuntalats tan sols en un parell de sentiments extraordinàriament purs. Han estat llegits per legions de lectors joves, que hi han trobat una manera eficaç d'entreteniment i, molt sovint, una via d'accés a móns literàriament més complexos. I la indústria editorial, després d'esgotar-los en tota mena d'edicions en fascicles, il·lustrades, en còmic; o en pel·lícula o en

serial, s'ha encarregat de substituir-los sovint per productes edulcorats, moralitzants o *kish*. D'altres, com Melville, es valen del gènere de les aventures per parlar-nos sobretot del combat interior, fins el punt que *Moby Dick* és una immensa maquinària de desassossec instal·lada en un balener que navega en el menyspreu més absolut dels límits. I Joseph Conrad.

En equilibri entre els uns i els altres, els que ja he citat i que es mantenen amb constància en les col·leccions de literatura juvenil. Esperem que no només per inèrcia, sinó perquè continuem sabent què són i què representen.

L'illa del tresor o la veritat camuflada

El 1887, a Nova York, la casualitat va fer que Mark Twain i R. L. Stevenson (1850- 1884) es trobessin. Per una estona, els que havien de ser els dos autors més universalment coneguts de la literatura juvenil van compartir sostre i conversa. Moltes més coses, però, unien els dos escriptors. El nord-americà i l'escocès compartien una passió similar per l'aventura i, cadascú a la seva manera, van saber rendibilitzar-la literàriament en la incipient indústria de l'edició de llibres per a joves. Fins al punt que les seves obres encara avui encapçalen la llista de títols de totes les col·leccions de narrativa juvenil i presideixen qualsevol cànon de la novel·la d'aventures. I em sembla que encara compartien una altra cosa fonamental, que els confereix a tots dos la categoria de grans escriptors: un instint literari fet més d'ofici que de revelacions, una confiança en el text posada més de la part del resultat final (i per tant treballat positivament a favor del lector) que no pas de la part de la seva gènesi (i per tant sacrificat a la mística de l'autor). En aquest sentit, són interessants els assaigs sobre l'art d'escriure que l'autor de *Dr. Jekyll i Mr. Hyde* va anar escrivint al llarg de la seva vida, on explica com construeix les seves obres a partir de materials personals, d'intuïcions, de records, d'experiències... tot plegat només un punt de partida per un treball laboriós, artesà, a la recerca d'un joc d'equilibris exactes. Potser és per això que Twain i Stevenson han aconseguit ser referents de l'alta cultura tot i conrear gèneres tradicionalment menystinguts per l'acadèmia.

L'illa del tresor, de R. L. Stevenson, va ser publicada en forma de serial a la revista *Young Folks* entre 1881 i 1882. La idea del relat havia partit de la necessitat d'entretenir el jove fillastre de l'autor, Samuel Lloyd Osbourne, a qui finalment el llibre seria dedicat. Stevenson, per fer companyia al seu fillastre mentre aquest passava l'estona indolentment amb un joc d'aquarel·les, va dibuixar un mapa d'una illa. La va batejar com l'illa del tresor i el va anar omplint de peripècies a mesura que el noi les reclamava, explotant els suggeriments que aquella cartografia imaginada li proporcionava. I a partir d'aquí es despleguen els feliços encerts de l'obra. Per començar el narrador i protagonista és un noiet, Jim. I això estalvia al lector –i al jove Samuel, que al capdavall estava de vacances i no calia inflar-li el cap amb instrucció dissimulada- qualsevol mena d'explicacions enciclopèdiques sobre temes pràctics de geografia, navegació o moral. Però és que a més, aquell primer receptor de la novel·la era un noi sensible i intel·ligent i l'escriptor no va veure cap motiu que el portés a rebaixar la seva passió de sempre per fer una literatura que s'adrecés a la voluntat de mirar endins de la condició humana. Aquest Jim heroi i narrador ens explica com ha anat a parar al centre d'una terrible aventura i com ha aconseguit sortir-se'n sobreposant-se amb coratge a la por que provoca la cruel ambigüitat dels adults i com ha sabut prendre la iniciativa, prescindint dels plans, siguin ben o mal intencionats, que li van marcant. La clàssica identificació entre protagonista de pocs anys i lector juvenil no passa tant, doncs, només del fet que és un orfe que s'ha d'espavilar tot sol, sinó que s'hi suma un aspecte que potser no s'ha subratllat prou: l'habilitat que té per anar esquivant tuteles i aconseguir conjuguar protagonisme decisiu en l'acció i passivitat espectadora en el repartiment de responsabilitats. Jim actua (confiant que la sort és al seu costat) per reconduir les situacions més desesperades a favor dels "bons". Però també és perfectament conscient que la línia que separa els "bons" dels "dolents" és massa prima com per prendre-se-la massa a la valenta, massa ingènuament. Però com a narrador, Jim és molt més que això. És una veu tremolosa de por o d'admiració. És un punt de vista aliè a la crueltat extrema dels adults, que ha d'aprendre a lluitar amb el cap baix, procurant no enfrontar-se directament a unes forces molt superiors a les seves. Com s'ha dit tantes vegades, és una ànima infantil que fa l'experiència de l'entrada al món adult. Però no per convertir-se en un d'ells,

sinó per conèixer-los i saber defensar-se'n. Les aventures de Jim a l'hostal de son pare, a bord de la goleta *La Hispanolia* i a la famosa illa contenen els referents més clàssics de l'aventura juvenil: la separació de la família, el viatge, la revelació d'un secret, casualitats, perills terribles superats amb perícia i bona sort... I, naturalment, una illa, i uns pirates terribles. Però només amb aquests components *L'illa del tresor* no tindria l'alè dels grans clàssics. El començament ja és una gran creació: l'arribada a casa del protagonista d'un vell llop de mar, fort i gros, amb un tall a la galta, una cua amarada de quitrà, i una obsessiva cançó de pirata borratxo al llavis. Aquesta figura inquietant atrapa el lector amb la mateixa força que terroritza l'infant protagonista i els clients de la fonda. L'episodi va creixent en misteri (el sospitós capteniment del capità, l'enfrontament amb el doctor, l'agonia del pare, la visita de Gos-negre i l'encara més terrible del cec Pew), fins arribar a un desenllaç que talla la respiració (les hores d'incertesa, amb el cadàver del bucaner esperant l'arribada dels antic membres de la tripulació del capità Flint, la troballa del mapa, l'ajuda que no arriba fins a l'últim instant...). I no és fins llavors quan pot començar l'autèntica aventura de la recerca del tresor.

En aquest segon començament el gran narrador d'històries opta per utilitzar un procediment contrari al de les primeres pàgines. Apareix un altre vell llop de mar, però aquest cuiner d'una sola cama és un personatge jovial, del qual Jim no és capaç de sospitar cap perill. És el personatge clau de la novel·la, John Silver el Llarg, la personificació de la individualitat més a-moral defensada amb els recursos de l'ambigüitat. Capaç de ser un fidel amic i un traïdor ferotge, capaç de jutjar i executar a sang freda i capaç d'acceptar la derrota amb humilitat. Però sense perdre mai uns peculiars sentits de l'humor i de l'honor. Les relacions entre el narrador i aquest perillós pirata camuflat de cuiner esdevenen el nucli de l'obra, allò que resta en el lector una vegada ja ha oblidat els detalls de les peripècies. El vell Silver, ésser mutant com el mateix doctor Jekyll, sap despertar en el jove Jim admiració, confiança, terror, inseguretat, desconcert i, malgrat tot, també respecte. Al jove lector, per tant, li pot mostrar, amb l'enginy propi de la literatura, alguna cosa sobre l'angoixant complexitat humana. Així com Jim no té el comportament planerament previsible dels "bons" convencionals, tampoc John Silver és un "dolent"

estandaritzat. De fet, R. L. Stevenson el tracta com si fos l'únic personatge autènticament independent de la seva obra, amb més drets que qualsevol altre per entrar i sortir de l'escenari, amb més oportunitats per exposar el seus arguments i per defensar els seus interessos amb pactes que després pot incomplir. En el recull pòstum *Fables* (1902), Stevenson publica un curiós text titulat "The persons on the tale" (Els personatges del relat), diàleg entre John Silver i el capità Smollet que es produeix entre el capítol XXXII i XXXIII". No em resisteixo a copiar-ne un fragment. I hi sobren els comentaris.

"Després del trenta-dosè capítol de L'illa del tresor, dues de les marionetes van sortir a fer un volt i a fumar una pipa abans de tornar a les seves ocupacions, i es van trobar en un indret no gaire lluny de la història. (...)

(John Silver:) - El que sí que sé és això: si de veritat existeix un Autor, jo sóc el seu personatge favorit. M'entén més que a vós, em comprèn, ja ho crec que sí. I li agrada que faci i desfaci. Em permet passar la major part del temps a coberta, amb la meva crossa, mentre a vós us confia a la bodega, on ningú no pot veure-us; ni ho vol, ja us ho dic! Si existeix un Autor, llamps i trons, està de part meva, ja us ho dic! (...)

- Però ell (l'Autor) està del costat del bons, i, estigueu a l'aguait! Encara no hem arribat al final del relat i us esperen problemes. –digué el capità Smollet.

- Ah sí? Què us hi jugueu? –preguntà John."

L'escena del barril de pomes és l'autèntic inici de l'aprenentatge de l'ambigüitat del jove Jim: el des-engany de la innocència infantil. A partir d'aquí la història d'en Jim ja no anirà més a remolc dels plans dels adults, sinó que ell mateix es comportarà com el seu propi capità, disputant aquest títol tant al meticulós capità Smollet com a l'astut capità Silver. Per fer-ho més evident, podem veure com en Jim és capaç d'apoderar-se de la Hispaniola i de conduir-la a la Cala Nord, episodi durant el qual el pilot Israel Hands l'anomena capità Hawkins.

Aquest capità de pocs anys, però, no participa de l'aventura amb els mateixos impulsos que la resta de personatges, sinó amb un esperit incontaminat, podríem dir-ne un esperit de joc. Amb aquell esperit audaç que fa a la canalla ficar-se dins un cove de la roba per imaginar que és un vaixell pirata. I potser aquí val la pena copiar unes línies de la biografia que el seu nebot va escriure de R.L. Stevenson: "Si el dret de Stevenson a figurar entre els genis de la literatura depengués d'una única virtut, hauria de ser la que mereix més reconeixement, i fóra injust refusar-la-hi si estimem que la definició de Baudelaire fa diana: "le genie n'est que l'enfance retrouvée à volonté"". Si els malsons d'en Jim, els seus terrors que ha de viure sense comptar amb cap protecció sincera, si la seva audaç participació en una aventura que emprèn sense possible retorn a una situació inicial, tenen una autèntica i precisa vivència és perquè Stevenson no ha volgut desvirtuar la seva condició juvenil, atorgant-li tremp i ambicions adultes. Dels adults Jim n'aprèn l'astúcia, però més per protegir-se'n que per valer-se'n. En menysprea la cobdícia. I en valora només l'honor. Si de John Silver el Llarg, Jim en rep una lliçó pràctica; d'en Jim, el vell pirata mutilat i murri fins el final, en rep un exemple. I aquest és el nucli de bona part de la literatura juvenil: l'heroi, a través d'unes proves, d'un viatge, d'una aventura, abandona la inconsciència infantil, però no es transforma en un adult, sinó que la seva lluita és precisament per conservar la "puresa" de criteris dels infants, la seva radical oposició a l'engany. Al final, doncs, ni Jim ni cap altre gran heroi juvenil, no pot convertir-se ni en cruel pirata ni en encarcerat cavaller del profit personal. Com a màxim es converteix en un infant cansat, conscient que el tresor que ell ha trobat és el coneixement i l'experiència, haver circulat amb pas segur sobre el caire de l'abisme i haver conservat l'essencial d'ell mateix. Haver perdut per sempre la infantesa, però haver guanyat el combat de la independència crítica. Veiem, sinó, el darrer paràgraf de *L'illa del tresor*:

"Les barres d'argent i les armes encara reposen, que jo sàpiga, on en Flint les va enterrar, i per mi, ja s'hi poden quedar. Ni a rosegons no em tornarien a portar en aquella illa maleïda, i els malsons pitjors que tinc són aquells en què sento la remor dels rompents tot el llarg de les seves

costes, o quan m'incorporo sobresaltat al llit, amb la veu del capità Flint ressonant encara en les meves orelles: "Doblers! Doblers!"

En Jim, a diferència de tots els altres tripulants de la Hispaniola, no ha estat mai mogut per la cobdícia. I en el seu present adult aquest virus tampoc no l'ha infectat: una passió insana que simbolitza la grollera veu del lloro repetint la paraula maleïda: l'or tacat de torrents de sang.

La veu de Huckleberry Finn

Poc temps després d'haver publicat *Tom Sawyer*, Mark Twain comença a escriure'n la continuació. Entre 1876 i 1885 batallarà amb aquesta història, dedicant-li setmanes d'intens treball i abandonant-la al calaix durant mesos. Quan la seva editorial per correspondència finalment la publiqui, toparà amb l'oposició moral d'un dels seus millors clients: les comissions de compres de les biblioteques públiques troben el llibre altament perjudicial per l'educació dels infants i en veten la distribució. Naturalment, això va ser el principi de la fama i de l'èxit espantós dels herois infantils del Mississippí: tothom es delia per llegir-ne les aventures "immorals", i les vendes es van disparar perquè no era possible manllevar-lo a les biblioteques. Una cosa similar ha passat amb Roald Dahl i les llistes de llibres recomanats de les escoles britàniques.

Que un llibre creï problemes morals als responsables de controlar la lectura dels joves acostuma a ser un bon senyal. Vol dir que els nois i noies el llegiran de gust i que se'l faran seu amb molta més facilitat que si es tractés d'un text "políticament correcte". En aquest sentit, l'encert de Mark Twain consisteix a haver sabut alliberar-se de principis morals i haver aplicat els mecanismes de la imaginació infantil a la literatura; fer una novel·la "políticament molt incorrecte". Narrada en primera persona per un "mal noi" exemplar (entre d'altres coses decideix que per a un noi com ell fer malifetes i anar a l'infern és cosa natural), company d'un esclau fugitiu, col·laborador dels pitjors estafadors, lladre i mentider, enemic de les sabates i les bones maneres, Huckleberry Finn és un heroi amb més autenticitat: en la pugna entre l'individu, que té una sensibilitat pròpia, i la societat, que imposa unes tradicions i uns

valors heretats, Huck obeeix les seves intuïcions i arriba a unes decisions morals que contradiuen les que la societat imposa. D'aquesta manera les seves aventures són més properes a l'argument de la vida que a l'argument de les novel·les d'aventures (*Tom Sawyer* inclosa).

A *Les aventures d'en Huckleberry Finn*, se'ns descriu un Mississippí real, amb la seva societat blanca formada per persones d'honor que s'assassinen per un sí o per un no; per pagesos predicadors excel·lents persones i, per tant, partidaris de l'esclavatge; per mandrosos fàcils d'enganyar i mandrosos farsants. I amb una comunitat d'esclaus supersticiosos, de llenguatge i raonaments lògics peculiars, entre els quals l'inoblidable Jim, el fugitiu que, tot i seguir la direcció contrària, acaba aconseguint la llibertat. Una societat exòtica i plena d'atractiu que el nostre heroi recorre amb naturalitat i ingeni. I que ens descriu en primera persona: amb la seva mirada d'infant ple d'experiència i sense la imaginació desbocada i mentidera de Tom Sawyer.

Huckleberry Finn és per a molts el llibre fundador de la literatura nord-americana. I no deixa de ser simptomàtica la relació que la societat nord-americana ha tingut amb el llibre des de la seva publicació l'any 1885, de primer excloent-lo de moltes biblioteques per retratar un noi tan mal exemple que fins i tot es fa amb negres, i després esborrant-lo dels temaris per presumpte racisme. A més, i això ara m'importa més, segurament el podríem considerar el llibre fundador de la literatura juvenil com a gènere gran: una història de nois que, a través de l'aventura, no renuncia a cap ambició narrativa; començant per l'avís que l'encapçala, on s'amenaça amb el desterrament a qui hi vulgui trobar cap moralina.

Gairebé tota la crítica ha assenyalat que un dels grans encerts d'aquesta novel·la és la veu del narrador protagonista. La veu i, és clar, els ulls. Totes les 300 pàgines d'aquesta història són el relat que un noi gairebé analfabet fa en primera persona de les aventures que va viure durant un parell de mesos, fugint Mississippí avall, tant de l'afany civilitzador de la vídua Douglas com de la violència èbria de son pare. Aquest trajecte pot tenir una lectura mítica, sobre la qual hi ha infinita bibliografia: és l'esquema del viatge de descoberta vital que tant Ulisses com Don Quixot ja van protagonitzar, però vestit amb d'altres

paisatges i, sobretot, narrat amb una veu interior que té el sabor autèntic del noi de riu, tan savi com el riu, igual de pacient i lliure. Huck viatja per fugir i per entendre. La fugida és cap endins d'ell mateix i, per tant, lluny dels altres i de llur funesta mania de creure's investits de la raó. Però aquesta fugida cap a la soledat es veu travessada per múltiples encontres (tots ells memorables des del punt de vista de l'humor i l'enginy) que, com un mirall, permeten a Huck veure molt millor dins d'ell, contrastar la presència dels altres dins el seu mapa moral. I, per tant, a mesura que enriqueix la visió global del defora, il·lumina el seus propis relleus.

En aquest sentit, podem veure Huck tant com una mena d'idealització del que Mark Twain va perdre quan va entrar en el món adult (la llibertat i el menyspreu pels diners), com un reflex de la saviesa que va acumular al llarg dels seus viatges, les seves aventures monetàries, els seus desenganys... En un fragment de la seva *Autobiografia* enquadra perfectament la qualitat d'aquesta saviesa:

“L’últim quart de segle de la meva vida l’he dedicat, amb força constància i fidelitat, a l’estudi de la raça humana, és a dir, a l’estudi de mi mateix, perquè en la meva persona individual s’hi comprèn la raça sencera. He descobert que no hi ha cap ingredient de la raça que jo no posseeixi, en una quantitat petita o gran. Per petita que sigui, comparada amb el mateix ingredient d’una altra persona, és suficient per als propòsits del meu examen. En el meus contactes amb l’espècie, no he trobat ningú que tingui una qualitat que jo no posseeixi. Els matisos de diferència entre els altres i jo serveix per crear la varietat i evitar, així, la monotonia i prou; en termes generals tots som semblants; de manera que, en estudiar-me amb atenció i comparar-me amb d’altres, i en notar les divergències, he pogut assolir un coneixement de la raça humana que trobo més exacte i més complert que el que ha pogut assolir i revelar qualsevol altre membre de la nostra espècie. De resultes d’això, l’opinió privada i secreta que tinc de mi mateix no és gaire afalagadora. I d’aquí se’n dedueix que la valoració que faig de la raça humana sigui dues vegades la valoració que faig de mi mateix”

La saviesa de Huck se sustenta també en aquest fi autoescepticisme, però com que és una creació literària, té simultàniament la puresa de la infantesa perduda que l'autor enyorava. Quan Mark Twain escriu *Les aventures de Huckleberry Finn* (triga més de set anys a fer-ho), parteix dels seus records d'infantesa a Hannibal. Això li proporciona un paisatge, un ambient saborós, però sobretot crec que li proporciona un ideal. Un ideal de bondat meravellada, que no jutja perquè té una capacitat de comprensió fabulosa i, sobretot, perquè la seva personalitat no té res de bufat. Com l'autor confessava, per crear Huck Finn es va inspirar en el record d'un noi real, pobre com una rata i ignorant de les convencions però absolutament bondadós. Amb el personatge clar, només li calia imaginar-ne les aventures. Què li podria fer per què mostrés aquest bon fons primigeni, capaç de desmuntar totes les hipocresies? Sens dubte que no li servia continuar el pacte al qual arriben Huck i Tom al final de *Les aventures de Tom Sawyer*, segons el qual Tom el deixaria integrar-se en la seva infantil banda de bandits si Huck persistia en la presó d'honoris, sabates i pregàries a què el sotmetia la vídua Douglas. Calia fer-lo fugir i, així, donar-li carta blanca per fruir de la delícia de la llibertat i també per constatar com n'arriba a ser, la gent, d'hipòcrita. La seva no és una veu enrabada, sinó una veu capaç de meravella (en les descripcions, per exemple, tota una joia de paisatge impressionista i de precisió íntima), que valora la bondat i la bellesa i que, com que no se sent contaminada per la hipocresia general, és capaç de perdonar, sentir compassió, suspendre els judicis. Per això pot ser també una obra humorística, perquè Huck s'enfronta net de prejudicis a personatges que n'estan farcits, perquè és capaç de mentir als mentiders tan o més desafortadament que ells i, fent-ho, aconsegueix ser fidel a les veritats.

En la seva navegació pel gran riu Huck es troba amb una gran quantitat de personatges, i tots ells, bons o dolents, semblen viure encadenats per alguna mena o altra de superstició molt més alienadora que la superstició pintoresca que compateixen negres i infants. Els membres honorables de Sant Petesburg (la vídua Douglas i la seva neboda, el jutge Thatcher...) són una caricatura del comportament enravenat, meticulosament honorable i fals. Tom Sawyer i els nens de la banda de bandits són tan agosarats en la imaginació, com incapaços d'actuar si no tenen una xarxa moral (els nens no troben bé fer de

bandit en diumenge, Tom Sawyer només s'apunta a la gran aventura d'alliberar el negre Jim perquè sap que ja és un home lliure i no cometrà cap falta contra l'ordre blanc). El pare d'en Huck és un trist miserable en tots els sentits, tan esclau de la beguda com d'un orgull grotesc d'home blanc. La família del coronel Grangerford renuncia meticulosament a la felicitat per l'obcecació venjativa que els impulsa a sacrificar-se amb alegria. El duc i el rei són uns campions de la mentida com una forma d'individualisme extremat. I els homes d'Arkansas a qui enreden són una trepa de ganduls, la màxima ambició dels quals pot consistir en ruixar un gos amb trementina i calar-li foc. Les germanes Wilks, a qui el duc i el rei volen estafar fent-se passar pels seus oncles d'Anglaterra són lleials i cànides, però semblen tenir necessitat de ser víctimes. I l'oncle Silas i la tia Sally, tan pietosos, porten la credulitat fins als extrems més inversemblants i contraproductius. Huck s'acomoda com pot a totes aquestes "supersticions", però amb el gran avantatge per a ell que és capaç de passar-hi sense contaminar-se'n, amb la llibertat de qui està fora de la societat (recordem que, a més, ha estat capaç de fer creure a tot el poble que està mort). Al llarg del seu viatge, Huck només s'imposa un objectiu, que és l'antítesi de l'egoisme: donar la llibertat a un negre, que es tan bo que "deu ser blanc per dintre".

Aquest negre, en Jim, el fidelíssim company de l'heroi que, com Sancho Panza, reflexiona més que no pas actua, és un personatge molt més notable del que sovint s'ha pogut dir. No és només un recurs sempre a mà per a inserir algun passatge humorístic a la novel·la (la seva bona fe i la seva imaginació són sempre hilarants), sinó que actua com a referent sobre el qual contrastar els dubtes que el batibull moral del flux de l'aventura pot crear en Huck. Les seves virtuts no només es limiten a la fidelitat. Jim és un ésser pur, les habilitats del qual cal buscar més enllà de les aparences, fins al punt que em fan pensar en les dels acompanyants de Doroty al llarg del camí pel país d'Oz (unes virtuts subratllades per omissió). Jim, com l'Espantall, potser no té cervell, però és capaç dels raonaments més justos. Com l'Home de llauna, que busca obtenir un cor, Jim és un home dret i fet que estima desinteressadament; i com el Lleó poruc, covard i gallina, és capaç d'actuar sense pensar-s'ho. Jim és un adult, però un adult molt vulnerable, exposat a la rapinya de qualsevol i que, a més,

no ha crescut ni ha estat educat. Alguna vegada Huck es rifa de la cànvida credulitat d'en Jim, però es mostra tenaçment constant en la seva ambició de protegir-lo. Comportant-se com un germà gran respecte al germà petit, Huck es protegeix a ell mateix com a infant. És aquest un afany protector que esdevé un dels motius centrals de la novel·la juvenil. Per als herois juvenils preservar el tresor de la infantesa, de l'esperit net i intel·ligent és un deure que s'expressa a través del compromís de l'acció, i per això el viatge i l'aventura és el seu estat natural. I per a llurs autors, és una voluntat creativa que es nodreix a parts iguals de la nostàlgia i de l'idealisme.

Les aventures de Tom Sawyer ja va ser tota una troballa literària, que satisfieia les típiques ànsies d'aventura juvenils. Però la seva continuació la va superar en molts sentits. En primer lloc, com ja he apuntat més amunt, Twain va valdre's d'una primera persona excepcional, capaç de subjugar els lectors expliqui allò que expliqui, cosa que li permetrà rebaixar a estones la pressió de la trama i produir tant pàgines de net lirisme natural com d'aguda observació social. L'esquema del viatge li permet incloure una casuística de situacions variada i una galeria de personatges força llarga. *Tom Sawyer* acaba tòpicament amb el repartiment d'un tresor que han trobat uns nens. *Huckleberry Finn*, en canvi, després d'un llarg episodi recargoladament humorístic en què dos nens juguen a alliberar un home d'una presó mig real mig imaginària, acaba amb un desig permanent de llibertat.

Novel·la d'aprenentatge? Sí, és clar. Però potser més per al lector que per al protagonista que, després d'haver superat un reguitzell de proves, manté ferma la seva voluntat de seguir sent qui és, en un món on -a diferència del de *El vigilant en el camp de sègol*- encara potser hi ha *territoris* verges d'hipocresia.

De la modèstia de Mark Twain i de la invenció de Tom Sawyer

Mark Twain... No: Samuel Clemens va ser un americà a la recerca del gran negoci. Va buscar or, va fundar diaris, va posar molts diners en una fantàstica màquina de linotípia i va emprendre desenes d'iniciatives que havien de fer-lo ric, però que sempre el portaven a frec de la ruïna. Mentre Samuel Clemens

s'entossudia a fracassar, però, Mark Twain el salvava de la fallida esforçant-se a escriure un llibre més. O encadenant una gira de conferències per tot el país. I és que la gran troballa d'aquest escriptor de Missouri universalment conegut pel seu pseudònim és l'espantosa forma d'escriure de Mark Twain. Es tracta d'un estil marcat en primer lloc per la preeminència de l'humor, per la llibertat del narrador, per la intel·ligència de la mirada i per la severa condescendència amb les incongruències de la realitat humana. De la seva gran obra, *Les aventures de Huckleberry Finn*, n'he parlat com a llibre fundador de la veu narrativa juvenil (a més de ser-ho també de la tradició novel·lística nord-americana). Però Mark Twain mereix una mica més d'espai, com a representant d'una determinada raça d'escriptors particularment propers a la "nació juvenil", i sobretot com a autor d'un altre dels grans clàssics de la literatura juvenil, *Les aventures de Tom Sawyer*.

En un escriptor no tot és l'estil. Compta també la naturalesa de la seva ambició, l'arquitectura dels seus procediments i l'amplitud del seu món literari. En Twain, aquests tres factors es caracteritzen per la seva modèstia (una paraula que no lliga gens amb la seva imatge de gran personatge, però aquí no em refereixo a l'home). Pel que fa a la naturalesa de la seva ambició, podríem copiar uns fragments d'una carta que Twain va adreçar al prestigiós (i llepat) crític britànic, Andrew Lang:

"El crític suposa sempre que el llibre que no estigui a l'alçada de la classe culta no té cap valor. (...) Si un crític fundés una religió, no es donaria cap altra pena que convertir als àngels, que no en tenen cap necessitat. El subtil estrat de la Humanitat (la classe culta) ha de ser aplacat, delectat, animat, alimentat i cuidat amb exquisideses i delicadeses, sens dubte; però dedicar-se a aquest reduït sector, em sembla que no és una ocupació digna i meritòria, perquè es limita a alimentar a aquells que ja estan ben nodrits, i això no té gaire mèrit.(...)

No hi ha dubte que a mi se m'ha interpretat malament des de bon començament. Mai no he intentat, ni el cas més insignificant, contribuir a la cultura de les classes cultes. No hi estava preparat, ni tampoc tenia la instrucció i les dots naturals que calien. No hi vaig aspirar pas, sinó que

sempre vaig tirar a la caça major, les masses. Gairebé mai he intentat instruir-les, però he fet tot el que he pogut per divertir-les. Entretenir-les ja completava les meves aspiracions més estimades; perquè podien instruir-se en d'altres fonts i jo tenia dues possibilitats d'ajudar el mestre en la seva missió: perquè la diversió és una bona preparació per l'estudi i un bon remei per la fatiga de després.(...)

Sí, com veu, sempre he escrit per al ventre i les extremitats, però m'han tractat igual que als altres, m'han criticat des del punt de vista de la cultura, amb gran pena i sentiment per part meva; perquè, francament, mai no m'he preocupat de les classes cultes; ja poden anar al teatre i a l'òpera i ni jo ni el meu acordió els diuen res.

I, a la fi, arribo a l'objecte d'aquesta carta i li exposo el meu prec, suplicant-li fervorosament que els crítics adoptin la norma de reconèixer i tenir en compte "el ventre i les extremitats", establint una pauta per jutjar les obres que els són destinades. Ajudi'm, senyor Lang; cap altra veu no se sent més que la seva, ni té més autoritat que la seva, en un cas d'aquesta naturalesa.¹⁹

Tot plegat es podria resumir dient que Twain no tenia cap ambició elitista. Però dient-ho no hagués aconseguit transmetre la convicció que el to saborós de les paraules directes de l'autor posseeixen.

El segon factor, l'arquitectura dels seus procediments, està també marcat per la modèstia. Mark Twain és un escriptor despreocupat per la construcció argumental. Sovint, el seu procediment es basa en la confiança en la força d'una petita intuïció i en la destresa dels seus reflexos per improvisar sobre la marxa. I de treure'n bon profit des del punt de vista de la detonació humorística. Mark Twain sap que és imbatible en l'art d'embutxacar-se l'interès del públic des de la primera frase i que té el carisma dels grans narradors, als quals els és permès qualsevol cosa (els lectors de Cervantes, o de Galdós o de Bolaño, hereus com Twain de l'anònim autor del *Lazarillo de Tormes* –un magnífic llibre juvenil, per cert- sabran de què parlo). *Les aventures de Tom Sawyer* i *Les*

¹⁹ *Selección de obras de Mark Twain*, a cura de Bernard DeVoto. Ed Limisa Wiley, México 1967 p. 774

aventures de Huckleberry Finn, per exemple, estan escrites d'aquesta manera, a partir d'un embrió que es desenvolupa a base d'anar encadenant anècdotes que s'accepten o es rebutgen segons el sistema d'encert o error. Per exemplificar el procediment pot ser tan divertit com instructiu recórrer a una anècdota ben típica de l'escriptor: Diu que, treballant en *Those Extraordinary Twins*, un personatge que havia començat amb molt bon peu, se li anava desinflant. Així que el va enviar "fora, al pati de la casa, després de sopar, per veure els focs artificials" i "va caure al pou i es va ofegar". Continua Twain: "vaig pensar que el públic no se n'adonaria perquè immediatament vaig canviar de tema". Però al cap de poc temps, dos nois de la història van deixar de ser-li útils: "Van sortir al pati de nit, a apedregar un gat, i van caure al pou i es van ofegar". I posats a fer neteja de personatges sense gaire vida, dues velletes "una nit van anar a visitar uns malalts i van caure al pou i es van ofegar". "N'hagués ofegat d'altres, però vaig abandonar aquest propòsit, en part per por de cridar l'atenció si hi reincidia i fins de produir massa simpatia cap a aquests personatges, i en part perquè el pou no era gaire fondo i ja no hi haguessin cabut més personatges."²⁰

Ni en *Les aventures de Tom Sawyer* ni en *Les aventures de Huckleberry Finn* hi va haver necessitat d'ofegar ningú al pou (encara que hi ha alguns cops de teatre improvisats, magníficament aprofitats). El gran avantatge que va tenir Twain amb aquestes obres és que estaven fonamentades en els records del seu món infantil i en l'espai mític del gran riu Mississippí, l'escenari interior més entranyable i complet de l'escriptor. Un escenari mitificat perquè ja era un món perdut: perduda la infantesa, desapareguda la navegació a vapor i la societat patriarcal de l'esclavatge. I prou apamat com per no haver d'obrir-hi pous. I això ja forma part del tercer factor: el món literari de Twain abastava bona part del bigarrat món dels Estats del Sud i de la forma de veure el món de les seves classes populars. Però el pinyol d'aquest món no hi ha dubte que és el riu i la infantesa. Un món prou modest per permetre'l entrar en l'universal.

Quan Mark Twain va acabar d'escriure *Les aventures de Tom Sawyer*, l'estiu de 1875, encara era un poc expert escriptor "industrial" de novel·les per

²⁰ Citat per Lewis Leary: "Mark Twain". Dins: *Tres escritores norteamericanos*. Traducció d'Angela Figuera. Madrid: Gredos 1961

subscripció i no sabia exactament si aquell llibre era per a nens o per a grans. El cert és que aquella obra desconcertant acabaria convertint-se en un dels clàssics més coneguts de la literatura infantil i juvenil i en el títol clau de la seva evolució literària. Amb *Tom Sawyer*, Mark Twain s'adona que la millor font d'inspiració novel·lesca que pot utilitzar són els seus records: converteix el seu poble natal en la mítica Saint Petersburg i el Mississippí en l'univers ideal de les aventures infantils. I, sobretot, comença a desprendre's de la típica moral adulta que tant agradava -i continua agradant- als editors de literatura juvenil.

El més destacable de *Tom Sawyer*, el que li dóna l'energia principal i que Twain no va saber reproduir en cap més llibre, és que es posen els mecanismes de la imaginació infantil al servei de la literatura. Tom Sawyer ha captivat tant perquè realitza allò que tot nen ha somiat: assaboreix l'alegria de crear-se un món a part, lluny de la gent gran; plora en el propi funeral, emocionat de veure els remordiments dels adults que no han sabut mostrar el seu amor; salva la vida de la nena que ha triat, descobreix un tresor... Tom Sawyer és un deliciós heroi infantil perquè el seu creador li deixa fer a la pràctica allò que d'altres nens només imaginien, amb espontània trapelleria i amb l'humor que cal per no encolomar-li l'etiqueta de "nen dolent": sense el compromís de no haver de fer de model ni d'anti-model, Tom Sawyer pot viure les aventures amb intensitat i posar al descobert la ridícula de l'encarcarat món adult. És per això que la trama detectivesca del llibre no és el que més es recorda, sinó els episodis desconnectats d'aquesta trama, aquells on els nens viuen còmodament dins la seva imaginació i superen i fan fracassar la lògica del món adult: l'estratagema per emblanquinar la tanca, els tres dies passats a l'illa Jackson, les escenes de l'escola, especialment les relacionades amb l'enamorament entre Tom i Becky Thatcher, l'èxit del funeral frustrat... Tot plegat explicat amb una veu narrativa propera i enjogassada, que s'ha assegut a terra i gesticula, mai enfilada a un tamboret ni encarcerada.

Tom Sawyer segurament és el personatge més emblemàtic de l'imaginari col·lectiu americà i aquell en qui Mark Twain més va confiar. Fins al punt que, posats a triar entre ell i Huck, Twain sempre es va decantar pel primer, en va inventar noves aventures no tan reixides literàriament ni comercialment, i li va donar prou paper en la novel·la dedicada a Huck. Com si, en el fons, Twain no

s'hagués adonat que la gran troballa era Huck. De *Les aventures de Tom Sawyer* en deriven novel·les d'enorme èxit que, en certa mesura treuen el suc a la seva manera del procediment inventat per Twain i converteixen els seus personatges en autèntics ídols juvenils. Parlo de les obres d'Erich Käestner (1899-1974), *Emili i els detectius*, *Emili i els bessons*; i de Roald Dalh (1916-1990), *Matilda*, *Les bruixes*, *La meravellosa medecina d'en Jordi*.... En canvi, de l'esperit de *Huckleberry Finn*, en deriva una obra tan mítica i emblemàtica com *El vigilant en el camp de sègol*, de J.H. Salinger.

Joaquim Ruyra, narrador juvenil. “La parada” i “Una tarda per mar”

Repasant mentalment a qui donaríem l'il·lustre títol de clàssic català per excel·lència de la literatura infantil i juvenil arribo a una conclusió inevitable. Joaquim Ruyra (1858-1939) és l'autor que s'hauria d'associar prioritàriament a aquesta categoria. Carner o Riba van escriure alguna cosa expressament per a la canalla, però el que van produir (excepte alguna traducció) està molt més marcat per la responsabilitat ideològica i poètica que no pas per la voluntat d'oferir un món imaginatiu viable i excitant. Carles Soldevila va escriure una novel·la a la Jules Verne, però no el va pas igualar. Josep Maria Folch i Torres va marcar tota una generació pel plaer de la lectura, però la seva és una literatura molt fortament marcada per un caràcter industrial, fulletonesc, de “literatura mentida”.

Comptat i debatut, doncs, el que ens queda és Ruyra. (Dels casos de Pere Calders i de Lluís Ferran de Pol ja en parlarem més endavant, de moment els deixem a la reserva.) Un autor que no s'adreça pas als nens, sinó a un públic adult, un autor que no es posa mai com a objectiu entretenir, sinó crear, però que curiosament troba en el món de la infantesa (i fins i tot en la poètica de la rondalla infantil) uns elements essencials del desenvolupament del seu art, modern en tècniques i sensibilitat, local i universal a la vegada. Narracions com “Una tarda per mar” o “La parada” reuneixen tots els elements canònics que les poden convertir en la referència més il·lustre de la literatura infantil i juvenil de la cultura catalana. Això, afegit a l'excel·lència del seu model de prosa, devia

ser el que va animar Antoni Comas, l'any 1972 a editar un llibre de lectura de 261 pàgines adreçat a les escoles només amb textos de Joaquim Ruyra. Estic segur que molts dels nois i noies que van tenir a les seves mans aquest volum encara recorden les aventures d'en Ramon, en Lluís i en Xaneta; d'en Volivarda, en Paiús, en Canari... o la bonhomia del frare escalfallits. A casa nostra, però, sempre fem bugades i neteges precipitades i aviat tot ens sembla antiquat, amb la qual cosa generacions senceres perden referències que havia costat molt de recuperar.

“La parada” i “Una tarda per mar” són dues narracions molt paral·leles (la primera força més llarga que la segona): l'aventura d'un petit grup de nens que, sense la companyia dels adults, surten a caçar (en el primer cas), o a pescar (en el segon cas). En totes dues el narrador protagonista és un noi de casa bona, que conviu amb tota naturalitat amb nois de condició familiar molt més modesta, i per això mateix més experts en els secrets de la natura, més vius de caràcter i, sobretot, amb una llengua dialectal riquíssima (el parlar de Blanes, retratat i literaturitzat per Ruyra). En tots dos casos l'aventura és mínima: tan sols l'emoció del prohibit, del contacte amb la naturalesa i les seves forces meravelloses, la camaraderia i les seves febleses, l'encant del paisatge vist des dins del paisatge i no des del clos familiar. No hi ha a penes aventura, però hi ha molta emoció i passió.

“Una tarda per mar” va aparèixer per primera vegada dins *Marines i boscatges*, *aplec de narracions*, llibre publicat en forma de fulletó a la revista *Joventut* entre el 15 de gener i el 10 de desembre de 1903 (dos anys després, en aquesta mateixa revista i també per lliuraments hi apareixeria *Solitud*, de Víctor Català). Aquest llibre va ser la consagració de Joaquim Ruyra com a narrador i, de fet, aplega les seves narracions més reeixides i més cèlebres: “La Fineta”, “Jacobé”, “El rem de trenta-quatre”... Que han estat apreciades des de llavors per generacions i sensibilitats ben diferents. A *Marines i boscatges* hi ha cinc narracions protagonitzades per nens o adolescents: “Una tarda per mar”, “L'èxtasi de l'oncle Ventura”, “Avís misteriós”, “Les Senyorettes del Mar” i “La Fineta”. “Jacobé” també toca lateralment el tema infantil i la protagonista de “El rem de trenta-quatre” és una joveneta. Totes podrien ser llegides per un públic jove, però jo recomanaria sobretot les tres primeres (“Una tarda per mar”,

“L'èxtasi de l'oncle Ventura” i “Avís misteriós”). I n'afegiria una de tema misteriós “La vetlla dels Morts”. De “Les senyoretes del Mar” en podria sortir un àlbum il·lustrat de gran categoria.

“La parada” va aparèixer en el llibre del mateix títol, del 1919. Es tracta d'un altre recull de narracions, d'entre les quals destaca per sobre de tot la primera. Tant per la llargada, com, sobretot, per l'interès literari. Es tracta d'una narració on un protagonista infantil explica en primera persona la gran aventura de tres nens que es lleven negra nit per anar a caçar moixons segons el mètode de la parada. És a dir: un parany compost per un arbret amb tiges de palla sucades en vesc on els incauts ocellets van a enganxar-se les potes, atrets per reclams engabiats. L'aventura, doncs, és mínima, perquè no passa res que vagi més enllà d'una cacera fructífera (com a “Una tarda per mar” no passa res que vagi més enllà d'una pesca fructífera). La narració es desplega a poc a poc i amb saviesa a través de les sensacions infantils, descrites amb tota la vivacitat d'un mestre: el canvi d'estació, la il·lusió d'anar a parar, l'emoció de tenir un pla que implica sortir de casa a mitja nit per anar a defensar un indret excel·lent, la por de la casa adormida i fosca com la gola del llop, les disputes per un no-res, el neguit d'haver fet tard.. I així fins a l'embriaguesa de la captura dels ocells. (I a “Una tarda per mar”: l'esplendidesa d'una tarda, l'emoció de “fer rodó”, saltar-se les classes i afegir-se a un grup de nois que s'embarquen ells sols, el risc de les roques, les disputes per un no-res, l'embriaguesa de la pesquera...)

Si no hi ha aventura, és clar que l'atractiu de “La parada” i de “Una tarda per Mar” cal anar-lo a buscar en l'autenticitat de les emocions retratades, en el sensualisme extrem de les descripcions, en el pintoresquisme cristal·lí dels diàlegs, en la justesa del ritme i en l'astúcia amb què es passa d'un sentiment a l'altre. Tot plegat amb un tractament un xic més bonhomíós a “La parada” que no pas en “Una tarda per mar”, tan paralel·la, com hem vist, però amb un tractament més verista.

D'entre els moments més plens d'emoció que trobem en “La parada”, potser en destacaria dos, que podrien ben bé ser motiu de lectura dramatitzada. El primer és quan en Xaneta (un dels tres infants) s'engipona l'argúcia defensiva de fer veure que dos dels nens són homes fets i drets, per

així desencoratjar el mala pell d'en Llampegues, que els vol disputar el parany. El segon és el moment de la captura de dotzenes d'ocellets per part dels tres vailets "posseïts de l'embriac de la caça" amb les bocabadants descripcions d'aquests "brillants senyors de l'aire".

Valdria la pena editar aquestes dues narracions en un volum per a ús dels joves, amb alguna il·lustració suggerent i alguna manera senzilla d'aclarir el significat de moltes paraules en desús. Una llengua tan i tan rica i un mestratge literari tan gran no ens haurien de semblar un inconvenient per a la lectura, sinó tot el contrari. I cap mena d'aprensió ecològica ens hauria de retenir. Hi ha en aquestes narracions infinitament més amor i coneixement de la natura que en qualsevol novel·la de promoció de valors mediambientals.

Addenda:

Per a mi, l'emoció de la sortida nocturna de "La parada" és semblant a la del segon capítol de *Les aventures d'en Huckleberry Finn*, de Mark Twain, quan la colla de Tom Sawyer va a una cova a formalitzar la constitució d'una banda de lladres. Però Mark Twain era un humorista consumat. I Ruyra un esteta.

La riquesa de vocabulari mariner pot arribar a marejar una mica, a "Una tarda per mar". Per desintoxicar, recomano la lectura del conte "Literatura rural" de Quim Monzó (un altre autor que té els recursos apropiats per una literatura juvenil de qualitat). Hi veureu un noi de ciutat que fa colla amb dos nois de poble, experts en el món rural i les seves paraules, que viuen una aventura prohibida, gairebé mínima... Però que es gira en tragèdia i crueltat.

I acabaré subratllant que Joaquim Ruyra també va escriure per als infants: *Non-non. Quinze cançons de bressol populars, de diverses nacions, amb lletra catalana de Joaquim Ruyra, harmonitzades per a piano pel P. Nicolau de Tolosa O.M.C* (19??). Es poden trobar en el volum *Obra completa* (Ed. Selecta)

Jules Verne: El món, manual d'ús

Cap autor com Jules Verne ha captivat tant el jove lector amb les jugades més extraordinàries sobre un tauler d'escacs que l'esperit del segle XIX havia ampliat més enllà de les fronteres europees. 60 novel·les publicades en vida seva, 259 vaixells que hi naveguen, 20.000 llegües de viatge submarí... Les xifres que acompanyen l'obra de Verne arriben sempre als límits i la seva influència ha estat il·limitada. No només va descriure el món sencer i va anticipar-ne una part nova, sinó que és l'autèntic inventor de la passió de la lectura adolescent.

I és també l'ídol dels qui creuen en la força creativa de les llistes que ho incloquin tot. Dels col·leccionistes (el patró dels quals pot ser Noè). Dels qui disfruten mirant el món per un forat. Un dels ídols, per exemple de Georges Perec, l'autor de la mítica novel·la puzzle *La vida, manual d'ús*, encapçalada precisament amb una cita de *Miquel Strogoff*: "Mira amb els ulls ben oberts, mira..."

Per valorar Jules Verne en els seus justos termes ens pot ser útil copiar una nota que el mateix escriptor va redactar (i que després l'editor va retocar) per l'edició del seu quart "Viatge extraordinari", *Viatges i aventures del capità Hatteras* (1886):

"El senyor Jules Verne ha creat un nou gènere i mereix un lloc a part dins el camp de la literatura contemporània. És un narrador entusiasta que no té res a envejar als més hàbils novel·listes, però que posseeix, a més, una de les ments més científiques del moment. Mai ningú fins ara no havia aconseguit que els relats de ficció tinguessin una impressió de realitat tan estremidora i, en llegir els seus llibres, arribem veritablement a preguntar-nos si és possible que siguin fruit de la imaginació. És per això que els intrèpids personatges que l'autor ens presenta arrossegueu el lector, fins i tot en contra de la seva voluntat, i l'obliguen a seguir els seus passos"²¹

²¹ Citat per Herbert Lottman: *Jules Verne*. Anagrama 1998. p 152

Quan Verne parla de “ment científica”, naturalment es refereix a la seva habilitat per fer circular les seves aventures sobre les vies que li proporcionen les revistes científiques, els llibres de geografia i les monografies de zoologia, botànica o geologia. L'època de Verne no va ser només un moment de grans progressos en tots aquests ordres, sinó que a més va experimentar una autèntica febre social per no quedar al marge de les meravelles de la ciència i la tècnica. La divulgació, doncs, era tan important com la recerca. I Verne va tenir el gran encert d'inventar una maquinària ficcional capaç d'integrar aquesta informació. De fer que les seves novel·les tinguessin una “impressió de realitat” semblant a la dels relats de les expedicions científiques. Aquest aspecte, enormement rellevant des de la perspectiva de la història literària, però, no ho és gaire en el context d'aquestes pàgines, més orientades als interessos del lector d'avui que no als dels seus possibles besavis. Des d'una perspectiva d'anàlisi literària més intemporal, hem de rebaixar bastant aquest idea de Verne com a “ment científica”. Les seves novel·les són biblioteques del coneixement natural, sí, Però també es presenten com a laboratoris de l'aventura humana. Gran part de les seves obres s'apliquen a demostrar l'enorme capacitat humana per superar i dominar les forces de la natura a través d'experiments similars desenvolupats sota condicions diferents. Però aquests experiments humans tenen trampa, perquè Verne té molt clar que el públic a qui es dirigeix aprecia per sobre de tot l'emoció. I el seu editor, Pierre-Jules Hetzel, sempre va vigilar de molt a prop la feina creativa del seu principal escriptor, de manera que no es desviés ni el més mínim del que ell creia que era l'autèntic “estil Verne” que tant agradava als seus lectors. Així que sovint exigia més emoció, més exotisme i, naturalment, mai no va consentir un final fracassat o tràgic. I el recurs principal per aconseguir tot això és la casualitat. Una trampa creativa sempre present, que tant pot generar tota mena de situacions de gran emoció, com assegurar-se desenllaços feliços. Com a experiments, les novel·les de Jules Verne pequen, doncs, d'una falta de rigor científic més que notable. I no em refereixo a les incongruències que sovint hi trobem d'ordre zoològic (animals d'hàbitats diferents que conviuen en el mateix medi) o físic (la temperatura suportable d'una erupció volcànica o l'evaporació de l'aigua sota

pressions fortíssimes), o de qualsevol altra disciplina del coneixement experimental, sinó al fet que Verne no concep mai que l'experiment que planteja es resolgui segons les regles de les circumstàncies externes i de la natura humana. Verne, segueix la lliçó de la novel·la moderna i aprofundeix en ella, en el sentit de crear una autèntica il·lusió de realitat. Però, sense ser un romàntic nostàlgic de l'exotisme del passat -tipus Walter Scott o Alexandre Dumas pare- és un antinaturalista radical, un anti Zola que confia en la bondat de la creació. No només vol transmetre a les noves generacions un univers de coneixements geogràfics i taxològics que contribueixin a la seva formació, sinó que utilitza aquesta aparença de realitat sustentada en la dada científica per encomanar un optimisme que potser ens podríem arriscar a anomenar capitalista, encara que potser també té alguna cosa d'esperantista, de sentimental o, simplement, de providencial, o de ben intencionat. Tan ben intencionat que Verne fins i tot va arribar a ser felicitat pel Vaticà, per haver proporcionat tanta lectura profitosa a la joventut. I això que Verne mai no va escriure pensant en cap mena de proselitisme religiós, però sí que va anar amb una extraordinària cura a no contaminar la bondat amb cap insinuació malvada i, sobretot, a circumscriure la passió al camp del coneixement, i a mantenir l'amor en l'esfera angelical.

Per altra banda, aquest optimisme el fa triar repetidament uns herois anglosaxons (personalitats molt més pures que qualsevol meridional) per capitanejar tota mena d'empreses on el principal és la capacitat d'iniciativa, de no donar-se per vençut, de veure la terra sencera com un enorme magatzem de recursos il·limitats, amb fronteres sempre franquejables si hom sap espavilar-se. I ja és estrany en un francès aquesta escassetat d'herois de la seva pròpia nació. Més enllà de savis despistats, d'exfunambolistes cànids o de periodistes misteriosos, els personatges que realment compten en l'extensíssima obra de Verne no són gairebé mai francesos, potser massa intoxicats de racionalisme i escepticisme com per confiar-hi cap experiment que hagi de demostrar que l'entusiasme ho és tot. El fet és que Verne, posat en la tessitura d'imaginar "què passaria si un grup d'adolescents novazelandesos naufraguessin en una illa deserta?" "Si un grup d'escocesos emprenguessin un rescat intercontinental només amb unes pistes totalment insuficients?" "Si la

boca d'un volcà extingit fos l'accés a les profunditats terrestres?" Posat a iniciar un experiment on totes les variables de la condició humana poden entrar en acció, Verne ja té traçat el pla de l'aventura superadora. Un pla que se sustenta en la tossuderia del mai enrere característic de la mentalitat nova que representen els anglosaxons. I en l'imperi de l'imprevist de l'últim moment.

Potser ingènua. Però l'aventura plantejada per Verne pot continuar sent llegida amb profit precisament perquè és una aventura en estat pur, és a dir un repertori inacabable de tramoia perfectament orquestrada amb un esperit juvenil que acaba predominant sobre les altres consideracions. Les aventures que Verne imagina posen sobre el paper l'essència del gran mite juvenil que encarna Robinson. La possibilitat de viure en una cabana o en qualsevol altre espai que combini la paradoxa de la seva fragilitat amb la sensació de seguretat total (això inclou rais, vaixells, illes volcàniques i càpsules espaials). I la meticulosa possibilitat d'omplir aquests espais amb desenes d'objectes meravellosament útils per a qualsevol mena de joc de supervivència. Armes, ganivets, brúixoles, carn assecada, cordes i cordills, escafandres, un únic llumí... I un il·limitat espai per anar escapant dels perills més espantosos. Tot complementat amb alguna unitat temàtica més de fons, com l'amor filial, la culpa, la fidelitat al deure, la set de venjança, l'enveja...

D'entre l'univers de novel·les de Jules Verne, aquí en veurem només quatre. Les que m'ha semblat que poden adiuress més amb l'esperit d'aquest treball. Acabaré amb una de les poques que, estranyament, l'escriptor francès va fer protagonitzar a la franja d'edat a qui més anava dirigida la seva literatura. Publicada el 1888, es tracta d'una de les obres de la seva maduresa (ja portava publicades més d'una trentena de novel·les d'aventures), on reprèn un dels seus mites fonamentals, el de Robinson Crusoe.

Els fills del capità Gran

Els fills del capità Gran pot semblar una de tantes novel·les on el prolífic escriptor francès aplicava una fórmula més que coneguda per alimentar la indústria editorial juvenil. És cert, si més no en part. En primer lloc tenim uns personatges anglosaxons (en aquest cas escocesos), acompanyats per un peculiar ajudant francès. En segon lloc, de seguida podem comprovar que

l'aventura és d'estructura lineal. Terriblement lineal: la línia que marca el paral·lel 37 sud al voltant del planeta. La línia que marca la tossuderia escocesa a no abandonar un objectiu marcat en els primers capítols, tot superant les aventures que se'ls interposen amb un ritme cíclic. En tercer lloc hi ha la presència de l'element instructiu: la geografia física i humana dels països que els protagonistes recorren és desgranada amb tants pèls com senyals. I, finalment, podem comprovar que els valors morals dels protagonistes i d'alguns dels personatges que els ajuden al llarg del camí, són impecables, cosa que els posa en un graó superior dins l'escala humana i els fa dignes de gran aventura que porten a terme. Aquests valors morals bàsicament es poden resumir en la fidelitat als objectius marcats, als amics i als compatriotes.

En aquesta novel·la no hi ha cap element futurista, que tan cèlebre va fer Jules Verne. I la mitificació de la tecnologia es limita a les extraordinàries qualitats nàutiques del *Duncan*, el iot que porta els protagonistes. En canvi, sí que hi trobem alguns elements singularitzadors. Un dels més cridaners és la presència de personatges femenins que participen en les aventures, capaces de comportaments heroics i també propiciadores de la presència d'una certa trama "sentimental". Encara que potser dir-ne *trama* és excessiu. Diguem-ne representació: representació de l'amor filial (dels joves germans Gran, Mary i Robert, cap al seu pare desaparegut), de l'amor conjugal (lord i lady Glenarvan) i de l'enamorament (el capità John Mangles i la senyoreta Mary Gran). El segon element singularitzador és l'extraordinari personatge Jacques Paganel: un geògraf de saló que es capaç de posar amb tota precisió els seus coneixements teòrics sobre el terreny, i és, per tant, l'encarregat de tot l'aparat instructiu del llibre. Però és també un personatge tan extraordinàriament despistat que serà el propiciador de tota mena de fets abracadabrants i pràcticament còmics. Les aventures de la novel·la, doncs, no sempre seran de manual, com quan un còndor rapta el jove Robert, sinó que en algun cas prendran giragonses inesperades.

I finalment tenim el *quid* de la novel·la: el missatge gairebé il·legible trobat dins una ampolla. Els successius exercicis interpretatius practicats sobre els mots esparsos d'aquest missatge són els que porten els herois de l'aventura a recórrer gairebé la totalitat del paral·lel 37, creient a ulls clucs en

conclusions errònies i encertant a les últimes pàgines per la força del destí, agombolat per les forces dels diversos tipus d'amor que tenen representació en aquesta novel·la. D'un novel·lista tan i tan poc sentimental com Jules Verne.

Miquel Strogof

A les aventures de *Miquel Strogof* (1875) no hi ha cap element d'anticipació científica, ni hi ha cap navegació oceànica a terres inconegudes. Diu la llegenda, que Jules Verne tenia un globus terraqui i que hi dibuixava amb línies de colors els viatges que descrivia en les seves novel·les. Així que estava clar que alguna aventura havia de passar a través dels Urals i endinsar-se cap a la llunyana Sibèria. A falta de mars i de tribus exòtiques, Verne va haver d'imaginar una intriga política per donar energia a una de les seves novel·les més apassionats. En un ball a la cort de Sant Petersburg, mentre l'aristocràcia i els alts militars gaudeixen de l'ambient regi, i dos periodistes estrangers ensumen les notícies, un personatge d'uniforme modest està capficat per la gravetat de la situació a l'orient de l'imperi. És el Zar, que de seguida reclamarà els serveis del millor dels seus homes, el correu Miquel Strogof, a qui confiarà una missió de la més alta importància per la seguretat de Rússia. A partir d'aquí, la trama de la novel·la és ben coneguda: Miquel Strogof avançarà amb tota la rapidesa possible vers l'est, topant amb personatges enigmàtics i perillosos, d'altres de còmics però fiables i sobretot, amb l'extraordinària Nàdia, filla d'un deportat polític a Sibèria, que es convertirà en la seva aliada més fidel i coratjosa. Al llarg de 200 pàgines, Verne aconsegueix que una trama de plantejament molt simple tingui un ritme que no afluixa en cap moment, fer que un viatge terrestre amb mitjans de locomoció molt lents doni sempre la sensació d'urgència trepidant. L'heroi es caracteritza naturalment per la seva fortalesa, la seva intrepidesa i, molt especialment, per la seva fidelitat al Tzar. Però Verne, molt intel·ligentment, li atorga una altra mena de fidelitat: l'amor a la seva mare. I també a la noia amb qui la casualitat ha portat a compartir aquest amor filial. La jugada magistral del novel·lista consisteix que sigui precisament aquest amor la clau de l'èxit de la missió de Miquel Strogof. És aquest amor que fa brollar les llàgrimes protectores a l'home més capaç de

suportar el dolor de totes les Rússies... I a l'últim minut tot es resol en una escena culminant on conflueixen els personatges que han fet el mateix apassionant viatge.

Viatge al centre de la terra

El segon dels “Viatges extraordinaris” (1864) de Jules Verne va ser aquest dedicat a l'exploració espeleològica. La trama de la novel·la comença amb un missatge secret que la casualitat posa en mans d'un prestigiós, expeditiu i políglota geòleg alemany. Es tracta d'una nota d'un antic alquímic islandès on assegura que a través d'un determinat cràter d'Islàndia es pot accedir al centre de la terra. Els preparatius per l'expedició es faran a una velocitat fulgurant i serà composta de només tres membres: el professor Otto Lidenbrock, el seu nebot i narrador de l'aventura, Axel, i un circumspecte i fidelíssim caçador islandès, Hans Bjelke. El descens cap a les profunditats de la terra es converteix en una detallada lliçó de mineralogia i paleontologia, no exempta d'humor, i en una successió de perills que se superen *in extremis*. La peripècia arriba al seu punt culminant quan els expedicionaris troben un mar interior, amb llum, tempestes i vida. A partir d'aquest moment sembla que la força de l'aventura supera de molt qualsevol versemblança científica i el relat del jove Axel, sobrepassat amb tanta meravella (a la vora del mar troben no només bolets gegantins, sinó també dinosaures voladors i un home d'alçada formidable!), es converteix en la vertiginosa navegació que els portarà a emergir a través del cràter del volcà de l'illa de Stromboli, proper a Sicília.

És curiós constatar com aquests novel·la segueix força fidelment els models mítics més habituals, encara que la veu del narrador, poruga en comparació a la determinació fanàtica del seu oncle i a la indiferent (d'una indeferència heroica de bronze) del guia islandès, li atorgui un curiós to pusil·lànim i humorístic a la vegada. Per començar tenim el missatge en clau del savi de l'antiguitat, que indica la manera de reconèixer l'entrada al més enllà a través de l'ombra que projecta una muntanya durant el solstici d'estiu. A continuació hi ha les proves que cal passar : la set extrema, l'angoixa de la foscor total (un

passatge que pot recordar E. A. Poe), la por a l'abisme... Al centre del viatge, la descoberta d'un món nou i meravellós. I la sortida dels herois, purificats i renovats.

Dos anys de vacances

A *Dos anys de vacances*, Verne porta fins a una illa plena de recursos naturals, no a un naufrag solitari, sinó a tota una colla de nois d'un internat novazelandès. El centre de la qüestió, doncs, consisteix a plantejar com uns aprenents d'adults són capaços d'aplicar l'educació rebuda per aconseguir sobreviure i prosperar. El somni de Tom Sawyer, viure en vacances permanents i sense adults, és atorgat als protagonistes d'aquesta història per un període de dos anys, però només en el títol, perquè en el dia a dia de les tres-centes pàgines del volum els cau a sobre la greu responsabilitat del treball organitzat eficaçment per dominar la natura i no deixar-se dominar per ella. La fe de Jules Verne en la capacitat de l'home per conquerir la natura a través de l'enginy es projecta aquí en forma d'una senzilla faula protagonitzada per adolescents: organitzen eleccions i respecten l'autoritat, col·laboren tots en la mesura de les seves forces i les seves habilitats a un projecte comú, tracen plànols i bategen llocs i plantes, protegeixen el dèbil, preveuen les necessitats futures i estalvien per fer-hi front, sacrifiquen el gust individual en bé del benestar comú, calibren els riscos en funció del profit que se'n pugui esperar, solucionen les dissidències amb comprensió i generositat... En fi: són capaços de viure eficaçment en societat.

Al jove lector d'avui aquesta peripècia juvenil el continua interpel·lant amb eficàcia. Per l'aventura i per la faula social. I també per l'habilitat narrativa de combinar diversos graus d'emoció que es van renovant capítol a capítol amb un secret que es va cultivant al llarg de tota la novel·la, fins al punt de convertir-lo en l'altre centre temàtic d'interès del llibre: el de la culpa i la manera de purgar-la. A l'altre plat de la balança, llasten la narració l'excés injustificat de casualitats que ajuden els joves herois a tenir una vida més fàcil, i la

inversemblant presència a l'illa d'espècies animals i vegetals de climes incompatibles o de continents diferents. Les consideracions “etnològiques”, en canvi, interessen com a reflex de la mentalitat vuitcentista: l'americà Gordon és l'encarnació del sentit pràctic, els nois anglesos són orgullosos i disciplinats, i l'únic que és capaç de combinar intrepidesa amb generositat és Briant, francès; però el grumet negre, Mokó, tot i tenir moltes més habilitats que qualsevol dels nois de l'internat, no té dret a cap protagonisme en la novel·la i a la tornada a casa tant l'autor com els personatges obliden reconèixer que sense ell no se n'haguessin pas sortit.

Publicada el 1888 al *Magasin d'éducation et de récréation*, *Dos anys de vacances* continua sent una obra digna de llegir, i encara més des del moment que *Senyor de les mosques* ens en revelés l'altra cara de la moneda i ens obligués a llegir el relat del *doctor* Jules Verne a la llum de *mister* William Golding.

De Daniel Defoe a *Divendres o la vida salvatge*, de Michel Tournier, i a *Senyor de les mosques*, de William Golding

Robinson Crusoe va propiciar nombroses seqüeles, inclosa una del mateix Defoe i la tan cèlebre de Johan David Wyl, *Un Robinson suís*. Però cal destacar especialment l'enorme influx que va exercir sobre Jules Verne: *L'illa misteriosa*, una de les seves obres majors; *Segona pàtria*, continuació tampoc no autoritzada d'*Un Robinson suís*; *Escola de Robinsons*, una altra mostra de la fascinació que Verne sentí pel personatge, sobre el qual bastí aquesta novel·la gairebé humorística... O *Dos anys de vacances*, que, com dic en el capítol corresponent, incorpora els protagonistes juvenils. Però la influència de l'anglès sobre el francès no només es pot rastrejar en les peripècies que incorporen illes i naufrags, sinó que cal prendre-la com una energia essencial en la poètica de la novel·la segons Verne. Allò que li va permetre inventar la lectura juvenil.

Divendres o els llimbs del Pacífic

Però deixem Verne, que ja té el capítol corresponent i anem cap el segle XX i la relectura novel·lesca més reeixida de *Robinson Crusoe*: *Divendres o els llimbs del Pacífic* (1967) de Michel Tournier. Novel·la filosòfica que el mateix autor va reescriure per al públic juvenil sota el títol *Divendres o la vida salvatge* (1971). Un llibre massivament llegit als instituts francesos i segurament una bona manera de continuar donant vida a un referent fonamental de la literatura universal i, particularment, de la novel·la juvenil.

En primer lloc, fóra bo destacar que el procés de reescriptura a què Tournier va sotmetre la seva obra original no és una simple simplificació, i molt menys d'una infantilització del text, sinó que es tracta d'una mena de depuració. Fent fora els termes savis, les metàfores recargolades, la sintaxi enfiladissa... Tournier aconsegueix portar a les mans dels joves una autèntica novel·la de naufrag que funciona amb la senzillesa i la precisió d'un joc dels que ens poden entretenir amb unes línies de guix sobre terra i unes pedretes. De formació filosòfica, Michel Tournier (1924) abordava el tema del naufragi de Robinson a la seva primera versió gairebé com un tractat, i atorgava al dietari del protagonista una gran importància, com el lloc privilegiat des d'on fer créixer les reflexions. En la seva segona versió, però, la novel·la s'alleugereix moltíssim d'aquest aparat epistemològic i es converteix en una narració fina i lleugera, que recorda els contes filosòfics de Voltaire. Com si l'esperit alliberador de *Divendres* aconseguís aquí el predomini també sobre l'estil.

Quan el comerciant de York es veu aïllat de tot el seu món anterior, ha de fer un esforç immens per no veure's xuclat per la temptació dels "llimbs", simbolitzats per la immobilitat del bany de fang (imitant els porcs salvatges de l'illa), que l'embruteix amb les seves emanacions putrefactes, i per les llarguíssimes hores que passa tot nu en una mena de fonda cavitat-matriu. Aquestes temptacions només sap superar-les amb l'afany occidental pel treball, la construcció, la legislació, l'acumulació... Un esforç terrible que pot semblar una mostra de domini de la civilització, però que quedarà en evidència en la segona part de la novel·la. En efecte, després de la trobada amb *Divendres*, a

qui Robinson ensinistrarà en les virtuts del treball; l'explosió de l'enorme quantitat de pólvora que el naufrag solitari havia acumulat dins la cova (provinents de la càrrega del vaixell naufragat) el despulla de tot el seu voluminós feto de supervivència. Ni eines, ni llavors, ni armes, ni atuells... Els papers es capgiren i és Divendres qui pren el predomini de la situació. L'araucà intruirà l'anglès en la disciplina del joc, del goig, de la sensualitat... Els "llimbs", doncs, queden definitivament enrere, perquè ara és la vida salvatge el que dóna sentit a l'existència. El joc substitueix el treball; l'enginy, l'obstinació; el teatre, la legislació; els estels i les arpes eòliques, la religió... L'illa Speranza es converteix en escenari d'un rejuveniment, d'un retrocés cap a una felicitat natural. Robinson esdevé Divendres. I els llimbs són substituïts per la vida salvatge. L'efecte mirall, naturalment, també té les seves repercussions en el desenllaç de la peripècia: després de vint-i-vuit anys apartat del món, l'ambició de Robinson ja no és recuperar res de la seva vida anterior. I la recompensa serà restar a l'illa.

Senyor de les mosques

També William Golding va seguir la tradició de la "robinsonada". I com Tournier, en va donar l'altra cara.

Senyor de les mosques (1954) ha entrat a formar part de les llistes de llibres habitualment recomanats als joves per la millor via de totes: és una novel·la pensada per a un públic adult, amb tota la riquesa, complexitat i qualitat que un lector experimentat exigeix d'una obra literària; però com que parteix de la tradició de la novel·la d'aventures protagonitzada per nens o adolescents i té una trama purament lineal, sense importants dificultats de lectura, de seguida el públic jove ha acabat convertint-se en destinatari natural del llibre.

Es tracta d'una obra d'una gran duresa en què la força de la irracionalitat s'imposa sobre un grup de petits naufrags anglesos en una illa deserta. Sobre un esquema relativament similar a *Dos anys de vacances*, de Jules Verne, William Golding (1911 -1993; Premi Nobel de literatura 1984) narra les aventures d'un grup de nois anglesos que un accident d'aviació deixa a la seva sort en una illa carregada de recursos naturals. A diferència de Jules Verne,

però, Golding planteja la situació a la “antirobinson”: si l'escriptor francès feia que els seu grup de minyons aconseguissin imposar un perfecte ordre civilitzador que els permet superar les dures condicions de l'illa on el destí els ha abandonat, Golding fa que la paradisiàca illa dels seus protagonistes esdevingui un infern de por i violència. Així, els nois viuen una experiència regressiva cap al món salvatge, ple de desconcerts imaginaris contra els quals no saben lluitar d'altra manera que amb rituals primitius i sacrificis propiciatoris. Enlloc de fer-se adults es fan salvatges, perquè segons Golding el bon salvatge no ha existit mai i els instints i, sobretot, la por, aboquen naturalment l'home cap al mal. En cert sentit, l'ambient claustrofòbic, recessiu i ambigu que la jungla imposa a la colla de nens britànics reflecteix el terror a la descomposició de la civilització viscut durant l'experiència colonial i que Joseph Conrad va reflectir a *El cor de les tenebres* (1899). Una novel·la terriblement inquietant on es manifesta la mentida de l'afany civilitzador de les potències europees i on es produeix un autèntic descens als inferns.

Narrada amb passió i amb una certa crueltat, *Senyor de les mosques* és una novel·la que es llegeix pel gust de llegir-la, que provoca en el lector el desig de saber què passarà, i estimula el sentiments d'identificació, compassió i rebuig. Permet a la vegada la lectura en clau de faula, assequible sense problemes per qualsevol lector jove. Però la gràcia de l'obra és que no només és una narració d'aventures i intriga protagonitzada per adolescents i amb clar missatge moral, sinó que té la força tràgica dels mites. I com a tal pessiga fort en els plecs de la consciència. Golding, marcat per les experiències viscudes com a combatent durant la Segona Guerra Mundial i entrenat en la lectura de la literatura grega, construeix un relat amb uns personatges de món sentimental més aviat simple, amb una trama força esquemàtica i amb un recursos fonamentats en contrastos claríssims: com els mites. I com en els mites, la intensitat de l'aventura d'aquests innocents-salvatges en un paradís-infern no radica només en els sentiments d'identificació, repulsió i compassió, sinó en la subtilitat amb què es posen al descobert les entranyes de la condició humana.

La petjada és l'illa

L'editorial valenciana Media Vaca aporta la reinterpretació més recent que he vist de *Robinson Crusoe*, es tracta d'un llibre on l'il·lustrador cubà Ajubel ens explica la part més coneguda de la història del mariner de York amb 77 làmines a doble pàgina d'un dibuix furiosament acolorit i expressionista, càlidament tropical i exquisidament minimalista. Un autèntic desafiament del color i la línia a la primera de les novel·les angleses, que tant pot servir com a llibre de regal al lector especialista com per a primera aproximació al mite del lector que seu a la falda. En la seva genialitat expressiva, la il·lustració de la portada esdevé tot un manifest crític ple de contingut. Representa una illa tropical, tota ella coberta de selva, rodejada per un oceà rigorosament blanc. La silueta de l'illa, però, és la d'un peu nu sobre la sorra. L'illa de Robinson esdevé així el planeta Robinson. La seva soledat, la soledat de tots nosaltres. La por a l'altre, totes les nostres pors. La peça d'escacs que la nostrà mà mou, esdevé tan semblant a nosaltres mateixos en la seva llibertat dirigida. De Defoe a Borges en una sola imatge.

I dins de l'àlbum, hi trobem un esplèndid i genialment econòmic manifest de l'ambició de totalitat de la literatura de Defoe: la sèrie de quatre il·lustracions que ens mostren Robinson escrivint el seu diari. Una obsessió de lletra que l'artista sense paraules representa amb una gran intel·ligència. La ploma i el tinter a la mà, amb la seva cal·ligrafia il·legible, Robinson dibuixa sobre la pàgina en blanc les siluetes dels elements que representen la seva illa.

És *Moby Dick* una lectura per a joves?

Molts dels qui tenen responsabilitats en aquesta matèria dirien que no. És una novel·la molt llarga, amb un estil laberíntic, amb infinitat de referències religioses, mítiques i literàries, amb digressions zoològiques acientífiques, amb un narrador protagonista que a mitja novel·la s'eclipsa en favor d'un monomaniac, amb expectatives d'acció constantment frustrades... Tanmateix, la novel·la de Herman Melville (1819 – 1891) ha aparegut invariablement inclosa dins les col·leccions juvenils. Sovint mutilada, com també ha passat moltes

vegades amb *Robinson Crusoe*, una altra novel·la excessiva, però que no pateix tant amb l'esporgada, sempre que no sigui radical. I és que *Moby Dick* pot ser considerat la revàlida del lector jove. En primer lloc li ofereix un tipus d'aventura excitant, amb un ambient oceànic que fa bo de tastar amb la precisió que pàgina rere pàgina ens ofereix un narrador força proper i tan acabat de sortir de la capsa com el lector: suggestionable, observador, equànime, sense passat (o amb un passat esborrat)... En segon lloc, tensa, pàgina rere pàgina, com un entrenador exigent, el nivell de dificultat, incorpora elements més heterogenis amb tècniques cada vegada més variades, ens submergeix, després d'una llarga preparació, en reflexions d'elevat to metafísic, però viscudes des de les entranyes, no des de l'asèpsia del pensament filosòfic. Sempre amanides amb successos malèficament tràgics i plens d'emoció. I en tercer lloc endarrereix sagaçment la topada amb la balena blanca, fent que aquest estímul doni forces al lector per travessar les pàgines més àrides, a l'espera de la gran batalla entre aquest gegantí protagonista absent i el deshumanitzat capità d'una sola cama.

Molt sumàriament, podríem dividir la novel·la en dues parts. En la primera el lector confia que està llegint l'aventura d'Ismael, el narrador que a la primera línia del llibre es presenta amb aquesta frase tan curta: "Digueu-me Ismael". Sota la influència d'aquesta frase, el lector creu que el narrador és el protagonista i que la subtilment retardada trobada amb Queequeg, el polinesi supertatuat, l'arponer de nissaga reial, el bon salvatge i bon camarada, és l'inici d'una història en què l'amistat hi jugarà un paper preponderant. Les dificultats futures, pensa el lector, se superaran amb la suma de les habilitats d'aquests dos personatges, Queequeg tindrà actuacions físiques espectaculars i els destrets en què caiguin seran més suportables gràcies a l'amistat fraternal entre dos personatges tan diferents. Els plans de l'autor, però, no van per aquí. Una primera advertència, d'ordre estilístic, potser és el tremend sermó dels capítols 8 i 9. Una peça d'inflamada oratòria sobre Jonàs que el pare Mapple proclama amb un saborós i grandios llenguatge mariner, que dona un profund eco oceànic al passatge de la Bíblia sobre l'angoixa terrible del fugitiu de Déu, de l'home turmentat pel vertigen d'una foscor interior inassumible. Unes pàgines on Melville reconeix i impulsa amb nova energia un evident deute

literari. Una segona advertència, en aquest cas d'ordre argumental, és la tripulació fantasmal de la balenera personal del capità Ahab. Durant el primer albirament de catxalots, el capità Ahab es posa al front d'una balenera tripulada per uns filipins que fins llavors havien romangut amagats a la bodega, encapçalats per un enigmàtic Fedallah, amb posats de gurú fatalista. Queda clar, doncs, que l'acaçament de la balena blanca va més enllà d'una aventura geogràfica.

Trobo molt significatiu situar el començament de la segona part al voltant del capítol 96, quan es produeixen tres esdeveniments menors però que marquen una autèntica frontera, com la làmina brillant d'un mirall. De primer una escena que es produeix quan el protagonista, encarregat de servir el timó durant una ronda nocturna en què el vaixell flameja per efecte de les calderes de destil·lació del greix de les balenes, és breument vençut per la son. Quan obre els ulls es troba amb l'arjau a les mans i davant seu la negror més absoluta, sense la llàntia de la bitàcola que il·lumini cap brúixola. Sense adonar-se'n, Ismael s'ha col·locat a l'altra banda del timó i aquesta visió al·lucinada que té de buidor i de mort és la negror de la mar de popa. Ismael navega a l'inrevés, endinsant vaixell i tripulació en el buit, i amb ells nosaltres lectors, que a partir d'ara caldrà que afrontem l'autèntica dimensió (mística, cognitiva, escatològica) de la navegació novel·lística en què Melville ens ha embarcat amb l'esquer d'Ismael. Poc després (capítol 99) trobem un altre element simbòlic d'una gran força: la dobla d'or que Ahab clava al pal major com a recompensa promesa al primer que albiri la balena blanca. Aquesta dobla, refulgent de l'or de les grans serralades i misteriosa en la simbologia cabalística que té encunyada, es converteix en l'autèntic melic del vaixell, el centre vital que domina totes les energies d'una tripulació que sembla deixar d'estar composta per personatges de novel·la per convertir-se en *caràcters* dramàtics. Ara, el narrador Ismael abandona definitivament el seu paper de testimoni i, com la dobla clavada al pal passa a tenir poder sobre tots els personatges, pot captar les seves angoixes més pregoneres i els seus malsons profètics. D'aquesta manera, per exemple, assistim a uns capítols de composició totalment dramàtica; els monòlegs que cadascun dels mariners del Pequod, atret pel magnetisme de l'or, pronuncia "a part", en un cara a cara amb el cercle lluminós, mirall de les

passions, que el capità ha clavat al pal major. Un procediment que es repeteix força en aquesta segona part i que atorga a la coberta del vaixell les característiques d'un escenari que navegui sobre l'escuma del geni de Shakespeare, amb uns mariners capaços d'expressar els mals de l'ànima mentre s'encaminen cap a la culminació del fat. Cent per cent shakespearà se'ns apareix Pip, el mariner negre que ha perdut el seny després d'haver-se guanyat una gran esbroncada per haver quedat enredat amb la cabestrera, haver caigut a l'aigua i haver obligat els seus companys a triar entre el cetaci caçat o la vida del negre (capítol 93). A partir d'aquest moment, Pip s'ha transformat en "massa bojament enginyós" per poder suportar les seves sentències, i els diàlegs que manté amb el capità Ahab són un autèntic duel de dues veus emparentades amb *Hamlet*.

Endinsats en l'altra banda de la frontera de la novel·la, la que ja no té a veure amb l'aventura d'Ismael sinó amb la d'una tripulació que resumeix totes les veus de les illes que componen la humanitat, embarcada en una partida d'escacs que alguna mà poderosa maneja i que a bord representa el capità, els episodis simbòlics se succeeixen. Tenim la inutilització del quadrant; la tempesta elèctrica, amb els focs de Sant Elm que il·luminen els pals i que embogeixen la brúixola, substituïda per una agulla imantada a cops de martell per un capità amb poders taumaturgs; i més endavant la pèrdua de la corredora (per mesurar la velocitat del vaixell). Assistim a la mítica forja de l'arpó "definitiu", trempat en la sang dels "caníbals" de la tripulació. A la construcció del taüt de Queequeg, posteriorment decorat pel seu propietari mateix amb els dibuixos dels seus tatuatges "un tractat místic sobre l'art d'assolir la veritat". I després convertit en boia salvavides. Escoltem els somnis premonitors del parsi Fedallah, anunciant la mort d'Ahab. I el monòleg de Starbuck, temptat d'assassinar el capità, ple de dubtes i condicionals: "És el cel un assassí quan el seu llamp fereix un aspirant a assassí al seu llit, convertint en cendres mesclades els llençols i la pell? I jo, seria un assassí si...?" Acabat abruptament, amb una sobtada descàrrega de tensió d'autèntica grandesa dramàtica. I posem fi a aquesta enumeració amb l'escena del falcó que s'emporta el capell del capità, hissat dalt el masteler per ser el primer a atalaiar Moby Dick, pocs moments abans d'encreuar-se amb el darrer vaixell (vaixell

funerari) que s'ha enfrontat a la balena blanca i rebre els esquixos del cadàver que llancen al mar. Més enllà ja només hi ha les tres jornades de l'encalç final. L'acompliment de la profecia. El taüt salvavides.

Moby Dick és una tragèdia desmesurada que es representa sobre la coberta d'un balener. Més que un llibre d'aventures, la seva lectura és en si mateix una aventura. És embarcar a ulls clucs en un viatge tan instructiu com destructiu, amb una tripulació que resumeix totes les veus de les illes on vivim i un capità que les tirantitza amb la veu de tro del seu deliri blanc. És confiar en un taüt com a salvavides. És lluitar per comprendre. Podem no llegir-la, podem no parlar-ne als nostres joves. Podem no confiar en llur capacitat de passar una revàlida que els convertirà en lectors disposats a tot.

El cor de les tenebres, de Joseph Conrad

El cas de Conrad (1857-1902) és interessantíssim com a contrapunt d'aquesta identificació entre novel·la d'aventures i novel·la juvenil. Les seves obres se situen de ple en la rica tradició de la literatura marinera: com Stevenson, com Melville... Conrad no només tenia un coneixement teòric dels oceans i la navegació, sinó que havia estat embarcat moltíssimes vegades i havia recorregut el món a l'època que els vaixells de vela encara dominaven totes les rutes comercials. Aquesta experiència marinera i el coneixement del món i de les persones que implica va ser determinat per furnir-li els arguments dels seus llibres. Ara bé, la seva és una mena de literatura de recerca artística. Conrad no es planteja fer vibrar a través de la peripècia i els paisatges tropicals, sinó que s'enfronta al text amb una clara voluntat d'endinsar-se en si mateix, de convocar les seves capacitats menys òbvies, aquelles que ens uneixen solidàriament amb la resta d'humans, els conterrànies, els morts i els que encara han de néixer. Sobre un esquema que podria tenir molt de novel·la d'aventures, l'autor polonès que es va convertir en un dels principals escriptors en anglès de la seva època, construeix un suggerent mecanisme de lenta però inquietant aproximació als horrors que assetgen la consciència humana. Per a ell, els ambients exòtics, les trifulgues de la navegació, l'exploració de territoris hostils,

la presència de personatges sortits de no-res però poderosament instal·lats en les fronteres del mal... són peces que cal moure amb una precisió extrema per anar fent aparèixer al seu contorn una aurèola d'intuïció i inquietud. Les formes narratives, doncs, són administrades amb la cura obsessiva del conte modern, i la qualitat de la frase, de la manera d'obrir-nos les finestres a una realitat gens òbvia, no només es fonamenta en un ús intensiu dels postulats impressionistes, sinó que implica un entrenat instint de revelació.

Un dels motius fonamentals de Joseph Conrad és el colonialisme. Com Marlow, el narrador protagonista de *El cor de les tenebres*, Conrad havia exercit de patró d'un vaixell fluvial al Congo belga i hi havia pogut veure el terrible saqueig a què eren sotmeses aquelles terres africanes i la crueltat a què era sotmesa la seva població. Tot i que Conrad no es manifesta com un radical anticolonialista, sí que és evident que el sistema li repugna. La seva literatura, però, no és una denúncia d'un fet concret, sinó que l'utilitza com a suport d'una idea molt més abstracta: el desacord inevitable i dolorós entre la consciència blanca (la civilització, la moral, les virtuts) i el salvatgisme fora de tot control en què és capaç de caure quan s'endinsa en la realitat d'un sistema purament depredador. Tal i com es pot veure a la irònica i flaubertiana narració *Una avantguarda del progrés* (1898), on els dos infeliços representants de la "Gran Companyia Civilitzadora" cauen víctimes d'aquesta bogeria absurda. La sòlida creu de la tomba de llur predecessor, que un d'ells s'ha encarregat d'apuntalar, serà el suport des del qual, al cap d'una corda, l'últim supervivent tregui la llengua al Director i al lector.

El cor de les tenebres, una de les màximes obres de Conrad, se situa en primer lloc en la immobilitat vespral del Tàmesis. Un narrador extern descriu el paisatge, centra la situació i dóna la paraula de la narració al seu protagonista, Marlow: mariner reflexiu i escèptic, a qui la mentida li fa l'efecte de mossegar una cosa putrefacta, tot i que al final del relat li clavarà una queixalada. Personatge sobretot observador, que valora del treball "la possibilitat de trobar-te a tu mateix", "la teva pròpia realitat, per a tu, no per als altres, allò que ningú no pot arribar a saber mai". La seva narració, de ritme tranquil i poderós com un gran riu, comença amb una evocació de la conquesta romana de la Gran Bretanya: el trirrems remuntant el Tàmesis i els oficials romans enfrontats a un

món bàrbar, tan lluny de la civilització. A través d'aquesta evocació, Conrad no mostra directament la seva aversió ideològica cap al colonialisme. Més aviat mostra una actitud molt més característica en ell: el relativisme. Perquè no hi ha certeses absolutes, sinó, i com màxim, conclusions individuals. I per arribar-hi, tot depèn de l'experiència, i per això la narració es fonamentarà en les intuïcions de les experiències. Ràpidament la narració es desplaça cap a la primera persona i des del principi se'ns presenta com una mena de viatge al cor de les tenebres humanes, un descens als inferns on, en el més profund, Marlow s'encarà a una veu (la de Kurtz), tan seductora com inquietant; un mirall de totes les granses i totes les més terribles baixeses. Recorrem, doncs, les gestions a Brussel·les (el nom de la ciutat és substituït pel de sepulcre emblanquinat), amb la terrorífica imatge de les dues dones que fan mitja al vestíbul de la Companyia. La navegació al llarg de la costa africana, amb l'absurd de les cegues canonades d'un vaixell de guerra francès que castiga un continent. Les imatges infernals de la construcció d'una via fèrria. La desesperant reparació del vapor de riu, absurdament enfonsat... I finalment la navegació riu amunt, a la recerca del misteriós Kurtz, una personatge absent al llarg de la major part del relat, però convertit en una obsessió constant, un neguit superior a qualsevol perill de la selva, un desig de coneixement minuciosament retardat i anunciat... Fins que apareix el seu fanàtic i grotesc admirador rus i, a la fi, se'ns presenti en Kurtz en persona, malalt i poderosament ambigu, seductor i terriblement boig. El Marlon Brando de *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, la mítica pel·lícula dels anys 70 que trasllada lliurement l'acció de *El cor de les tenebres* a la guerra del Vietnam.

I les dones, i la mentida i, sobretot, l'horror.

El cor de les tenebres, doncs, és una obra que no se situa en aquesta equidistància entre entreteniment i combat interior que tan bons resultats ha donat sempre a la lectura adolescent. Se situa en un nivell d'incertitud incòmode i tensa les possibilitats evocatives i narratives fins a extrems enlluernadors. No en va Joseph Conrad és un referent obligat per a la renovació de la novel·la anglesa del segle XX. Però pot ser un esglaó decisiu en l'aprenentatge literari d'un jove lector. Una manera de, des de l'aventura, projectar-se cap a formes d'expressió ben musculades, amb una gran potència

de seducció intel·lectual a través de la sensibilitat d'una història magistralment ben explicada.

La fi de l'aventura

El vigilant en el camp de sègol

Aquest llibre de J.D. Salinger (1919) s'ha convertit des de fa anys en una novel·la de culte i polèmica a la vegada. Terriblement incorrecta políticament, té una grandesa inqüestionable com a text incòmode però honest que ha marcat més d'una generació, fins el punt de convertir-se en llibre de capçalera de molta gent que el va llegir "en el moment correcte" (se suposa que és l'època més negra de l'adolescència) i que l'ha continuat tenint present com una mena d'epifania literària. Està clar que *El vigilant en el camp de sègol* és una lectura que no deixa indiferent: una navegació tortuosa d'a penes dos dies, amb el mareig i la ràbia de l'adolescent que tot ho troba fals, que tentineja desesperadament a la recerca d'alguna cosa pura i segura, amb l'àcida sensació d'estar de tornada de tot. J.D. Salinger adopta la veu descarnada, grollera, repetitiva, però a la vegada dolçament vulnerable, de Holden Caulfield, el protagonista, per fer-nos resseguir aquesta mena d'odissea no grega ni dublinesa, sinó novaiorquesa, d'un antiheroi que només fa que topar de morros amb realitats que li repugnen, en una ruta que és simultàniament de retorn a casa i de fugida. *El vigilant en el camp de sègol* ha patit l'estigma extra-literari d'haver estat trobat a l'escriptori d'un adolescent suïcida. I també la mística, igualment extra-literària, del misteri del seu autor, desaparegut voluntàriament de l'escena pública, fins el punt d'exigir que les seves obres no continguin cap fotografia ni cap nota biogràfica. Però jo crec que si és una obra incòmoda, a la vegada que molt estimulant, és perquè el seu heroi, al final del periple, no té cap ganes de donar-nos lliçons, de fer un recompte dels ensenyaments apresos, sinó que se'ls guarda com a experiència individual. I això, en una obra que els joves poden llegir, certa ideologia ho troba reprovable. Troba que cal un missatge evident i pertinent per a l'edat de la formació

Però això no vol pas dir que la lectura de *El vigilant en el camp de sègol* no sigui formativa. Tot el contrari. És una obra que interpel·la el lector i que dialoga amb la tradició. Veiem-ho: Potser és massa agosarat comparar-la amb l'*Ulisses*

de James Joyce i, de retruc, amb l'*Odissea* d'Homer? Potser encara ho és més fer-ho amb la *Divina comèdia* de Dante? I fer-ho amb *Les aventures de Huckleberry Finn*, de Marck Twain, potser no deixa de ser també una cabriola? El cas és que la lectura de la novel·la de Salinger ens pot servir per analitzar-la utilitzant les referències dels clàssics de la literatura universal. El motiu del viatge tortuós, del viacrucis d'illa en illa pel Mediterrani, de bar en bar per Dublín, de nivell a nivell en el gratacels de l'altre món, de calador a calador en el curs del gran riu (o de petit planeta en petit planeta, com el Petit Príncep), és un dels eixos centrals de la literatura universal, una manera d'explorar en la condició humana i en la relació entre els homes i el món. El personatge de Salinger fa això mateix, un viacrucis de dos dies per la selva novaiorquesa on troba barquers i inferns, sirenes i impostors, àngels i luxúria... La novetat és que Holden Caulfield és una mena de Hansel (de Hansel i Gretel) urbà i modern. Un Hansel mal parlat, com Hcuk Finn, però amb una veu rabiosa que li ha donat la novel·la moderna, la música negra, el cinema realista. I un món on s'ha perdut la confiança en la màgia, o en els déus o en què els bons acabaran guanyant i els perduts trobaran casa seva; però on encara la literatura té un poder mític. Holden és expulsat del *college* on estudia, on tot li diu que hi és de més, i inicia un periple marcat per la decepció: Nova York és una mena de gegantina caseta de xocolata de la qual s'afarten els incauts, però que a Holden li produeix nàusees (la paraula vomitar és de les més repetides). Holden no viatja per "meravellar-se" de la creació divina, com el Fèlix de Ramon Llull, ni per aconseguir glòria, com els cavallers errants, ni per disciplinar el seu cor, com David Copperfield (per cert, citat a les primeres línies de la fabulosa arrencada del llibre: "tota aquesta porqueria estil *David Copperfield*"). Holden vaga, com Hansel, perquè no sap on anar, perquè casa seva no és un indret fabulós, perquè la casa de xocolata és massa gran i està massa impúdicament exposada a les dents de tothom i hi ha massa bruixes que s'hi amaguen. Si va d'un lloc a l'altre no és, doncs, per a ell que ho fa, sinó perquè, perdut en un moment crucial de la seva vida, necessita una Gretel al seu costat, que el salvi. I aquí apareix el moment culminant de la novel·la i el que explica el desconcertant títol: quan Holden entra de nit a casa per veure la seva germana Phoebe sense ser vist pels seus pares. Phoebe li retreu que el seu problema és que no li agrada res i que per això està tan enrabiat amb la

vida. Holden li recorda uns versos de Rober Burns i li explica que sí que hi ha una cosa que li agradaria. Li agradaria ser el vigilant en el camp de sègol: “m’imagino tot ple de nanos petits jugant a alguna cosa en un camp de sègol enorme i d’això. Milers de nanos petits, i no hi ha ningú –ningú gran vull dir-, només jo. I m’estic just a la vora del precipici... vull dir que si algú corre i no mira cap on va, haig de sortir d’algun lloc i *agafar-lo*. No faria res més en tot el dia. Seria el vigilant en el camp de sègol. Ja sé que és una bogeria, però és l’única cosa que m’agradaria fer de debò. Ja sé que és una bogeria.”

Ja hem après que les rondalles no ens ensenyen només moralitats, com guardar-se de ser pescat amb l’esquer d’uns caramels, sinó que també fan viure literàriament a l’infant experiències traumàtiques d’una certa fondària. Hansel és abandonat al bosc pels adults que l’haurien de protegir, Hansel és enganyat per una bruixa falsa, aparentment molt dolça, Hansel s’escapa gràcies a la seva germana petita i aconsegueix reincorporar-se al seu món. Holden Caulfield també viu aquestes experiències. Però a més té veu pròpia (una veu que un escriptor ha dotat de credibilitat) i ens la regala a nosaltres lectors perquè sapiguem que nosaltres també en podem tenir una, la nostra. A més està molt enrabiat, amb una ràbia moderna, feta de decepcions, de desconcert, de fe en molt poques coses. A més inclou la idea de periple, de baixada als inferns, de navegació pel riu de la vida. A més té un pinyol poètic que coincideix amb el moment màxim de crisi: l’única possible missió honorable pel qui com ell busca la puresa en un món d’hipocresies, ser el protector de l’esperit infantil i poder-lo cristal·litzar dins seu just abans de quedar ben desinflat. Una imatge de felicitat, Holden contemplant la seva germana Phoebe donant voltes sobre un cavallet de fira, mentre ell entoma un xàfec intens i gelat. Un puntal essencial, com el que el Petit Príncep també buscava en el seu periple de planeta en planeta, fins a retornar a casa, com Ulisses, i tenir el valor de fer-se càrrec del seu món, de les seves responsabilitats o, simplement, d’ell mateix.

Hi ha una escena de *El vigilant...* que també en fa pensar en el Petit Príncep. Holden voldria saber què se’n fa dels ànecs de l’estany de Central Parck quan es gela a l’hivern. I ho pregunta a dos taxistes, un dels quals li respon amb mala educació, mentre l’altre, també molt renegaire, desvia la conversa cap els

peixos, que es congelen sota les aigües i hi viuen fins el desglaç. En el *Petit Príncep* la preocupació equivalent és si els xais es mengen les roses, malgrat les espines. Aquí, qui acaba exaltant-se no és el taxista–aviador– adult sinó l'infant: “Fa milers d’anys que les flors fabriquen espines. Fa milions d’anys que els xais es mengen igualment les flors. I no és seriós de mirar de comprendre perquè les flors es prenen tantes molèsties per fabricar espines que no els serviran mai de res? No és important la guerra entre els xais i les flors?” I segueixen unes línies de saviesa. Que és precisament el que no hi ha en *El vigilant...* Perquè Holden no vehicula aquests valors de falla, sinó que parteix de l'autenticitat, del malestar... I per això és més important que hi hagi el xàfec dels taxistes que no pas la lliçó del príncep. Aquí la vivència, aguantar el xàfec absurd dels adults, és més important que la reflexió: és la vivència de pertànyer a un altre planeta, molt més aguda en Holden Caulfield (i fins i tot en el seu cosí Huck Finn) que en l'heroi de Saint-Exupéry.

Tota la narració en primera persona la fa Holden Caulfield pocs mesos després d'haver passat les experiències d'aquest dos intensos dies pels volts de Nadal, des d'un sanatori mental on ha anat a “prendre-s'ho en calma” i on un psicoanalista té la barra de preguntar-li el que no es pot saber fins que s'hi trobi: si es portarà bé, si estudiarà, si tindrà forces per aguantar la mediocritat... Salinger té la sinceritat de no donar-nos píndoles de moralitat ni de fals optimisme i a través del seu personatge ens recomana que no expliquem res a ningú, perquè “si ho feu trobareu a faltar tothom”. Però llavors, per què ens ho explicat? O és que potser és bo trobar a faltar? No és una manera d'entendre el que ens ha fet mal? El que està clar és que aquest periple a la recerca de la sinceritat i la puresa, amb tot el dolor que ha anat acumulant i exorcitzant, com un prova de creixement, ha acabat amb una celebració, en una il·luminació (l'escena dels cavallets de fira). L'epíleg , però, és necessari per donar coherència al recurs principal de tota l'obra: la veu enrabiada que busca. I a la vegada dóna un regust trist, d'etapa superada, però sobretot de pèrdua: Enyorar els companys de Percy, a qui en el fons es tenia afecte, vol dir que ja mai més es viurà amb la puresa (i la sinceritat, encara que sigui enrabiada) de la infantesa.

El vigilant en el camp de sègol és, doncs, una obra d'una riquesa considerable i amb una capacitat formativa molt important, sempre que el lector hi connecti, és clar. Però encara en podem subratllar una altra. Harold Blomm ens ensenya que la gradesa del qui ell considera el centre de cànon literari universal, Shakespeare, rau en el fet que ens ensenya la possibilitat de dialogar amb nosatres mateixos. Alguna cosa semblant pot trobar el lector jove en Salinger. Descobrir-hi la possibilitat de tenir un món interior amb veu pròpia a la qual escoltar, amb la qual dialogar.

Un altre “vigilant”: *Molt lluny de qualsevol altre lloc*

Ursula K. Le Guin (1929) és una autora arxiconeguda en el món de la ciència ficció i la fantasia. Ha guanyat tots els premis de la matèria i és molt respectada entre els *connaisseurs*, tant pel seu potencial imaginatiu com per la no banalitat de les seves propostes. El cicle de *Terramar* potser és el seu món imaginari més cèlebre. L'autora americana, però, té també una novel·la curta de caire realista molt interessant. Es tracta de *Molt lluny de qualsevol altre lloc*, una narració en primera persona on un noi (Owen Griffiths) que és a punt d'acabar l'institut ens relata els fets crucials que es van esdevenir a partir del seu dissetè aniversari (quan el seu pare li regala un cotxe nou de trinka, però també quan coneix la Natalie Field, una companya de l'institut que vol ser compositora). El començament és gairebé calcat al de *El vigilant en el camp de sègol*, de J. D. Salinger, un començament poderós en què la veu del protagonista es fa amb les regnes de la narració (en aquest cas representa que és una narració oral, enregistrada magnèticament, element important a tenir en compte i que li dóna una força més adequada al que diré més endavat que no pas un dietari íntim) per dir-nos que això que llegirem no és la història d'un noi que vol ser com tots i a poder ser el millor en bàsquet i el més sol·licitat per les noies, sinó la d'uns pocs moments decisius en el descobriment del món d'un noi amb una vida interior molt rica que vol conèixer les coses a fons. I això no és compatible amb ser una peça no discordant dins la família o la societat. Owen és un noi molt bo en ciències i matemàtiques i té un veritable interès pel funcionament del pensament humà, però el món familiar en què viu, i sobretot l'ambient

adolescent predominant a l'institut li diuen constantment la mateixa cosa: “fes com els altres, no descobreixis el món de dins ni el de fora més enllà dels camins fressats, no caminis per anar a l'institut, vés-hi amb el teu cotxe nou i tothom t'admirarà, posa't els pedaços dels texans de la mateixa manera que ho fan els del teu grup, per què et vols crear un món imaginari amb les seves regles i els seus paisatges si ja tens les pel·lícules?” Owen Griffiths, doncs, comparteix força coses amb Holden Caulfield, el personatge de Salinger: primer, una veu narrativa que parla de tu a tu amb el lector, amb to de confiança enrabada amb ell mateix, d'incomoditat amb el món; segon, un moment de crisi fonamental en la seva existència, en què ha de decidir si vol ser ell mateix amb totes les seves conseqüències o li fa massa mandra fer aquest pas; tercer, una edat tràgica, aquella en què cal decidir què fer amb la infantesa; quart, una relació especial amb un personatge molt especial, amb una puresa i una autenticitat moral i artística que serveixen als protagonistes respectius de referent i de flotador d'emergència (Phoebe, la germana petita d'en Holden, i Natalie, respectivament)

Veiem, doncs, que es tracta d'un d'aquells llibres sobre la iniciació al món adult, sobre el conflicte de l'adolescent que es deixa anar de la mà, o surt de la filera, i fuig estrepitosament per buscar el seu propi camí en el bosc dels dolors i les meravelles. És fàcil que el lector jove llegeixi aquest llibre amb gust, que s'identifiqui amb el desconcert i la lluita del protagonista, que hi pugui aprendre a resistir les pedregades típiques de l'edat en la nostra societat occidental... Però hi ha una altra cosa molt més interessant que aquest llibre pot fer descobrir: l'existència d'una veu interior, una de les experiències formatives claus que la literatura pot oferir al lector jove. I que no crec que cap altre recurs pugui proporcionar de forma tan clara. *Molt lluny de qualsevol lloc* és un d'aquells llibres honestos i incòmodes en què s'arriba a posar de manifest que, entre el guirigall constant en què estem immersos, hi ha la veu del pensament. Que pot ser dur escoltar-la, que és cansat donar-li oportunitats i temps... Però és imprescindible fer-ho; si no, no ens entendrem ni nosaltres mateixos. En *Molt lluny de qualsevol lloc* el protagonista fa una coneixença clau per adonar-se d'això: la seva amiga Natalie, una persona a qui la música li ha donat una forma molt poderosa per dialogar amb la seva veu interior i que està

disposada a compartir aquest diàleg, a fer-lo créixer amb una maduresa exemplar. Això mateix la invalida com a protagonista de la història, perquè a ella no li cal fer el descobriment que sí que ajuda a fer al seu amic. Owen Griffiths, a través de l'admiració que sent per la seva nova amiga, s'adona que les seves fantasies d'infant (ha imaginat un món paral·lel, una mena de reflex racional del místic món de *Nàrnia*, anomenat Arç) no són sinó l'expressió de la seva veu individual i més autèntica. I, a través del dolor que aquesta amistat li provoca en barrejar-hi els clíxés amorosos i sexuals, descobreix que no tot és tan fàcil ni còmode, però que és possible alçar-se i emprendre el camí encara que es tiguin els genolls (o els plecs de l'ànima) pelats.

L'humor

Aquest és un capítol incòmode. Incloure-hi aquí una obra en subratlla per sobre de cap altra virtut, la capacitat de fer riure. Dir d'un autor que és un humorista, sovint causa la impressió que el seu horitzó literari no traspassa els límits d'un entreteniment simpàtic. En canvi, quan d'un gran autor se'n destaquen algunes sortides humorístiques, això sembla anar encara més a favor seu: és tan gran aquest gran autor, que sap donar-se la volta a ell mateix i sap multiplicar els seus sentits múltiples amb un recurs potser una mica plebeu, però saborós. Per altra banda, ja n'he parlat força d'humor: Lewis Carroll, Marck Twain, J.M. Barrie... són escriptors d'una densa capacitat humorística, enemics visceral de l'aridesa, que quedarien reduïts a poc més que no-res si n'esborréssim les línies que participen de l'esperit humorístic. Hi ha humor a les rondalles, a les novel·les d'aventures i a les de ciència ficció. En Jules Verne, en Tolkien, en Italo Calvino... Rastrear l'humor en la literatura universal és com rastrear les faltes d'ortografia en la retolació en català dels nostres comerços i restaurants: no acabes mai.

De tota manera, el capítol em sembla necessari. Ni que sigui per subratllar que la bona literatura per a joves no s'ha de mantenir en un to de disciplinada exigència. Llegir ha d'associar-se naturalment a l'alegria de les activitats de lleure, i en aquest sentit és important tenir clara la consciència que l'humor i la literatura estan poderosament vinculats.

Marck Twain i la granota saltadora

Que l'humorisme recorre l'obra de Mark Twain de cap a cap és absolutament evident. Ja n'he parlat en els capítols d'aquest treball dedicats a les seves dues novel·les més cèlebres, però el fenomen es pot observar escrit rere escrit, començant per la seva primera obra *La cèlebre granota saltadora del districte de Calaveras*, considerada per molts com una mostra exemplar de l'art del relat de tots els temps, fins a qualsevol de les cartes al director que va escriure al llarg de la seva vida o la impressionat mostra de crítica literària *Delictes literaris*

de Fenimore Cooper (el cèlebre autor, llegidíssim pel jovent, de *L'últim dels mohicans*, els defectes literaris del qual, per cert, també es recullen irònicament a *Peter Pan*).

En tot cas, el més notable de fer notar és que el prestigi de l'escriptor del Mississippí va associat a una qualitat bàsica: al do de l'humorista per dominar les estructures narratives. I és que (aquesta lliçó es pot obtenir tan fàcilment com examinat els acudits) no hi ha humor de categoria sense un estricte sentit del ritme. És el que podem observar a la narració sobre la granota de Calaveras, amb un fenomenal inici laberíntic en què el primer narrador de la història és acorralat per un altre narrador tremendament loquaç disposat a infringir-li amb tota seriositat una aparentment descosida història d'un apostador compulsiu que és burlat en una competició improvisada de salts de granotes. Potser encara més hilarants són els relats *Periodisme a Tennessee* i *El criat negre de Washington*. Dues narracions que podríem emparentar perfectament amb l'humor accelerat i surrealista dels germans Marx.

Periodisme a Tennessee (que podem trobar inclòs en l'antologia de Harold Bloom *Relatos y poemas para niños extremadamente inteligentes de todas las edades*) és una burla hiperbòlica de les rivalitats entre els diaris locals. Twain hi utilitza el seu procediment habitual en aquest tipus de conte d'usar una primera persona víctima de la situació que narra amb precisió flegmàtica un progressiu encadenament de violència. Una bona part de la qual recau sobre ell mateix, que no hi té res a veure.

El criat negre de Washington, potser és la narració humorística de Twain que a mi m'ha fet riure més. Es tracta d'un detallat informe de l'aparició al llarg de més de 50 anys i per tots els Estats Units de la notícia dels funerals del qui havia estat criat del general Washington. "La part més interessat de la vida d'aquest home il·lustre comença el dia de la seva mort." És la primera i impactant primera frase d'aquest minuciós conte que desgrana com una vegada i una altra els diaris repeteixen gasetilles similars donant la notícia de la recent mort d'aquest personatge que guardava a la seva memòria el record d'importants fets històrics. Twain, amb una ironia gairebé carneriana (recordem que Josep Carner no només va traduir *Tom Sawyer*, sinó també les narracions

humorístiques incloses al recull *L'elefant blanc robat*), combina un estil de metge forense amb la discussió de detalls sorprenents de les notícies, de manera que el resultat és una denúncia austera i còmica a la vegada de la irresponsabilitat informativa dels diaris.

Pippi Calcesllargues, la nena pallassa

Tothom sap que Pippi és la nena més estrambòtica i més forta del món. Viu sola (acompanyada d'un cavall i d'un mico) i és ella mateixa qui s'encarrega de renyar-se i de fer-se anar al llit; és rabiosament pèl-roja i pigallada; calça sabatots i porta mitjons desaparellats; no li fa res remullar-se completament vestida; dorm amb el peus al coixí, compra els caramels a carretades, no va escola i s'enfila als arbres i a les teulades; es burla dels policies i de les dames de la bona societat; s'enfronta als lladres i salva dos nens del foc que s'ha calat a casa seva. I, per sobre de tot, sempre està de bon humor i s'agafa les coses pel costat més exageradament divertit. Aquest personatge infantil es va convertir en tota una icona arrel d'una popular sèrie televisiva, però ja havia captivat el cor dels nens i nenes suecs des del primer volum (1945) dels onze que Astrid Lindgren (1907-2002) en va arribar a escriure. La història d'aquest primer llibre arrenca, com tants d'altres, d'un infant malalt que s'avorreix al llit i reclama a la seva mare un conte inventat. D'aquí van sorgir les aventures descabellades de l'estrambòtica Pippi i dels seus formalets amics Tommi i Annika. Unes aventures caracteritzades per una amplíssima llibertat creativa i amb una natural prevenció contra els clixés morals i socials. Que han convertit Astrid Lindgren en un dels referents bàsics de la moderna literatura infantil.

Un dels factors bàsics de l'èxit i l'interès de les aventures de Pippi Lagnstrum és que es tracta d'un personatge en tot anti-model. Pippi s'instal·la a Villekulla i és capaç de viure-hi fent-ho tot al revés i saltant-se sistemàticament totes les regles de la urbanitat. Però a diferència de les trapelleries d'altres herois cèlebres, com Tom Sawyer, el seu objectiu no és la transgressió, ni el profit personal, ni tan sols l'exhibició d'un enginy especialment dotat. El capteniment

de Pippi, en canvi, és radicalment espontani, un pur exercici de llibertat. Casa seva es converteix en una mena de refugi de l'esperit del joc i els seus llibres en una constant font d'humor construït sobre el capgirament de tots els esquemes. Pippi és la primera nena pallassa, nascuda per a fer riure una nena malalta i plenament integrada en el millor esperit de circ, on la sorpresa i la hipèrbole llampant provoquen unes rialles franques i, a la vegada, ens interroguen sobre les lògiques dels sentiments i els comportaments.

Roald Dahl contra els adults

Hi ha moltes virtuts que caracteritzen l'obra d'aquest escriptor anglès d'ascendència noruega. La solidesa del seu humor, però, potser és la més destacada. Roald Dahl (1916- 1990) és autor d'un gran nombre de novel·les infantils i juvenils que han tingut un èxit i una repercussió importantíssims. D'entre les més breus *La meravellosa medicina d'en Jordi* i *Els culdolla* són tota una descoberta per als lectors primerencs. Una descoberta situada en el pol oposat de l'avorriment d'allò políticament correcte i estrictament educatiu. Una lliçó de llibertat literària i a la vegada de com es pot estirar la corda de l'humor sense deixar de mantenir-ne el control. I també de com en poden ser, els adults, de sòmines i insofribles.

Però són les novel·les més llargues (*Matilda*, *El Gran Amic Gegant* i *Les bruixes*) les obres de Dahl que han quedat com a autèntics clàssics juvenils: representants d'un honest esperit de renovació de la literatura per a infants, aventures on l'humor té molta més importància que la intriga, on es conjuga sense fer-ne cap mena d'escarafalls la crueltat i la imaginació. Una manera desacomplexada d'enfrontar-se a patacades amb dimonis i pors quotidians.

És curiós com en aquestes tres novel·les, Roald Dahl fa ús del motiu de l'orfenesa. La petita protagonista de *El Gran Amic Gegant* i el protagonista i narrador de *Les bruixes* són orfes que s'enfronten a perills terribles i absolutament prototípics (o no tant, perquè si bé en abstracte els gegants i les bruixes formen part el repertori més clàssic dels terrors infantils, els gegants antropòfags i les bruixes enemigues dels nens que ens presenta Dahl són de

característiques ben imaginatives i còmiques), que es refugien sota la protecció de personatges magnànims i decidits. I si bé Matilda no és òrfena, sí que té uns pares que han dimitit absolutament de la seva missió, fins al punt que al final del relat accedeixen a donar-la en adopció a la dolça mestra amb qui la nena havia establert una aliança, personatge amb un cert paral·lelisme amb la Ventafocs, que havia estat criada sota la tirania d'una "madrastra" espantosa. Roald Dahl, doncs, fa una operació similar a la que es va plantejar L. Frank Baum a *El màgic d'Oz*: partir dels elements essencials del conte de fades per construir-ne de nous adaptats a la sensibilitat dels seus contemporanis. Si a l'escriptor nord-americà li molestaven els aspectes cruels i l'esperit feudal, a Dahl, en canvi, li molestaven els aspectes massa endolcits i, sobretot, l'absència d'un esperit transgressor fundat en la comicitat.

El petit Nicolas

La sèrie de llibres del petit Nicolas (*El petit Nicolas*, *Els "patis" del petit Nicolas*, *El petit Nicolas i els companys* i *El petit Nicolas i els problemes d'en Joachim...*) ha fet les delícies dels joves lectors francesos des dels anys 60 i, malgrat els canvis que s'han produït en el sistema escolar que s'hi retrata, continuen tenint una àmplia difusió. I és que l'humor amb què Sempé i Goscinny, s'acosten al món dels escolars és de primera categoria: una combinació perfecta d'enginy, de subtilitat, de tendresa, de segones intencions, de la justa crueltat, de relat costumista i d'agudeses d'observació. I de lletra i imatge. La veritat és que sorprèn que dos magnífics professionals de l'humor, d'especialitats tan diferents, decidissin col·laborar en un tipus d'obra de difusió relativament reduïda, lluny dels grans tiratges de les aventures d'Astèrix i lluny del prestigi de l'humorisme gràfic dels grans rotatius internacionals. Goscinny, el guionista d'històries, hi va aportar la lletra; Sempé, el dibuixant mut, de traç detallista i especialista en panoràmiques generals, hi va aportar la imatge. A diferència de les històries, però, en *El petit Nicolas* la lletra i el dibuix no es fonen, sinó que es complementen, de manera que les obres dels dos autors dialoguen entre elles, cadascuna amb la seva personalitat específica.

El primer títol de la sèrie, *El petit Nicolas*, assenta les bases d'un petit univers de personatges que anirà prenent consistència i ampliant-se a la

manera, per exemple, d'altres entranyables personatges infantils, com Mafalda. Nicolas, en primera persona, ens explica les aventures del dia a dia familiar i escolar i a poc a poc ens va ensenyant com funcionen les peces que el componen: l'Alceste no para mai de menjar, l'Agnan és un setciències pilota, en Clotaire sempre és l'últim de la classe, L'Eudes té la cua de palla i la baralla fàcil... Fins que el lector comença a creure que tot és tan previsible que perd la gràcia. Impressió constantment desmentida: el bon humorista sap que el seu ofici consisteix precisament en mostrar les coses molt previsibles i, a l'últim moment, donar-los la volta i presentar-les amb una perspectiva insospitada.

Ni novel·les ni contes, cada llibre de la sèrie d'aventures del petit Nicolas s'estructura en capítols temàtics: la fotografia de la classe, el vigilant del pati, el partit de futbol, les notes, la bicicleta, la malaltia... Es tracta de petites narracions que intenten captar la realitat des del punt de vista d'un nen de primària –sense, però, usar la tècnica del diari íntim–, tot jugant sàviament amb la manera com el lector interpretarà la perspectiva del petit Nicolas. Tot plegat són recursos usual en l'humorisme: la història curta, la mirada aparentment innocent, el tòpic portat al paroxisme o, al contrari, capgirat... És a dir, una manera intel·ligent d'estimular l'enginy i la capacitat d'observació dels lectors.

Amb una llengua plena de vivacitat, amb una aguda elegància que en fa una lectura no banal, les històries del petit Nicolas són una molt bona opció de lectura a primària: fer-se còmplice d'aquest escolar francès per construir un univers literari de pati d'escola que s'anirà ampliant a mesura que el nen lector conegui d'altres herois.

L'humor ocult de Pere Calders: *Raspall. Conte infantil*

Quan, després de la mort de Franco, es va anar generalitzant l'ensenyament del català a les escoles, els mestres i els alumnes van descobrir amb il·lusió un autor que escrivia uns contes magnífics i subtilment humorístics en una llengua senzilla i plena de malícia. Era freqüent veure els llibres de Pere Calders entre les mans d'adolescents, que hi trobaven una literatura que connectava amb ells amb molta franquesa. I era freqüent l'abordatge pirata de contes de Pere Calders a força de canonades de màquines de ciclostil. Per intentar evitar el pirateig excessiu, i per acostar aquesta narrativa modèlica i

màgica als més menuts, el mercat editorial va treure un seguit d'antologies amb contes de Pere Calders seleccionats per al públic jove: *La lluna a casa i altres narracions* (Abadia de Montserrat), *El sabeu, aquell?* (Casals)... I llibres en format d'àlbum infantil, amb un sol conte il·lustrat: *Els nens voladors* (Toray, dibuixos de Joma) o *Raspall* (Hymnsa, dibuixos de Carme Solé Vendrell).

Si avui aneu a una llibreria a buscar qualsevol d'aquests llibres, caldrà que els encarregueu: els mestres ja no fan llegir Pere Calders i els llibreters tenen la secció de llibre infantil i juvenil tan col·lapsada, que no es poden permetre el luxe de tenir llibres que quasi ningú no compra. I el fons editorial és molt més fàcil obtenir-lo en castellà. I, per acabar-ho d'empitjorar, fins i tot la llengua de Pere Calders, modèlica i aliçonadora per tantes raons, fa arrufar els nassos acostumats a olors *light*.

Una de les coses més estimulats de l'obra de Pere Calders és que, tot i l'aparent simplicitat, en cada lectura s'hi poden descobrir aspectes que havien passat desapercebuts en l'anterior. Per la mateixa raó, en cap altra ocasió deu ser més veritat que un escriptor pugui satisfer lectors de totes les edats. Ara, però, em voldria cenyir a la lectura infantil d'un conte absolutament magistral: *Raspall*, precisament, subtitulat pel mateix autor "conte infantil". Quan Pere Calders el va escriure, és clar que no pensava en un públic de primeres lletres, com ho prova que l'inclogués dins *Cròniques de la veritat oculta*. És un conte infantil (com també ho són *Un gos és com un rei*, *Exploradors celests a la deriva*, *Els nens voladors*, *La finestra*, *En començar el dia* –el conte on surt la paraula màgica Antaviana– i *La lluna a casa*, entre d'altres) perquè els protagonistes són nens, però sobretot perquè la categoria de l'element màgic que hi intervé està volgudament protegit amb cotons flonjos; però mai de la vida per donar via lliure a la cursilada, sinó com una part més del joc literari: una part important. Pensat com a lectura d'adults, *Raspall* és el millor present que Calders va oferir als nens i hauria de ser considerat com una peça mestra dins el gènere. Un dels millors contes infantils del segle passat.

El conte, a més de poder-lo trobar en qualsevol edició de *Cròniques de la veritat oculta*, en molts llibres escolars de llengua catalana i en la cinta de cassette amb contes de Pere Calders llegits per Anna Lizaran (La Magrana i

Audiovisuals de Sarrià), el podem assaborir, com deia més amunt, en l'edició il·lustrada per Carme Solé Vendrell: lletra grossa, adequadíssima compaginació del text i uns dibuixos d'un magnífic i tendre detallisme. La il·lustradora va aconseguir traslladar als seus dibuixos la màgia poètica del realisme de Pere Calders, va procurar fer entrar amb naturalitat tots els mínims detalls del text a les seves làmines i va documentar-se minuciosament per situar l'acció en una torre barcelonina dels anys 20 o 30. L'humor de Calders, fet de natural transparència, és així traspasat al dibuix sense afegir-hi ni treure'n res, com el resultat d'una malícia extremadament pura que és capaç de qüestionar-se amb la implacabilitat de la lògica infantil, qualsevol misteri de la vida quotidiana.

Zazie al metro, de Raymond Queneau

En l'ambient escolar català, Raymond Queneau (1903-1976) és potser només conegut per alguns exemples extrets del seu *Exercicis d'estil*, un llibre-desafiament on narra 99 vegades la mateixa anècdota banal, canviant-ne radicalment l'estil. Queneau, però, és un autor de moltíssimes més dimensions: sorgit de la filosofia hegeliana, del surrealisme, de les matemàtiques i de la potencialitat excitant de la literatura, l'any 1959 publicava la novel·la que l'havia de fer popular. *Zazie al metro*, l'esbojarrada història d'una noieta de províncies que passa dos dies a París en companyia del seu oncle i els seus amics. Amb un vocabulari rabiós, una ortografia provocadora, unes situacions rocambolesques, un fons sexual ambigu i, sobretot, amb un permanent èmfasi en el desconcert i la incertitud, *Zazie al metro* pot ser llegida com una novel·la delirant i trencadora. Com una reivindicació de l'argot i un cop de puny a les bones maneres. Com una enredada (durant tota la novel·la el metro no funciona perquè està en vaga, desmentint, doncs, el títol), o com una humorada. Però el seu gruix literari és molt superior al que pugui suggerir aquesta acumulació de qualificatius.

Per començar haurem d'advertir que *Zazie al metro* no és pròpiament una novel·la juvenil. De fet és una novel·la que xoca deliberadament amb tots els estereotips del gènere, de qualsevol gènere, i que aprofita sense manies la

potencialitat del teatre, del cinema, de l'acudit, del quadre de costums i del conte filosòfic. Una novel·la absolutament atípica, que per alguna raó o altra molts joves han fet seva i que es troba present en col·leccions adreçades al públic juvenil (Folio Jeunesse). El fet que tingui una protagonista de 12 anys hi té alguna cosa a veure. Però no crec que en sigui el fet determinant. És clar que això l'emparenta amb clàssics del gènere, aquells que tenen per heroï a nens que viuen perillosament en un món hostil: Gretel, Huckleberry Finn, Jim Hackins, Holden Caulfield... Com ells, Zazie, s'enfronta al món adult i com ells en rep una dosi de set tasses, que li fan reconèixer lacònicament a l'última línia del llibre, quan està a punt d'agafar el tren de les sis i seixanta que l'ha de tornar a casa, que ha envellit. Més aviat crec que es tracta d'una d'aquelles lectures-frontera. Un dels llibres que poden marcar l'abandó del cenacle de la literatura per a joves i eixamplen l'horitzó a descobriments arriscats. A territoris on la literatura ja no és només una història i les seves emocions, sinó una exploració en si mateixa, una manera de qüestionar-ho tot i d'intentar arribar al moll de l'ós de les coses. Si és que les coses tenen ossos, o només que sigui existència. Un intent que es mereix qualsevol regla i l'atropellament de totes les regles.

Zazie al metro sedueix en primer lloc per l'humor i pel ritme progressivament delirant. Comença amb un contundent "Quiconyputtant" i a partir d'aquí s'allunya radicalment de qualsevol tracte finolis. La protagonista és tan malparlada que acostuma a esmentar el cul en la meitat de les seves frases i quan se li pregunta què voldrà ser de gran, respon que si no pot ser mestra per fotre la canalla, es farà astronauta per fotre els marciàns. Els personatges que l'envolten, començant pels seu oncle Gabriel, professional del transvestisme en un cabaret, i acabant pel lloro Verdulaire ("Xerrameca, xerrameca, és l'únic que saps fer"), són tots d'un pintoresquisme de guinyol i els seus diàlegs sempre oscil·len, sense que mai en puguem treure gaire l'entrellat, entre la il·luminació genial i el tòpic repetitiu. Zazie, sota la protecció del seu oncle i d'alguns dels seus amics, o en mala companyia d'un personatge amb massa noms com per ser fiable, recorre París sense que mai ningú es posi d'acord en si allò que veu és el Panteó o l'estació de Lyon, la Sainte-Chapelle (una joia de l'art gòtic) o el Tribunal de Comerç. Tampoc queda mai clar si

l'oncle Gabriel és o no homosexual i a l'últim capítol se'ns posa sobre el dubte de si la dolça tieta Marcelline es diu en realitat Marcel. Ni si Trouzcaillon (si és que aquest és el seu nom) és o no policia, ni darrere de qui té posat el seu interès sexual: de la nimfeta Zazie, de la vella vídua Moaque o del gegant transvestit Gabriel? Tampoc sabem si creure'ns o no si la mare de Zazie va decapitar el seu marit amb la destrat que li havia esmolat el carnisser, el seu amant. I així podríem continuar. Perquè com diu Gabriel en el seu monòleg entre shakespearlà, calderonià i pirandel·lià als peus de la Torre Eiffel (aquesta sí que sembla inconfusible, encara que Zazie comenta que no és tan alta com això; i seu oncle la veu com el membre viril d'una ciutat femenina): "París no és res més que un somni, Gabriel no és res més que una ombra (encantadora), Zazie el somni d'una ombra (o d'un malson) i tota aquesta història el somni d'un somni, l'ombra d'una ombra, amb prou feines un deliri picat a màquina per un novel·lista idiota (oh! perdó!)".

I és que l'esperit del dubte pessimista, tant el de Hamlet com el de Segismundo com el dels sis personatges a la recerca d'un autor, ha esfondrat qualsevol mínima certesa cartesiana. Zazie està fent una excursió pels territoris salvatges de la incertesa, on tot es disfressa de qualsevol cosa per no ser mai un mateix. On l'ordre metòdic es posa al servei de la dissimulació, l'emascament i l'enganyifa. On el tren de les sis i seixanta no pot sortir mai puntual. I on les nenes que l'agafen per tornar a casa ja no són les mateixes que van arribar a l'estació. Com Alícia, Zazie, ha viscut un somni poblat de personatges que mai són el que diuen ser. I com ella, malgrat la constant subversió de la realitat, ha aconseguit completar el trajecte comptant només amb les seves forces.

El realisme i la psicologia: Rússia, Nord-amèrica i Barcelona

Dues novel·les curtes de Tolstoi: la mort

Tolstoi, un dels grans de la literatura universal, ha estat tradicionalment força present entre les lectures adreçades a infants i joves. És relativament fàcil trobar antologies de narracions curtes, de faules, de contes morals sobre la vida dels pagesos russos que, convenientment il·lustrades, s'han editat en col·leccions de literatura infantil i juvenil. I és que Tolstoi atorgava una gran importància a l'educació: va fundar una escola per als fills de pagesos de les seves terres, i va escriure textos expressament destinats a aquests nens. Una educació entesa sobretot com una prolongació de l'esperit benevolent, però també alliberador del cristianisme. Però en les col·leccions de literatura juvenil també hi trobarem novel·les curtes que Tolstoi no va escriure pensant en cap públic tendre, sinó que les va escriure endut per la seva passió per narrar, ja fossin històries continentals, com *Guerra i Pau*, o històries d'unes poques *verstes*, com les que aquí comentaré. Històries que poden convenir a un lector en formació, on trobar emocions inquietantment mesurades, una saviesa literària d'alt nivell en la seva simplicitat, i portes obertes a la reflexió.

Història d'un cavall i *L'amo i el criat* son dues novel·les breus en pàgines i en assumpte, però poden ser una molt bona mostra de com l'art de narrar implica la intel·ligència i l'ànima del lector. Amb una impassibilitat narrativa considerable, Tolstoi ens mostra els fets sense ponderar-ne els pinyols, amb una mirada absolutament neta, com si fos la primera vegada que observés els objectes que ens mostra, amb una veu a la vegada absolutament racional i dolça. Les dues són obres sobre la mort i la vida, sobre l'ambició i la fatxenderia i sobre el deure i la dignitat. En totes dues s'hi fa una contraposició entre un personatge fatu i un altre de modest i fidel.

Història d'un cavall és de les dues, potser la més senzilla i fàcil de pair. Compta, a més, amb l'avantatge de no presentar pràcticament cap dificultat que aportí un context tan desconegut pel lector jove com el camp rus del XIX (però és que Tolstoi ens presenta els paisatges i els ambients d'una manera

que ens fa l'estranya sensació de ja coneguts, per exòtics que siguin per a nosaltres), i amb l'atractiu que aquest mateix lector acostuma a sentir pel món animal. En aquesta curta novel·la, Tolstoi circumscriu l'acció en una rica possessió russa dedicada a la cria de cavalls. Entre el ramat, hi ha un vell cavall pigat que ha estat comprat per pocs diners per a l'ús del pastor. L'acció comença amb la primera llum d'un dia qualsevol, quan el pastor es disposa a fer els gestos habituals per conduir el ramat d'eugues i poltres a pasturar. Tot i que és un narrador en tercera persona qui ens presenta aquesta panoràmica feta de petits detalls descrits amb precisió i delicadesa, de seguida tot aquesta constel·lació feta de brins d'herba, de llum canviant, d'animals rondinaires o enjogassats, queda focalitzada en els ulls de l'entenimentat i fidel cavall pigat. El qual, a partir de la nit següent, en la intimitat de les bèsties, sense testimonis humans, es convertirà en narrador de la seva història. Una mena de testament de la dignitat orgullosa i una lliçó per als joves arrogants que no han après el respecte per la vellesa. I un recurs que podem trobar en llocs tan distants en el temps com en un dels episodis del *Llibre de les bèsties* de Ramon Llull o en *Rebel·lió a la granja* d'Orwell.

A partir de la cinquena jornada, la densitat narrativa augmenta amb la presència de l'antic i idolatrat propietari del vell cavall pigat, Nikita. El jove i arrogant oficial d'hússars és ara un home decadent, que ha anat malgastant fins a les últimes escorrialles la fortuna, la fortalesa física, el respecte dels límits... Fins a esdevenir una mena de "cadàver vivent" que vegeta més que no pas viu, com un organisme en descomposició que no aconsegueix despertar ni tan sols llàstima enmig d'una societat on ja és incapaç d'imposar el seu protagonisme, on no queda ni un record del qual enorgullir-se legítimament. Un personatge patètic que no ha fet res per remar amb la força de la dignitat contra el corrent de les passions i l'egoisme. Potser tan patètic com el protagonista de la *Sonata a Kreuzer*, una de les obres més celebrades de Tolstoi, condemnat a un viatge de fugida entre l'hostilitat social, avergonyit pel pes del seu pecat de ridícul orgull. Un personatge patètic, a qui el propietari de la finca no és capaç d'escoltar perquè ell mateix també és un fatu. Un personatge patètic, que va ser el causant de la decadència física del Pigat, però a qui el cavall encara estima perquè amb ell va viure els anys més feliços de la seva vida.

A partir d'aquest moment, doncs, ja no es tracta de la història de l'aneguet lleig que fins aleshores semblava la línia argumental principal (el cavall de pura raça, però amb un pelatge estrambòtic que ha de passar per un tracte injust fins aconseguir l'admiració de tothom per les seves extraordinàries qualitats). Sinó de la contraposició en un mirall de dos comportaments antagònics: el del generós cavall que ha estat fidel a un compromís de lleialtat; i el del putrefacte Nikita, marcat per l'egoisme i la fatxenderia. El final de la narració és d'una gran economia de mitjans: en Tolstoi la mort no és motiu d'aixecar la veu ni fer ganyotes amb l'artifici de la retòrica. El Pigat és sacrificat, la seva carcassa devorada per gossos i llops i els seus ossos venuts per un camperol. El Pigat ha acceptat la mort amb un únic gest, una respiració fonda de comiat de la vida, pur de qualsevol auto compassió: viu i estima fins l'últim instant. La mort de Nikita, en canvi, no arriba fins anys després, però el narrador ens parla d'aquests anys com els d'un cadàver viu, que empudega i contamina al seu pas, podrit com està de temors i recances. I el seu cadàver definitiu com una molèstia que cal amortallar, traslladar, fer-li lloc entre els cadàvers que ja reposen al cementiri: cadàver empipador fins més enllà de la mort.

A *L'amo i el criat* trobem igualment una contraposició entre dos esperits antitètics. La caracterització dels personatges no és feta des del punt de vista del narrador (i aquesta és una de les lliçons literàries més interessants d'aquesta novel·leta), sinó des dels seus diàlegs interiors. El criat, també anomenat Nikita, de caràcter similar al cavall Bai (tercer protagonista de la història, un animal excel·lent que estira el trineu amb el qual viatgen els dos protagonistes i que es revela més entenimentat que el seu ric propietari) és una persona resignada a fer la voluntat de l'amo, a deixar-se enredar per la seva barra amb aparença de paternalisme, fent com si li estigués agraït. Nikita fa de l'acceptació de les circumstàncies la filosofia de la seva vida, però també és capaç d'extreure'n la força de voluntat per comportar-se correctament, per fer el millor en cada cas, en els límits de la naturalesa. L'amo, Vassili Andreïtx, en canvi, és un home només mogut per l'ambició, per les ganes d'autoconsiderar-se un home important, que no perd el temps, que treballa per enriquir-se, per treure rendiment de les coses, per imposar la seva voluntat encara que sigui contra els límits de la naturalesa.

La narració, breu en pàgines i en assumpte com dèiem, relata detalladament un sortida amb trineu, en ple hivern rus durant les hores que s'escolen de les tres de la tarda a l'endemà. Aquesta sortida es converteix, per la tossuderia i ambició de l'amo, en una nit passada al ras, en plena tempesta de neu. El perill s'ensuma des del principi: el mal temps, les advertències, la roba massa prima de Nikita i les seves sabates forades, els consells de la dona... El perill pot conjurar-se en dues ocasions, quan es perden i troben per dues vegades el mateix poble, on els ofereixen acolliment per passar la nit. En els moments difícils el criat (o el cavall) és qui sap com comportar-se per intentar sobreviure. Nikita, lluita amb pausa contra la mort, sense desesperar-se perquè no té res a perdre. Perquè no té cap problema a acceptar la mort, com una cosa que arribarà. L'amo, en canvi perd els estreps i intenta salvar-se ell sol. Perdut enmig de la nit, el cavall el retorna a on han deixat el trineu. I és llavors quan la narració es capgira completament, perquè el personatge egoista i desconsiderat actua com si l'hagués tocat una llum que mai no havia vist, com si hagués sentit una crida que mai no havia seguit. Veient que el criat Nikita és a punt de congelar-se, li dóna la seva escalfor, amb el propòsit de consagrar la resta de les seves energies a salvar-lo. En la seva agonia té un somni. Val la pena transcriure aquestes línies:

“I sent que algú s'apropa al seu llit. Deu ser ell. No, passa sense deturar-se. “Mikolavna, eh, Mikolavna, no hi és encara?” “No.” I ell jeu al seu llit i continua esperant, i l'espera és alhora trista i alegre. I de sobte l'alegria s'acompleix. Però no és Ivan Malveïtx, l'oficial de policia. Sinó un altre, però tanmateix aquell que esperava. Arriba i el crida, i aquell que el crida és el mateix que li ha dit fa poc que s'ajegui sobre Nikita per escalfar-lo. I Vassili Andreïtx se sent content que aquell vingui a buscar-lo. “Vinc!”, crida joiosament. I aquell crit el desperta. I es desvetlla, però el qui es desperta és totalment diferent del qui s'havia adormit. Vol aixecar-se i no ho pot fer, (...) Comprèn que és la mort i no s'hi preocupa gens. I recorda que Nikita jeu sota d'ell, que es troba calent i viu, i li sembla que ell, Vassili Andreïtx, i el que viu en ell mateix, no és sinó en Nikita. Escolta la respiració i fins i tot els febles roncs de Nikita. “Nikita viu, vol dir que jo també visc”, es diu triomfalment.

I recorda els diners que té, les botigues, la casa, les compres i les vendes i els milions de Míronov. Li és difícil d'entendre com aquell home que es deia Vassili Brekhúnov es preocupava per totes aquelles coses. "Ah, no sabia què feia". "Ell no sabia el que jo sé ara. Ara ja no m'equivoco. Ara ho sé." I una altra vegada sent la crida d'aquell que l'havia cridat abans. "Vinc, vinc!", diu joiosament tot el seu ésser. I sent que és lliure i que ja res no el reté.

Paradoxalment, doncs, el fals Vassili Andreïtx mor amb la mateixa pau i generositat que el cavall Pigat, sense llàstima, ràbia ni desig, oferint-se tot ell, tot el que encara és útil d'ell: la seva escalfor corporal. La diferència, però, és que mentre Pigat ha viscut sempre amb la coherència de la seva generositat animal, Vassili Andreïtx no ho ha entès fins al darrer moment i ha hagut de fer un procés accelerat, dramàtic però joiós de transformació i de comunió de les ànimes. La seva mort, tan pura com la del cavall, té l'exaltació del convers novell.

Però més enllà de la generositat, les morts d'aquestes dues novel·les, la del cavall a mans de l'escorxador, la de Vassili Andreïtx tocat per la joia de la generositat, la del criat Nikita, cansat de la vellesa i content d'estalviar una boca al fill i a la jove, són unes morts plenes de grandesa perquè són unes morts acceptades en elles mateixes, sense altres matisos morals ni transcendents. Com la mort del cabdill txetxè Khadjí-Murat al camp de batalla, sense ràbia cap als seus enemics i sense llàstima cap a ell, però amb la mateixa intensitat estètica del card que cal arrencar fibra a fibra que apareix al primer capítol de la més cèlebre de les novel·les curtes de Tolstoi. Unes morts que són, doncs, negoci exclusiu de qui es disposa a deixar la vida. Revelacions estrictament humanes aconseguides amb el característic to desapassionat i commovedor a l'hora del gran mestre rus. Que, paradoxalment, tan temia a la mort.

Tres obres de John Steinbeck

La lectura de les novel·les curtes de Tolstoi ens pot portar fins l'escriptor nord-americà John Steinbeck, un escriptor que potser apareix més en les llistes de clàssics del cinema (*El raïm de la ira. A l'est de l'Edèn*) que no pas en les de clàssics de la literatura, malgrat el Premi Nobel de 1962. La literatura de

Steinbeck potser no té el grau d'innovació que els canonistes exigeixen per encimbellar un autor a dalt de tot, però no es pot pas negar que va ser un escriptor amb un nivell d'honradesa ètica i estètica més que notable. I l'autor d'algunes obres d'una majestuosa senzillesa, d'una fonda humanitat i d'un magnífic art en el domini dels mecanismes de la narrativa breu. Característiques que, per altra banda, també serien aplicables als grans mestres russos, com ara Tolstoi. Posseeix, a més, una potencialitat magnífica com a entrenador literari: les seves narracions toquen temes tristos, aprofundeixen en les situacions difícils, en les injustícies, mostren personatges desvalguts (retardats mentals, ancians, animals massa joves o massa vells per valer-se tots sols, marginats socials...), no prescindeixen de la fal·làcia patètica en les descripcions de paisatges o d'ambients... Però tot plegat perfectament construït sota les regles de l'austeritat més estricta, la que rebutja l'emoció de la llagrimeta, la que construeix maquinàries astutes que van penetrant, arrossegant-se com pell-roges, en els plecs de l'ànima del lector. Precisament tot el que la pseudo-literatura no sap fer. Precisament el que la nostra societat hiperproteccionista vol estalviar a infants i adolescents, mantenint-los en un fals univers sense caires vius, sense la mort, sense la vivència del fracàs i de la seva acceptació.

Homes i ratolins

Una de les novel·les més valorades i llegides (potser sobretot per lectors joves) de John Steinbeck és *Homes i ratolins*. Història ambientada en el món agrari californià de l'època de la gran depressió, *Homes i ratolins* destaca com a obra mestra de la novel·la breu de rerefons ètic. Està protagonitzada per una curiosa i complementària parella de treballadors agrícoles: Lennie és un forçut tan corpulent com infantil. Sense gens d'intel·ligència, té la fal·lera d'acaronar coses suaus, com ratolins, cadells o conills. Però és incapaç de controlar la seva força i depèn absolutament del guiatge del seu company, George; un home que ha posat la integritat i l'estimació al servei de la protecció del seu company. I, a la vegada, que evita autodestruir-se amb aquest servei. Tots dos somien poder posseir un tros de terra i viure en pau sense que ningú es fiqui en la seva vida. Però en una narració de la grandesa d'aquesta, la caracterització dels protagonistes no és pas gaire més extensa i intensa que la dels altres personatges. A la primeres pàgines George i Lennie arriben a una granja on

han estat contractats per treballar com a carregadors d'ordi. Allí hi troben una petita constel·lació de personatges, cadascun d'ells perfectament viu, cadascun d'ells amb una fonda marca de foc a la seva ànima literària. El vell Candy, l'esguerrat propietari d'un gos sarnós i desdentegat que sacrifiquen en un dels capítols centrals; l'assenyat Slim, el mulater, "la seva lenta paraula tenia tonalitats recòndites, no pas de pensament, sinó d'una comprensió que ultrapassava el pensament"; el negre Crooks, malalt de l'esquena i malalt de solitud; el fatu gallet Curley i la seva dona, una ximpleta madame Bobary de l'època de les comèdies musicals. Tots ells personatges tan complets com els protagonistes i cadascun d'ells peces necessàries d'un engranatge tràgic: tot preparat perquè es mobilitzi la lògica d'allò inevitable i s'arribi a un desenllaç on la injustícia de la lògica s'imposa a la justícia del somni.

Construïda amb una saviesa musical, *Homes i ratolins*, combina melodies oposades i complementàries per acabar produint una única impressió. Per una banda les melodies de la mort: la dels ratolins, la del vell gos sarnós, la del petit cadell, la de la ximpleta mestressa... i la de Lennie, al final de tot. Totes producte d'unes forces implacables i absurdes. Per altra banda la joiosa i agredolça melodia de l'enlairament del somni de Lennie, progressivament patrimoni de més personatges, més real en la seva quimera... I esvaït només amb un gest... Tota una mostra d'art narratiu, d'una poderosa lliçó estètica, capaç de contenir en ella mateixa (però sotmesa a ella) una lliçó moral. Perdoneu: no una lliçó moral, sinó una reflexió moral feta de suggerències i qüestions obertes.

El poni roig

Molt relacionat amb aquest art narratiu i amb aquest dolorós enfrontament entre el somni i allò inevitable, John Steinbeck ens ofereix també una col·lecció de contes protagonitzats per un nen que viu en un modest ranxo de les muntanyes de Califòrnia. Es tracta del recull *El poni roig*, format per quatre magnífiques narracions que podran atrapar lectors menys experts que *Homes i ratolins*, tot i oferir lliçons semblants, encara que en dosis potser no tan contundents. En tot cas, que els contes tinguin un protagonista infantil i que el món animal hi tingui una forta presència, suavitza les arestes (però sense eliminar-les!) i afegeix un

plus d'interès per a un lector jove. "El regal" i "La promesa" tenen en comú el patiment que produeix la més gran il·lusió de Jody, el protagonista: tenir un cavall propi. En el primer, el jove poni roig que el pare ha regalat a Jody emmalalteix i, tot i la meticulosa lluita contra la malaltia, el poni acaba morint, tancant el cercle que s'havia inaugurat, quan, abans i tot que Jody sabés res del poni, es fa una descripció a vol d'ocell del ranxo (univers de vida i també de mort dels animals que s'hi crien) que inclou una referència al detestats però necessaris voltors. En el segon conte el pare de Jody li promet un poltre, però amb la condició que es faci responsable de l'euga que l'ha de parir des del mateix dia en què s'ajunta amb el semental. La narració, comença amb un Jody que torna de l'escola, plenament immers en un món de fantasia infantil on els gripaus i altres animalons són ferotges feres i on el seu caminar solitari és viscut com una ufanosa marxa d'un gran escamot d'aventurers. La promesa del seu pare no liquida tot aquest món imaginatiu (Jody s'imagina muntant el seu fabulós cavall "Dimoni negre", molt abans que hagi nascut, quan encara hauran de passar gairebé tres anys abans de poder-lo ensellar), però l'omple de contingut pràctic, fet de responsabilitats assumides com a part del tracte que l'ha de fer posseir el que tant desitja. L'angoixa pel perill del part, però va creixent de forma somorta fins que el desplegament d'allò inevitable torni a inundar-ho tot. El poltre es presenta al revés i cal triar entre salvar-lo a ell o la mare. No hi ha possibilitat de final plenament feliç i cal assumir les coses tal com vénen.

L'univers de personatges d'aquest contes és molt més restringit que en *Homes i ratolins*. El pare i la mare són figures posades gairebé en un segon pla. Són el món del treball. El pare, un home extremadament estricte, prototipus de l'esperit auster del colon nord-americà, que sobretot inspira respecte. La mare, un estricte equilibri entre el deure i la dolcesa. Té molt més protagonisme Billy Buck, el mosso. És un "paisano" (tan amicalment retratats per Steinbeck, barreja d'indígena i hispà), treballador imprescindible i expert en el seu treball amb els animals. Ell és qui assumeix les cures del poni malalt. Ell és qui segueix de prop l'embaràs de la dolça euga Nellie i, sobretot, qui ha de decidir en el moment crucial quin interès posa per sobre. La vinculació que estableix amb el jove Jody és la de guia, posseïdor com és d'unes qualitats de saviesa natural,

potser força equivalents a les de Slim (el mulater d'*Homes i ratolins*). I també d'intermediari entre la sensibilitat infantil i l'adulesa del pare.

A les altres dues narracions, en lloc d'haver-hi protagonistes animals, hi apareixen dos ancians. A "Les grans muntanyes" es tracta d'un vell "paisano", dit el Gitano, que, seguint una lògica instintiva, es presenta al ranxo on viu Jody perquè ha nascut molt a prop d'allí, i és el lloc on considera que li toca passar els seus últims dies. De seguida s'estableix un clar i cruel paral·lelisme entre el Gitano i un vell cavall de trenta anys (el Pasqua) a qui es manté en vida per consideració a la seva esplendent i productiva joventut. Aproximant-se, doncs, moltíssim a un dels temes d'*Homes i ratolins* i al paral·lelisme que allà es fa amb el vell gos sarnós que és sacrificat a punta de pistola. I aproximant-se també de forma lateral i a través de les sinapsis de la tradició literària, al Pigat de *Història d'un cavall* de Tolstoi. La narració, però, comença amb l'atracció que Jody sent per les grans muntanyes que tanquen l'horitzó del seu ranxo, a Monterrey. És l'espai desconegut, la natura sense domesticar, de bellesa mineral i erma. I que Jody assimila al misteriós Gitano: *"Jody escoltava en silenci i li semblava escoltar la veu dolça del Gitano i el seu implacable "però jo vaig néixer aquí". El Gitano era tan misteriós com les muntanyes. Fins on abastava la vista tot eren ranxos, però enllà de la més llunyana carena encara hi havia un país desconegut. I el Gitano era un vell, fins que topàveu amb els seus ulls somorts. I darrere encara hi havia, amagada, alguna estranya cosa. Mai no deia prou perquè poguéssiu endevinar què hi havia dintre, dessota els ulls."* A aquesta assimilació s'hi afegeix un objecte que Jody veu en mans del vell "paisano": un valuós ganivet. *"Mentre tornava cap a casa, Jody entengué una cosa amb més claredat que altra cosa abans d'aleshores. Mai no havia de revelar a ningú l'existència del ganivet. Seria una cosa molt lletja de revelar-ho a algú, perquè destruiria una determinada i fràgil estructura de la veritat. Era una veritat que, si es fragmentava, acabaria per desaparèixer."* Tots aquest elements sumats --la identificació entre cavall i Gitano per l'edat; la misteriosa relació entre els ulls del "paisano" i les muntanyes; i la presència del ganivet-- porten a un desenllaç narrativament només insinuat, però lògicament implacable, que només el jove Jody veu clarament i amb una "pena sense nom"

que no pot compartir amb ningú. Una de les fronteres de la vida li ha estat revelada.

El darrer conte, “El guia de la gent” té també com a protagonista un ancià. En aquest cas l’avi de Jody, un orgullós vell guia d’una de les grans caravanes que van conquerir l’oest als indis. Ara, però, les seves històries cansen als adults i només interessen als nens: una època ha acabat i amb ella la dignitat de qui l’ha protagonitzada ha estat apartada, assimilada a l’interès de Jody per matar els ratolins que s’amaguen sota la paller. En la imaginació de Jody la matança de ratolins és una gran aventura i per als adults els combats amb els indis (amb destrucció de poblats i matances de criatures) són com una rondalla enfadada; tant una cosa com l’altra llunyana de la feina quotidiana, de les coses que compten.

Tortilla Flat

El tercer títol de John Steinbeck que pot ser profitosa lectura juvenil és *Tortilla Flat*, una novel·la de construcció molt senzilla, dividida en 17 capítols, cadascun dels quals desenvolupa una anècdota de la pintoresca vida d’un grup de “paisanos” de Monterrey, assimilada en el prefaci del mateix autor a l’artúrica Taula Rodona, i aglutinats entorn de la figura de Danny. (Un personatge i unes situacions que recorden familiarment *Aquí descansa Nevares* de Pere Calders). A mig camí de l’humorisme, del costumisme, del mite i de l’exploració en el sentit autèntic de la vida i de l’amistat, *Tortilla Flat*, és un llibre de lectura no tant dura com les obres que he comentat més amunt. Però ple d’una saviesa literària feta de lliçons diverses: l’èpica medieval, la gràcia amarga de la novel·la picaresca, l’agudesia bonhomosiosa de l’humorisme americà i l’economia narrativa dels grans mestres del conte realista. Ple de personatges saborosíssims, d’anècdotes divertidíssimes, d’un sentit picaresc de la vida, *Tortilla Flat* va progressant en la formació d’una autèntica germandat de desheretats, pobres de solemnitat, però amb la idea claríssima que només la bona vida, els petits plaers, l’amistat i les promeses a Sant Francesc tenen la importància suficient com per prendre’s la molèstia d’aixecar una palla de terra.

Els primers capítols es construeixen sobre l'esquema de la presentació successiva de nous personatges. El segon grup de capítols contenen les anècdotes més transcendents de la colla, si no fos pel seu finíssim humorisme picaresc, gairebé de regust místic. I, finalment, l'últim grup és el que explica la desintegració de la colla, marcada pel cansament de vida de Danny. I conté, com no podia ser d'altra manera, la millor festa de la història de Tortilla Flat; l'enterrament multitudinari de Danny (al qual els seus amics no poden assistir perquè no tenen la roba apropiada); i l'incendi de la casa on s'ha format la colla de cavallers esparracats, sempre assedegats de vi negre i amb un precís sentit del ritual.

Recapitulació brevíssima

Senzillesa de construcció (lliçó de modèstia estilística), honradesa amb el lector (lliçó de modèstia ideològica) i precisió en l'ús de la poderosa insinuació (lliçó d'instint literari). Això crec que és Steinbeck.

William Saroyan: *La comèdia humana*

El primer capítol d'aquesta novel·la sobre la bona gent d'Ithaca, Califòrnia, està dedicat al més menut de la família Macauley, Ulysses. És un capítol construït sobre dues epifanies que quedaran latents en l'ànim del lector durant tota la lectura del llibre, i qui sap si durant molt més temps. La primera és la visió d'un tren que passa, Ulysses diu adéu amb la mà als passatgers i només un li correspon: un home negre (segurament un soldat) que canta una cançó i que li crida: "-Torno a casa, minyó! Torno a la meva terra!" Aquest petit episodi marca amb precisió el tema principal del llibre; fonamentat per una banda en la idea del descobriment de l'altre i en la consciència del jo que ja exemplifica *l'Odissea* amb la metàfora del viatge i el retorn a la pàtria; i per altra banda en la puresa de la serenitat: just després de l'escena del tren, Ulysses reflexiona i "al cap d'un moment va somriure amb el somriure dels Macauley, aquell somriure gentil, assenyat, secretívol, que deia "Sí" a totes les coses"

La segona epifania és molt més poètica, rebla el missatge anterior i el situa en el pla simbòlic de la infantesa: és Ulysses, un nen de quatre anys qui posseeix en un més alt grau aquesta saviesa essencial. Quan torna a casa, Ulysses s'acosta a la seva mare "i es quedà dret al costat d'ella, i després anà al ponedor a cercar ous. En trobà un. El mirà un moment, l'agafà, el portà a la seva mare i l'hi donà amb molt de compte, i amb això va voler significar una cosa que cap home gran no podria endevinar i que cap infant no es recorda d'explicar després."

He dit pla simbòlic, i deu ser cert, perquè l'ou continua tenint una presència recurrent al llarg del llibre (un ou dur que el cap de l'oficina de telègrafs on entra a treballar Homer, el germà mitjà d'Ulysses, ha agafat d'un bar perquè li porti bona sort i que només esclofolla sense adonar-se'n quan arriba el telegrama que anuncia la mort al front de Marcus, el germà gran de la família), però l'energia li proporciona l'esfera de l'emoció. Aquesta frase final, a mig camí entre l'aforisme i el poema en prosa, ens submergeix immediatament en allò que hem estat i que hem oblidat de tenir en compte, ens interpel·la amb el misteri de la cosa més senzilla de totes i, a la vegada, la de més fondària. El nen de quatre anys i la seva mare són l'amor on se sustenta la possibilitat de la humanitat; l'ou és el resum de la vida, que cap en la mà d'un infant, que és resistent i fràgil a la vegada, matemàticament perfecte, bell en la seva simplicitat formal i en la seva saviesa biològica. Un torrent d'allò que compta més que cap altra cosa, en un gest, en tres línies de text. El símbol és l'aigua del torrent. L'emoció n'és la força viva.

Harold Blomm, a *Com i per què llegir*, cita unes paraules d'Italo Calvino: "Busqueu i apreneu a reconèixer qui i què, enmig de l' infern, no és infern, i feu-lo durar i doneu-li espai". És evident que les sensibilitats literàries de William Saroyan i d'Italo Calvino són molt diferents, que empren sistemàticament procediments potser antagònics... Però és sorprenent com la frase de l'italià quadra amb l'esperit de l'armeni-americà. A *La comèdia humana* hi ha infern (Déu n'hi do el títol, el diàleg literari que suggereix), però el seu heroi, Homer, el germà mitjà, aprèn justament això, a reconèixer qui i què no és infern, a fer-lo durar i donar-li espai. Hi ha l'entrenador que afavoreix un corredor i n'entrebanca uns altres, hi ha la insatisfacció del fill de l'adroguer, hi ha la Mort

que representa Mr. Meccano, una mena d'atracció publicitària, hi ha l'alienació del món del treball, hi ha el minyó que intenta atracar l'oficina del telègraf i, sobretot, hi ha la guerra. Però a Ithaca hi ha també molt bona gent, gent que estima, gent que potser no ha arribat a oblidar el gest d'Ulysses quan dóna l'ou a la seva mare. I Homer, que es fa gran a marxes forçades, el que sobretot desitja és fer lloc a la vida i a la bona gent. Per això, Homer, a qui més admira és el seu germà petit. Per això Homer en el seu somni, voldria evitar en una angoixosa cursa en bicicleta que la Mort arribés a Ithaca. Com un altre personatge que gairebé n'és una ànima bessona en un infern molt més agrest, amb una adolescència molt més sexual, i sense autèntics consellers: Holden Caulfield de *El vigilant del camp de sègol*. L'antiheroi de Salinger, igual que Homer Macauley respecte a Homer, a qui més admira és a la seva germana petita, Phoebe. I la seva cèlebre confessió-somni que dóna títol al llibre és totalment paral·lela al somni d'Homer (Holden, recorda un poema de Robert Burns i explica a la seva germana que el que realment li agradaria ser és el vigilant d'una munió de nens petits que juguessin en un gran camp de sègol, al costat d'un precipici. Quan algun estigués a punt de caure-hi, ell sortiria d'algun lloc i l'agafaria). Tots dos lluitadors adolescents per a la supervivència. Tots dos semblen celebrar la frase d'Italo Calvino que he citat més amunt.

William Saroyan, almenys entre la nostra generació, és sobretot conegut pel llibre *Em dic Aram*. És un llibre que sovint s'ha donat a llegir als joves: de lectura potser més fàcil que *La comèdia humana*, també està organitzat amb capítols gairebé independents l'un de l'altre, i la visió de l'infant-adolescent és la predominant. L'element costumista, però (la comunitat armènia de Califòrnia) hi és molt més representat, de manera que l'obra es converteix en un retrat deliciós d'una determinada forma de perdre's la vida. En tot cas, trobo que podem confiar en William Saroyan com a autor per a lectors joves. Tinguem la precaució, però, d'informar-los que el seu univers comprèn més d'un llibre, i que val la pena llegir-lo perquè és com un edifici amb moltes finestres, amb molta gent que hi respira i amb un observador que és com ells, algú que busca i que, sobretot, té ganes de ser.

Truman Capote: *El convidat del Dia d'Acció de Gràcies*

Truman Capote (1924 –1984) és un autor que provoca l'efecte revelació: descobrir-lo és obrir els ulls a una escriptura plena, sorprenent, magistral. No és gens estrany que sigui un escriptor amb nombrosos seguidors incondicionals: tots els que gràcies a ell van descobrir fins on pot arribar l'art d'escriure, d'evocar sensacions, de dir molt més del que l'extensió de la frase faria sospitar.

Autors d'aquesta mena són els que més convindrien en les llistes de lectures recomanades per al públic juvenil. Tots sabem que no hi ha com els pocs anys per a què un efecte revelació causi el més profund dels entusiasmes, per a què obri horitzons insospitats. També sabem que no tots els autors que causen grans impactes en els lectors que els descobreixen per primera vegada són apropiats per convertir-los en lectures juvenils. La gràcia de Truman Capote és que pot sintonitzar perfectament amb el públic adolescent: la malícia del seu estil pot ser captada per lectors poc experimentats i el tipus de retrat que fa de la realitat ve sovint marcat per una manera de veure les coses propera a l'adolescència.

Aquest darrer punt és especialment cert a *Altres veus, altres àmbits*, protagonitzada per un noi de pocs anys que ha d'anar a viure a un llogarret del Sud nord-americà, però potser demana una mica més d'esforç del que molts alumnes de segon cicle d'ESO estan disposats a fer: l'esforç lògic de les novel·les on s'explota la claustrofòbia interior d'un personatge assetjat per un ambient desconcertant i opressor. I és especialment cert, i més assequible, en el recull *El convidat del Dia d'Acció de Gràcies*. Es tracta d'una sèrie de tres narracions escrites els anys 1956, 1967 i 1983, que formen un conjunt d'una sorprenent coherència, fins al punt que semblen escrites per complementar-se mútuament. Són tres històries autobiogràfiques sobre les peculiars relacions entre el nen Truman Capote i una original i infantil recosina seva de seixanta i tants: preparar pastissos de panses per la joia de regalar-los als amics més inversemblants, arribar a reconèixer la força i la injustícia de l'odi, acceptar l'amargor d'una reconciliació. En certa mesura, aquestes narracions d'infantesa

són tres històries de tres trencaments interiors molt fondos, la història del fer-se gran narrada amb tota la precisió d'un mestre de la reconstrucció novel·lesca de crims reals, però també amb tota la força lírica d'un observador entrenat a aprofundir en l'hemisferi sentimental de les persones i dels ambients. Tot i tractar-se de narracions d'una gran densitat, no són de lectura feixuga i permeten sentir-se embolcallat per la màgia dels paradisos infantils. La figura de la recosina Sook Faulk, a més, produeix un efecte encisador i actua d'amistosa acompanyant per endinsar-se en el dolorós camí de fer-se arrencar la innocència i la irresponsabilitat de la infantesa.

Mercè Rodoreda: l'adolescent, l'infant i el poder de la fragilitat

Aloma

L'única novel·la de pre-guerra que Mercè Rodoreda (1908–1983) va voler tornar a publicar (re-escrita a consciència) va ser aquesta història de desorientació, fragilitat i superació d'una noia barcelonina. Amb ella Mercè Rodoreda, inaugurava una forma d'escriptura que sap extreure potència universal del petit món domèstic i també prefigurava la Natàlia-Colometa de *La plaça del Diamant*. Dones amb una fonda fragilitat que les fa anar i venir pel món dels homes sense tocar mai prou de peus a terra, però amb una capacitat de comprensió poètica (que s'expressa sobretot amb la seva relació amb les coses: objectes, flors, cases...) que els fa viure el seu patiment d'una forma llunyana de la simple resignació, com una exploració en la seva sensibilitat, com una explosió del jo, que causa una forta connexió amb el lector. Aquesta novel·la va entrar de forma molt natural dins les llistes de llibres de lectura habituals als instituts, no només com a una aproximació accessible al món rodorerià, sinó sobretot perquè planteja el descobriment del món per part d'una jove protagonista i, per tant, s'insereix de ple en una de les temàtiques fonamentals de la novel·la juvenil. En aquest sentit, podríem situar *Aloma* en

una línia que podria anar des de *Les tribulacions del jove Törless* de Robert Musil, fins a *El vigilant en el camp de sègol*, de Salinger; dos dels clàssics essencials de la novel·la de formació. Però em sembla que en trauríem més profit si la relacionéssim amb la torbadora novel·la de Haruki Murakami, *Tokio blues*. Més enllà del món barceloní dels anys 30, tan distant del del Tokió dels anys 60. I de dos estils que parteixen de tradicions absolutment dispars, Aloma i els personatges de Murakami posseeixen una qualitat trencadissa semblant, que els posen al marge de les coses que rutllen, però que els permet aconseguir un intensíssim grau de sinceritat interior. Atrapada en una cultura absolutament domèstica (la mateixa que havia viscut Mercè Rodoreda i de la qual va escapar gràcies l'energia que li atorgava la seva ambició literària), la sensibilitat d'Aloma ha de cenyir-se a uns límits estrets i angoixants, mentre que Toru Watanabe està en el centre d'un univers en transformació, on la cultura juvenil ofereix centenars de possibilitats de fugida (la música, la literatura, el sexe, l'alcohol, la independència...). Però la connexió d'un i altre amb el fracàs dels personatges que els rodegen està marcada per un semblant sentit de la responsabilitat, amb una semblant incapacitat per distanciar-se'n i no resultar-ne afectat. El suïcidi de Daniel (el germà gran) i el de Kizuki (l'amic íntim) semblen estar a l'arrel d'aquesta disposició a convertir l'entrada en l'edat adulta en un sacrifici personal, una pèrdua definitiva i dolorosa, a la vegada que els proporciona una obsessió per l'autenticitat. Amb la qual l'amor no sembla compatible, ja que n'aguditza les contradiccions, però que és a la base d'una poètica fonamentada en la presència torbadora de les coses invisibles, de vegades latents en les històries a mig explicar de tots els personatges que passen al voltant dels protagonistes, altres concentrades en l'arèola que desprèn un objecte qualsevol, una llum, una sensació. D'aquí la insistència de tots dos escriptors pels objectes i els detalls més petits, que s'associen a determinats estats d'ànim de gran riquesa interior.

Portar més enllà la comparació entre les dues novel·les fóra un exercici de malabarisme, i no crec que convingui fer-lo. Però de vegades una lectura molt distant pot donar una perspectiva renovada d'una obra que el temps i la proximitat s'han emcarregat d'anar congelant. En aquest sentit, *Aloma* perd molt del llast que li conferia una lectura excessivament psicològica, centrada en

la història d'una òrfena que s'enamora del seu cunyat vingut d'Amèrica, del qual queda embarassada. I no cal dir que també es desinfla fins a desaparèixer l'Aloma com a transpició autobiogràfica. En canvi, emergeix una Aloma molt més rodolediana, una dona que catalitza a través de la seva mirada un món fet de pòsits successius, de sentiments que han perdut el fil que, com als estels de canya i paper, els sustentaven: Daniel, Dani, el vell Cabanes, la gata, Anna, Joan... i la protagonista mateixa; però Aloma disposa finalment de prou forces com per evitar tant l'abúlia com el suïcidi i acceptar viure sincerament, assumint la constant companyia de la fosca.

Aloma comença i acaba amb uns capítols on la casa i el jardí i el record de Daniel són molt presents. Un record ampli però que es modela sobretot sobre la imatge del seu suïcidi; a les golfes, on Aloma anava sovint a veure'l, i on ella el va trobar dessagnat. En l'últim capítol, Aloma recorre una casa ja buida, amb les taques que deixen els mobles en el paper pintat, amb la presència incòmoda d'uns pocs objectes oblidats (el llibre i les cortines que va comprar en el primer capítol). I a les golfes rememora la infantesa perduda, aquell prematur descobriment de la mort, el fracàs de l'amor... Aloma ha de donar per definitivament tancat un període de la seva vida, ha de deixar ben tancades totes les portes i totes les finestres d'una vida anterior, ha de viure per respondre a aquella petita veu: "-Mare". Ens hem col·locat, doncs, en el terreny de l'ànima més que no pas en el de la psicologia. Una ànima que ha arribat a un alt grau de comprensió, que ha estat capaç de connectar amb la veritat de les coses ferides i que ha esclatat en tota la seva profunditat en un escenari poblat de símbols; en certa manera paral·lel al de les dues escenes culminants de *La plaça del diamant*, la de l'església com un ventre de peix (capítol XXV) i, sobretot, la de la plaça com un embut (capítol XLIX).

"Gallines de Guinea"

Tot i que Mercè Rodoreda havia cultivat el gènere del conte infantil en revistes d'abans de la guerra, en la seva etapa de maduresa no retornarà mai al gènere, i fins i tot, no prestarà gaire sovint interès pels personatges infantils. L'única excepció és "Gallines de Guinea". Un conte aparegut el 1958, dins el

recull *Vint-i-dos contes*, un llibre, evidentment, per al públic adult. En aquells contes infantils de preguerra Mercè Rodoreda recorria a una operació equivocada: impostava la veu per apropar-se a un públic de menuts. Això produïa una literatura inconsistent, com a molt de ball manetes. En canvi, a “Gallines de Guinea” l'autora el que fa és acotar-se. Quan ens acotem davant un nen el que fem és compartir el seu punt de vista, mirar-lo cara a cara sense la distància de la nostra alçada, però sense renunciar a la nostra veu. D'aquesta manera Rodoreda fa el que millor sap fer: En primer lloc transmetre'ns com una sensibilitat contempla el món i, en fer-ho, l'il·lumina. I, complementàriament, transmetre'ns també com la realitat contemplada deixa empremta en la sensibilitat contempladora.

Així com Pere Calders va usar el format del conte infantil en “Raspall” o “Antaviana” i en fer-ho no es traïa a ell mateix, sinó que continuava fent la mateixa mena de literatura on el meravellós interfereix amb la mateixa lògica de la quotidianitat en la realitat, Mercè Rodoreda a “Gallines de Guinea” s'acosta al món infantil sense trair-se a ella mateixa i proposar-nos la transcendelització del realisme. (És curiós veure com la gran il·lustradora Carme Solé Vendrell va il·lustrar per al públic infantil tant “Raspall” com “Gallines de Guinea”, i en va produir un resultat semblant, quan es tracta de dos contes absolutament diferents).

En aquest conte, doncs, el protagonista és un nen. Un nen que menja pa amb xocolata mentre passeja pel nou veïnat on la seva família s'ha instal·lat, i on ell se sent encara estranger. Pas a pas, el nen s'endinsa en un mercat, un món meravellós però també terrible, poblat de veus i mirades que circulen i desapareixen, com en un somni. El pinyol del conte és quan el nen observa la manera com una dona escanya i apila a la seva parada un seguit de precioses gallines de Guinea. Es tracta d'un sacrifici cruel, una cosa lletja feta a la vista de tothom: una exhibició impúdica de la cerimònia de la mort. Però això no és tot. Unes quantes gallines mortes cauen del taulell a terra, i la dona de la parada demana al nen protagonista que l'ajudi a recollir-les. L'experiència de la mort violenta ara passa a un grau superior: d'espectador a col·laborador. Alguna cosa de l'ànima infantil que calia protegir ha estat trencada. “Estic més trist...” diu el nen a la seva mare, quan torna corrents cap a casa, sense saber

explicar què li passa, “com si tot d’una s’hagués fet més gran.” I aquesta tristesa del fons de l'ànima, feta d'una sensació d'injustícia, de vulnerabilitat, s'encomana al lector.

El tema central del conte, evidentment, és el del descobriment de la crueltat i de la mort. Però aquesta operació es fa seguint una poètica del conte modern, (del qual Joyce podria ser el referent més universal), posada rere una lent de lirisme infantil (el referent més aproximat que se m'acut podrien ser algunes de les millors pàgines de *El viatge meravellós d'en Nils Holgersson per Suècia* de Selma Lagerlöf). Una operació feta amb mà de mestre, de la qual podem quedar meravellats quan ens adonem que la descripció del pis que es fa en el primer paràgraf (“Tot estava capgirat i en desordre: la roba fora dels armaris, les cassoles i els plats al terra del menjador, els llums desmuntats, el sacs de carbó al passadís, al costat de la màquina de cosir, els dos miralls arraconats de cara a la paret, els quadres i el calendari sobre la taula.”) té una exacta correspondència amb l'estat que queda l'ànima d'en Quimet al final del conte.

Molt exactament com en el capítol final d'*Aloma*, quan la protagonista, que ha descobert prematurament la mort a través del suïcidi del seu germà, fa un últim recorregut per la casa que ha hagut d'abandonar, que es converteix en símbol de l'estat en què es troba la seva ànima.

L'avantage del contes sobre les novel·les, i crec que el lector d'*Aloma* i de “Gallines de Guinea” ho veurà molt clar, és que el conté produeix un efecte més pur. La sensació de trencament que és capaç de transmetre aquest conte, doncs, arriba al lector d'una forma gairebé immediata, i al lector gairebé no li caldrà ajuda per observar com al llarg del conte el protagonista se sent sempre desprotegit i captar la relació entre el sentiment de tristesa final i la descripció del pis del primer paràgraf. Però tant si ho observa com si “només” ho sent, és segur que la seva competència literària haurà augmentat i que s'haurà demostrat que l'experiència literària és formativa en ella mateixa.

Experiències torbadores

Edgar Allan Poe: l'horror com a lliçó literària

Un del pares del conte modern. Mestre i refundador de l'horror en les belles lletres, els relats d'aquest mític escriptor nordamericà continuen sent una lectura freqüent a les aules de secundària de casa nostra. És un cas gairebé únic de supervivència d'un clàssic del segle XIX (un clàssic controvertit, més valorat a Europa que a Amèrica). L'explicació potser la podríem situar en la coincidència de dues virtuts en un únic escriptor; una de valorada pel professorat i l'altra pels alumnes. D'Edgar Allan Poe (1809-1849), el professor en valora la lliçó narrativa, la consideració del conte com un gènere exigent i potent; artístic en extrem però abordat des d'una calculada economia d'elements superflus. I el lector jove hi troba amb sorpresa la fascinació de les coses inquietants, un imaginari abarrocat i minimalista a la vegada, el regust excitant de les coses prohibides, fosques o misterioses. Cosa que no vol dir que la seva lliçó literària passi desapercibuda. Més aviat al contrari, perquè aquest tipus d'escriptura capaç de crear atmosferes denses té una repercussió immediata en l'educació literària del jove lector. De la mateixa manera que grans escriptors han mitificat la figura de Poe com a una influència decisiva en llur manera d'entendre la creació literària (el primer i més gran dels quals sens dubte és Baudelaire); en l'aprenent de lector, Poe pot exercir un important paper revulsiu: Poe li mostra plecs secrets de la lectura que potser mai no havia descobert en altres lectures no tan obscures i més quotidianes; li descobreix una subtil relació entre l'art retòrica i el costat fosc de l'experiència humana. Si alguna cosa caracteritza Poe és la seva obsessió per explicar-se: ja pot imaginar un ambient d'absolut horror romàntic, ja pot fer front a un misteri recargolat, ja pot endinsar-se en les ments desequilibrades d'homes devorats per folles obsessions... Poe assumeix el seu paper analític, de desbrossador de la realitat de la jungla de les passions. El seu talent literari es fonamenta en el càlcul dels mitjans més efectius per donar energia a una maquinària narrativa que no va de sorpresa en sorpresa, de xiscle a xiscle, sinó que es concentra a fer transparent la inevitabilitat. I això és el que el diferencia de la novel·la gòtica o neogòtica (de *Dràcula* als èxits recents que segueixen l'estela de Stephen

King); que les seves històries tenen una obsessió d'arquitectura literària i psicològica. No és estrany, doncs, que Poe fos l'inventor del gènere detectivesc analític. I tampoc que el seu prestigi literari (junt amb la seva torturada biografia) l'hagi convertit en icona del negoci del llibre de misteri (els "òscars" d'aquesta indústria editorial es diuen, és clar, "Edgar").

És una opinió molt estesa que els contes passen molt pel davant de la seva única novel·la: *Les aventures d'Arthur Gordon Pym*. És una novel·la d'aventures que té moltes de les característiques de les millors mostres d'aquest gènere, situada en una punt difícil de precisar entre *L'illa del tresor* i *Moby Dick*. És l'exuberant i laberíntica història d'un naufragi, on la mà mestra de qui domina tots els mecanismes de l'angoixa s'aplica a fons, però amb una voluntat metafísica molt oberta i confusa i amb una estructura que sembla ignorar completament la regla de l'efecte únic, tan característica del conte modern i que Poe va teoritzar. Les virtuts d'aquesta novel·la, presentada com si fos un relat autèntic editat per Poe, potser podríem anar-les a buscar substitutòriament en una narració en certa mesura paral·lela. *Manuscrit trobat en una ampolla* és un relat d'un espantós naufragi i una endimoniada navegació fantasmal en direcció sud. El protagonista, per una acumulació de casualitats, és literalment projectat des del veler on viatjava i del qual s'havia convertit en un dels dos únics supervivents, sobre un enorme vaixell ocupat per una tripulació de vells incapaços de percebre la presència de cap intrús. L'angoixa del narrador, doncs, deixa enrere l'estat de la mar i les perspectives d'aconseguir sobreviure i se submergeix en una sensació de total desamparament existencial. La narració comença amb unes puntualitzacions per part del narrador, que esbandeixen qualsevol gust per la fantasia i l'engany supersticiós: qui ens explica aquest relat impossible és algú positivista i sense imaginació. I tanmateix la naturalesa del que ens explica contradiu totes les certeses del món físic: és un corrent terriblement poderós que arrossega la nau de dret cap a un remolí final. Un final al qual aquells misteriosos tripulants massa vells semblen lliurar-se amb alleujament i que arriba a produir en el lector la sensació que ell també està embarcat en un planeta massa gran i massa vell per poder permetre's l'esperança. En certa mesura, aquest relat té algun parentiu amb l'ambient angoixant de *Moby Dick*. No només perquè se

situa en una mena de vaixell endimoniat presoner d'una fatal ambició de coneixement i destrucció, sinó per la grandesa dramàtica amb què aquest navegant de rebuig s'expressa.

La major part de les antologies de relats d'E.A. Poe per a ús escolar, se centren en destacar per sobre de tot aquelles narracions que han esdevingut paradigmàtiques de les virtuts del conte modern. Inclouen, doncs, aquelles narracions curtes de Poe que aconsegueixen crear una atmosfera de misteri des de les primeres línies, i saben mantenir-la amb subtils retortols fins al desenllaç. *La bóta d'amontillado*, *El pou i el pèndol*, *El gat negre...* són narracions que sens dubte atraparan els lectors joves amb l'esquer del sadisme i l'horror, però això no ens ha de fer cap angúnia (com no ens n'ha de fer el sadisme i l'horror de les rondalles): a través seu arriba la força de la imaginació, el descobriment dels terrors de l'home, la potència d'un ambient format més per suggestió que per paisatge.

La visió del món se Poe, però, em sembla que queda molt més il·luminada si la lectura d'aquestes narracions curtes queda complementada per un relat molt menys habitual en les antologies d'ús escolar. Em refereixo a *William Wilson*. Com *Manuscrit trobat en una ampolla*, i com bona part de totes les seves narracions, es tracta d'un relat en primera persona, un recurs que Poe va saber explotar sàbiament, tant per donar credibilitat a allò que s'explica com per sembrar la desconfiança en el lector. El relat tracta el tema de llarga tradició: el doble. William Wilson, el narrador, coincideix a l'internat on estudia amb un altre William Wilson, no només del mateix exacte nom i de la mateixa exacta edat, sinó en tot, excepte en el to de la veu (més xiuxiuejant), imitació d'ell mateix. Al lector no li és difícil comprendre l'extraordinària irritació que això provoca en el narrador, però poc a poc aprèn a relativitzar aquest sentiment de solidaritat i a malfiar-se del protagonista. El William Wilson narrador s'aboca a una esbojarrada fugida autodestructiva, encalçat sempre per l'ombra de la venjança exactament simètrica del seu doble. És la cursa desesperada de qui no se suporta a ell mateix. És notar la fredor d'un alè extraordinàriament familiar al clatell. És estar en una sala folrada de miralls i voler escapar-ne. És l'exploració d'un infern interior. En cert sentit, doncs, aquesta narració resumeix en un únic personatge desdoblant els horrors morals dels contes més populars

de Poe, els protagonitzats per criminals que veuen en les seves víctimes un reflex insuportable d'ells mateixos.

Les dues portes del laboratori del Dr. Jekyll: de Frankenstein a Kafka

L'estrany cas del Dr. Jekyll i Mr. Hyde s'inicia amb la història d'una porta. Què amaga aquesta porta amb la pintura bufada en aquell carreró sinistre? La resposta és fàcil. A l'altra banda de la porta hi ha l'antic amfiteatre quirúrgic del doctor Denman transformat sumàriament en laboratori químic pel doctor Jekyll. Al soterrani, encara s'hi conserven intactes, sota una espessa capa de teranyines, "tota mena d'objectes del temps del cirurgià predecessor de Jekyll". Qui era aquest doctor Denman i per què tenia aquestes costoses i lúgubres instal·lacions? Està fora de dubte que per aquella porta s'hi produïa un comerç macabre, com el que el mateix Stevenson descriu a l'esborronadora narració *Els lladres de cadàvers*. Però, si ens posem a imaginar quins experiments hi podria haver fet el vell doctor Denman, la lògica del camins literaris ens encaminarà cap a un altre clàssic de la novel·la fantàstica. Potser aquest doctor Denman, tan acostumat a tractar amb despulles humanes, ambicionava crear nova vida. Potser l'antic ocupant del laboratori on es produeix la dissociació entre Jekyll i Hyde, era un altre Victor Frankenstein i aquelles mateixes parets havien vist el naixement d'un monstre sense pare ni mare, un capritx de la ciència per horroritzar la nostra moral i veure'ns en un mirall on mai no ens haguéssim volgut reflectir.

Però no és aquesta l'única porta d'aquestes estances. Una segona porta, més burgesa, permet l'accés des de la comoditat de la residència del doctor Jekyll. Una porta que, en els últims dies de la tragèdia, estarà obstinadament tancada, ocultant als ull honorables l'horrible visió del monstre. Perquè el doctor Jekyll s'ha despertat definitivament convertit en un ésser repulsiu, un intrús dins casa seva, assetjat pels seus criats i els seus amics. És Jekyll, però atrapat en un cos inferior, deshumanitzat, tot ronya i fàstic, l'odiós Hyde. És una porta, doncs, que, tornant a circular pels laberints de la literatura ens mena fins a la cambra de Gregor Samsa, el protagonista de *La metamorfosi* de Franz Kafka. Vet

aquí, doncs, com a través d'aquestes dues portes la narració de R.L. Stevenson s'encadena amb dues altres famosíssimes narracions de transformacions. I, curiosament, també unes històries fundadores de mites moderns, de tres de les peces més punyents de l'imaginari compartit de milions de persones al llarg d'un segle. En tots tres llibres hi ha l'aparició d'un nou ésser, d'un malson grotesc que no és altra cosa que la imatge de nosaltres mateixos, la cara monstruosa que segons com ens retorna el mirall. El cas de Frankenstein és el de la suplantació de la mà creadora de Déu. El de Jekyll i Hyde és el càlcul de les forces del fre moral i les de la llibertat desenfrenada. El del pobre Gregor Samsa és el pitjor de tots, perquè no ens interpel·la només en tant que membres de l'espècie humana, sinó en tant que fills, germans o assalariats; és a dir, en tant que en la nostra justa mida de bestioles atrapades.

Aquestes tres novel·les figuren habitualment en les col·leccions de literatura juvenil i apareixen recurrentment entre les lectures a què els professors fan enfrontar-se els seus alumnes de 3er d'ESO a 2on de batxillerat. Posades a classe, sovint es converteixen en poc més que lliçons d'art narrativa, sobre les quals els alumnes poden traçar mapes de complexitat variable, només amb les coordenades bàsiques o amb una inexhaurible profunditat de corbes de nivell. Però, més enllà d'aquest exercici acadèmic, podríem aprofitar-les per fer evident que el lector que les llegeix (no cal pas que sigui durant un mateix curs) està de ple en un procés d'enriquiment literari. En les vies d'un itinerari textual. Perquè es tracta de tres estacions d'un recorregut que ens permet adonar-nos del sentit i la riquesa del continu diàleg literari. Un diàleg en què el lector té un paper fonamental, ja que és en ell que les veus dels autors poden coincidir.

Comencem per un motiu habitualment atractiu pels lectors joves: el fantàstic. Tant *Frankenstein*, com *El cas misteriós del Dr.*, *Jekyll i Mr. Hyde*, com *La metamorfosi*, són tres narracions de gènere fantàstic: se'ns hi relaten uns fets que contradiuen l'experiència objectiva de les coses, s'hi explota una fórmula on es combina la capacitat transgressora del somnis i l'angoixa que ens produeix la possibilitat que el terror s'amagui darrere una porta tancada. Llegint la novel·la de Mary Shelley o la de R.L. Stevenson ens adonarem fàcilment que els dos autors dediquen molts esforços a donar un aspecte de coherència al fantàstic, els cal fortificar el malson perquè aparegui momentàniament i dins la

convenció literària com a present i tangible. Els cal, doncs, tant precisar geografies i espais comuns com donar-los aparences fantasmagòriques, on l'horror pot estar a l'aiguat. I, prescindint de la fe en la màgia, apuntalar-se en les forces demiúrgiques de la ciència. Però després d'haver fet aquesta experiència de fantàstic, on el gòtic i el gore s'agermanen amb la ciència ficció, la lectura de *La metamorfosi* ens situa de ple en un espai molt més desconcertant, en un autor del qual de seguida podrem intuir el seu caràcter fundacional. L'element fantàstic de *La metamorfosi* ens és presentat directament com a irrefutable i objectiu. Sense fortificacions de cap mena per apuntalar la versemblança de la transformació de Gregor Samsa en insecte, el lector ha perdut tota possibilitat de buscar refugi en la convenció literària del meravellós. De la suma de trossos de cadàvers, un científic genial en pot fer un home que té com atributs essencials la intel·ligència i la puresa, però a qui el menyspreu dels altres arrossega a la violència sàdica del rancor. Gràcies a una irrepetible fórmula química un científic aparentment pudorós és capaç de dissociar la seva personalitat i d'alliberar la seva part fosca, contra la qual és incapaç de combatre. Són coses terribles, que ens interpel·len i que l'habilitat dels narradors han situat en una maranya de veus diverses (recordeu que totes dues obres tenen un mínim de tres punts de vista diferents) com qui fa les tres voltes de la clau que obre el pany. Però que necessiten del nostre acord per participar del joc. En el cas de Kafka es prescindeix de qualsevol acord amb el lector. La porta és oberta des del principi i no calen ni les tres voltes a la clau ni cap mena de força que ens impulsi dins el fantàstic. Gregor Samsa convertit en insecte és allà, sobre el seu llit i la veu tan tremendament neutra del narrador és tan irrefutable que pot produir en el lector una sensació de mareig. El mareig de qui es veu absolutament sense cap indici de tramoia al seu voltant.

Però tornem a aquella porta del carreró fosc. Qui n'entra i en surt com si fos el bastidor d'un teatre, encarnant personalitats diferents, tot i ser la mateixa persona, capaç, però de produir en el públic que el contempla unes sensacions visceralment negatives? És un membre honorable de la societat vampiritzat per una màscara abominable que ell mateix ha creat i que no és res més que una part d'ell mateix. I el seu drama, ser absorbit per aquesta màscara, és que no agrada, que produeix una repulsió instintiva i violentíssima en qui se li

acosta. (És fàcil notar com tots els testimonis que intenten descriure Mr. Hyde, són incapaços de fer-ho, només es recorden de la sensació de malestar i fàstic que els inspirava). El mateix els passa tant a “l'ésser demoníac” que ha creat Frankenstein com al pobre viatjant de comerç, fill i empleat dòcil ara convertit en escarabat: tothom els veu amb ulls de fàstic. A tots tres els retorna una imatge ben diferent de la que es pensaven projectar. Una imatge que no poden suportar i els impulsa inevitablement cap a la destrucció. Però, paradoxalment, aquesta imatge exterior que repugna, que ha convertit la bondat natural de la criatura sense nom de Frankenstein en un incansable instrument de venjança, en el cas del doctor Jenkyl l'ha alliberat d'una altra màscara potser molt més gruixuda i enterca: la de la bondat i l'honorabilitat. Perquè, així com en Mary Shelley hi ha una confiança en la bondat natural, Stevenson denuncia la naturalesa malvada de l'home més honrat. Quan una casualitat química li posa a les mans la possibilitat de gaudir impunement de “certs plaers”, Jenkyl no se'n sap estar i es torna més ell mateix del que mai ha estat: tràgicament conscient de la seva naturalesa dual. En els seus últims dies, tancat al seu laboratori, ja no tenim una personalitat desdoblada, sinó un únic home en lluita amb ell mateix: és Hyde que lluita per tornar a ser Jenkyl? O és Jenkyl que es resisteix a deixar de ser Hyde? Qui dels dos crema la fotografia del seu pare i omple de blasfèmies un llibre pietós?

El desdoblament de Gregor Samsa també té alguna cosa d'alliberadora, encara que aquest alliberament tingui una naturalesa més gèlida: la disfressa que ha adoptat el cos de Gregor fa caure les màscares de tots els que els envolten, deixa totes les cartes del joc al descobert i converteix el nucli familiar petitburgès en una representació en miniatura de l'angoixa d'estar atrapat, de tenir funcions tan concretes com les d'una colònia d'insectes. I si Gregor, resignat abans i resignat ara, ja no pot fer de formiga obrera i només li resta deixar-se morir, aquesta mort no és el final d'un malson: en l'últim capítol, a la llum del dia, en l'única escena que se situa a l'exterior, Gregor Samsa encara té un doble. La seva germana Grete (o qualsevol de nosaltres) és allà per substituir-lo.

En un altre ordre de coses, el recorregut de *Frankenstein* a Kafka passant per *Jenkyl i Hyde* és també un interessant itinerari per les tècniques narratives.

Mary W. Shelley construeix la història terrorífica i poètica de Frankenstein i la seva criatura en forma de joc de nines russes, on tenen espai d'altres personatges i d'altres aventures. Una expedició al Pol Nord obre el joc, potser l'aventura més típicament romàntica de tot el llibre. A l'interior apareix la rabiosa història del científic que vol emular Déu; la qual conté la més radical aventura d'iniciació a la vida que mai es deu haver escrit, la de la criatura rebutjada pel seu creador, que es deleix per aprendre amb una bona voluntat sense límits i que arriba al desengany més espantós. En el cor de la novel·la hi apareix una història sentimental, una trista aventura amorosa quasi cervantina, que emociona el monstre i marca un abans i un després en les actituds de tots els personatges, emportats pel vent poderós i contradictori que produeix la diferència de pressions entre el bé i el mal. I trobant el seu lloc en la lògica del joc, moltes altres històries, cruels o poètiques, acaben de bastir un univers literari fet de passions i de geni literari. Una actitud apassionada a l'hora de narrar que va atorgar a la novel·la romàntica un cert descrèdit, sobretot en comparació amb la de tradició realista, tècnicament molt més depurada i ideològicament menys desconcertant.

El cas misteriós del Dr. Jekyll i Mr. Hyde és una obra perfecta per iniciar els nois i les noies de secundària en les subtileses de les tràfiques narratives; perquè puguin descobrir per ells mateixos que un dels més grans atractius de les històries és la manera com són explicades: l'art de la narració. En aquest sentit, el drama de la dissociació de la personalitat del cavaller anglès, que sembla fet exprés per reflexionar sobre la naturalesa del bé i del mal, no ha de ser pas l'únic centre d'atenció d'una bona lectura d'aquest relat inquietant. Hi ha tota una lliçó literària en la sàvia combinació de tècniques indirectes: el narrador testimoni ens va oferint les peces del trencaclosques d'una manera que es retardi el més possible la clau del misteri. Aquesta fragmentació dels fets, com en *Frankenstein*, multiplica els efectes de la intriga i dóna una visió més complexa de la realitat. Però la tècnica de Stevenson, amb una precisió de rellotgeria ben diferent de la força orgànica de Mary Shelley, amb la seva habilitat per escamotejar-nos les escenes culminants i, a la vegada, encolomar-nos dues apassionants narracions en primera persona que en bona part expliquen els mateixos fets, és també una manera d'apuntalar l'element

fantàstic. I d'això, com hem vist més amunt, no en té necessitat Franz Kafka, de manera que, els seus procediments són molt més senzills, amb un únic narrador en tercera persona, terriblement impassible, que s'esforça per fer-nos arribar el pensament del fill insecte amb una precisió d'entomòleg. Però de vegades l'efecte d'una arma ben senzilla pot ser devastador, que és precisament el que buscava Kafka.

La història del senyor Sommer (i el seu parent, el senyor Bartleby)

Parlar de Herman Melville (1819-1891) no sempre és parlar de *Moby Dick*. Parlar de Melville pot ser parlar d'un llibre juvenil com és *La història del senyor Sommer*, de Patrick Süskind, un llibre que podem fer dialogar amb una magnífica novel·la curta de Melville: *Bartleby, l'escrivent*. Un diàleg que podríem començar per fer notar que els dos protagonistes són com dues cares de la mateixa moneda: la mobilitat permanent i la immobilitat permanent.

Com *El Petit Nicolàs*, *La història del senyor Sommer* està il·lustrada per Sempé. Potser a algú se li va ocórrer que eren propostes paral·leles. Potser es va considerar que un text tan deliciós com el de Patrick Süskind es mereixia, igual que el de Goscinny, uns dibuixos tan deliciosos com els de Sempé. Però és trampa. És una trampa excel·lent que ens fa llegir el text de Süskind com una col·lecció d'escenes humorístiques protagonitzades per un nen en edat escolar: la seva afició a enfilear-se als arbres, l'horror a les frases estereotipades del seu pare, l'enamorament infantil amb la nena Carolina Kückelmann, l'aprenentatge d'anar amb bicicleta, les lliçons de piano a ca la senyoreta Funkel i la seva revellíssima mare, la hilarant anècdota del moc enganxat a la tecla del fa sostingut... Però és trampa, dic, perquè tot això —aquesta mena de Petit Nicolàs de l'Alemanya rural de postguerra— és cert, però el llibre no està escrit en funció seva, sinó en funció del senyor Sommer. Ningú no sap què li passa al senyor Sommer, però de sol a sol el senyor Sommer camina. Camina a molt bon pas, amb el seu bastó com una tercera cama, amb la seva petita motxilla, no per anar enlloc, no per fer esport o anar d'excursió, sinó que camina perquè no pot suportar d'estar-se quiet, perquè alguna cosa hi ha de trencada dins d'ell

que el fa col·locar-se al marge del tracte social i potser fins i tot del tracte amb ell mateix. Ha viscut (aventuro) alguna cosa que no es pot perdonar. Alguna cosa que no es pot resistir si no es crema contínuament a força de caminar amb sol o amb pluja, sense parar, ràpid... I el protagonista infantil de la història ho observa des de la seva perspectiva, com un element més del paisatge, però també com una ombra enigmàtica i sempre present que posa en entredit la pretesa comoditat del seu món.

Süskind és també autor d'una novel·la curta *–El colom–* on apareix un altre personatge al marge del tracte social, Jonathan Noel. Una persona a la qual el fracàs vital ha abocat a refugiar-se en la més absoluta rutina i aïllament, fins que l'aparició sobtada d'un colom al passadís d'accés a casa seva el porta a una situació límit. El senyor Sommer, i Jonathan Noel han estat ferits molt al fons de la seva ànima i, com Bartleby, segurament “preferirien no fer-ho”: no trencar el seu aïllament, no participar de les pantomimes de la prosperitat... Perquè la seva confrontació amb la veritat ha estat massa dura com per fer concessions a les aparences.

La història del senyor Sommer té dos moments clau. El primer és quan el narrador infantil, enrabiat per la humiliació de l'escena del moc sobre la tecla del fa sostingut, decideix suïcidar-se pel mètode d'enfilar-se a un arbre molt alt i estibar-se avall. Quan ja té la branca triada i ja li sembla tastar la magnificència del seu futur enterrament, es presenta l'apressat senyor Sommer i fa una brevíssima parada per dinar sota l'arbre, amb mirades furtives, amb queixes gemegoses on s'hi “barrejaven la desesperació i l'ànsia d'alleujament”. “Acabava de veure un home que es passava tota la vida fugint de la mort.”. Soltament li fa impressió que estava fent el ridícul i és clar, el narrador renuncia al suïcidi. El segon moment clau és una situació simètrica, pocs anys després. El narrador torna apressadament cap a casa seva amb bicicleta, ja és gairebé fosc i per casualitat veu com el senyor Sommer s'endinsa decididament dins el llac, com si volgués travessar-lo caminant. Al cap d'una estona només queda el barret de palla sobre l'aigua i el narrador no ha fet res per deturar-lo, per, podríem dir-ne, tornar-li el favor. El deixa acabar amb la seva cursa-condemna. O potser el deixa accomplir un sacrifici necessari. Com la mort per inanició de Bartleby.

La història de Bartleby (una novel·la de 72 pàgines que un adolescent pot llegir perfectament de gust. Sense les dificultats de *Moby Dick*) en certa mesura és equivalent a la del senyor Sommer. Tenim una tècnica narrativa semblant, reveladora, en podríem dir, dels dos pols de la vida humana. Tenim un narrador que és l'únic personatge que es transforma a cops d'experiència i tenim un heroi misteriós (immòbil un, corredor l'altre), inalterable en la seva actitud, amb una presència gairebé cadavèrica, gairebé messiànica. Tots dos llibres també coincideixen en revestir el misteri tràgic amb alguns passatges humorístics. I probablement és aquest aspecte un dels encerts narratius de Melville i de Süskind, ja que d'aquesta manera el relat té la lleugeresa necessària per afrontar el trencament d'una persona sense tremolors sentimentals. D'altra banda, la tècnica del narrador testimoni fa que molts aspectes que al lector li agradaria conèixer quedin forçosament en l'ombra, i permet plantejar una reflexió des de la proximitat i la perplexitat. Com també passa en un altre text il·lustre: *La bogeria* de Narcís Oller.

Tenim doncs un text declaradament infantil, *La història del senyor Sommer*, que se'ns revela molt més que un divertiment per passar l'estona. Utilitza les mateixes tècniques que un clàssic de la literatura universal per presentar un tema de profunditat humana gairebé idèntic. Plagi? Ni pensar-ho: diàleg entre textos. Un diàleg al qual, per la brevetat de les dues obres, podem convidar a participar als nostres fills o als nostres alumnes. I sense pensar gaire en les edats, perquè si ja ens hem fet grans, la narració infantil de Süskind ens encantarà. I si encara no ho som, la narració de Melville pot ser una porta accessible a un tipus de lectura un xic més exigent.

Pèl roig i ànima mesquina

Jules Renard (1864-1910) és un escriptor recordat pels seus dietaris: una llarga col·lecció d'anotacions curtes que excel·leixen per l'estil i la intel·ligència ("La *clarté* est la *politesse* de l'homme de lettres" és un dels seus aforismes més citats). La seva obra més llegida, però, és un llibre curt sobre un noiet de pèl roig (*Poil de carotte*), escarràs d'una família rural acomodada. No

es tracta d'una novel·la, sinó d'una sèrie de proses breus, sovint a mig camí del poema en prosa, de vegades amb diàleg a la manera teatral... que van desgranant escenes de la vida d'aquest xaval que respon amb una innocent crueltat a la crueltat a què és sotmès per la seva família, especialment per la seva mare. Amb aquesta tècnica de mosaic, combinant humor i compassió, Jules Renard dibuixa una figura que s'ha convertit en un referent entre els personatges infantils de la literatura universal. Una figura desvalguda d'aquell clar corrent de simpatia que els protagonistes infantils acostumen a despertar entre escriptors i lectors. Aquest vailet no té cap do meravellós que el faci millor que la seva família, com Matilda o Harry Potter; no respon amb innocència ni esperit protector contra la mesquinesa del món adult, com el Petit Príncep; no és un orfe que aprèn la justa manera d'esquivar el xàfec de crueltat, com Jim Hackins o Huckleberry Finn. Al contrari: Pèl roig, respon amb més mesquinesa a la mesquinesa que l'envolta, i és tan desgraciat (tant en el sentit de tenir desgràcia, com en el d'estar mancat de gràcia) que lamenta que no tothom pugui ser orfe.

Sense altre nom que el que fa referència a color dels seus cabells, Pèl roig és l'encarregat de rematar l'aviram que cal plomar o els peixos que cal esmocar; perquè, segons la família, Pèl roig té l'ànima de botxí i pren gust a fer allò que als altres repugna. És ell qui ha de fer front a la por d'anar a tancar les gallines, o de baixar al celler, o de comprovar si els clapits del gos anuncien la presència d'algun indesitjable; perquè si vol tenir alguna consideració de sa mare ha de demostrar la seva insensibilitat. Amb dificultats per contenir el pipi, la seva mare el tanca per fora en una habitació sense gibrella i al matí següent ha d'aguantar una escriidassada monumental que demostra davant de tothom la seva bruta ignomínia. Culpable també de portar els polls a casa, davant la família és tan brut de cos com d'ànima.

El lector, doncs, va coneixent aquest "petit monstre" a petites glopades, i va endevinant a poc a poc que aquest *alter ego* de Jules Renard ha anat assumint un paper que s'esforça a interpretar per aconseguir complaure. La seva ànima d'infant ha anat prenent una posició cada vegada més recòndita i només s'expressa amb aquesta fal·lera de tenir dret a una estimació que se li nega sistemàticament. El segon personatge del llibre és, sens dubte, la mare.

Una dona que assetja amb perversitat la seva víctima i es mostra sistemàticament injusta en el tracte amb el seu fill petit. El pare, sense ser perseguidor, es mostra totalment insensible, amb un posat distant de Déu omnipotent, però incapaç de mostrar cap mena de compassió, ni tan sols quan el seu fill li explica que ha pensat en el suïcidi. S'ha dit que Jules Renard va escriure *Poils de carotte* per venjar-se dels seus pares. Venjança potser sí, però amb una notable impassibilitat de judici que l'allunya de la visió romàntica del nen desgraciat com a àngel o com a víctima. El seu retrat mostra els bons i els mals instints i busca l'emoció amb una economia de recursos notable. En aquest sentit són especialment corprenedors dos passatges que puc explicar aquí com a exemple demostratiu. El primer narra la manera com Pèl roig, sense que ningú no li digui res, col·labora malignament a posar en evidència la vella criada Honorine, a qui la mare vol despatxar perquè ja no fa la feina tan llestament. No n'espera cap recompensa, però el seu desig d'acontentar la mare sap que passa per aquestes feines brutes i posar-se de la part de la injustícia. El segon és un dels pocs passatges que se situen a l'internat on Pèl roig és escolaritzat: quan observa que el preceptor té un alumne preferit, de galtes rosades, a qui dona el bona nit amb un petó al front, ell els acusa de "fer coses lletges". A l'escena final, plena de ràbia, s'embruta les galtes de sang mentre reclama el seu dret a ser besat també...

Pèl roig pot quedar com un porc, com un ésser repulsiu que conviu amb els polls, que acusa falsament... Però la imatge de fons que ens en portem és la d'un noi que interpreta els baixos instints per expressar una enorme necessitat d'afecte. Un noi destructor, passional, hipòcrita, sorneguer, que mostra amb formes corrompudes una ànima clara.

Dues narracions fàustiques: russa l'una, siciliana l'altra

És una gran sort que molts grans escriptors, coneguts per les seves novel·les o els seus drames, siguin també autors de petites joies literàries. Narracions de poques pàgines que podem provar de posar a la disposició dels lectors joves amb la garantia que tenen una potència literària que no deixarà indiferent.

Perquè imposaran la marca del seu estil, fet (en el cas dels grans escriptors) amb una mena de pols màgica que se'ns bufa directament als ulls. I perquè ens poden revelar una intuïció sobre algun aspecte de la condició humana que fins llavors no haguéssim tingut l'oportunitat d'entrellucar, o no des d'aquell determinat punt de vista, més dislocant, més feridor. La narrativa curta, a més, permet fer experiments, com és ara fer una lectura paral·lela de dues obres ben llunyanes, amb veus ben diferents, però que dialoguin amb una mateixa obsessió. Que siguin estrelles absolutament distants que, tanmateix, formin part d'aquella constel·lació que, des del seu indiferent girar, té una ascendència sobre els goigs i els patiments de la nostra raça. L'experiment que aquí proposo és la lectura de *El monjo negre*, d'Anton Txèkhov, i de *Lighea*, de G. Tomaso de Lampedusa. El gran dramaturg rus i el gran novel·lista sicilià aborden un tema fàustic. Transformat del dret i del revés, el mite modern de Faust se centra en el desig quasi metafísic d'infinnit. La superba aspiració de Coneixement i d'Amor són signe de grandesa en l'home, però sovint condueix a pretensions que porten més enllà dels límits del que és humà i, per tant, voregen la catàstrofe, es posen un termini de destrucció, de passar comptes amb les forces més o menys malèfiques. Mite de la possible grandesa de l'home, que arrenca de Prometeu (i del Gènesi), que acumula infinites variants de tot ordre, que es lliga magistralment al tema de l'amor (i al sexe); i intermitentment al de la redempció i la damnació. I que aprofundeix en les ambigüitats.

El monjo negre és una petita joia de l'art narratiu d'Anton Txèkhov, una lliçó de contenció estilística i d'habilitat a l'hora de triar i ordenar la informació que es vol donar al lector, que, a la manera del teatre, apareix de forma natural a través de l'autocarecterització dels personatges. Els primers capítols, amb un aire de primer acte teatral, ens situa els protagonistes en un ambient optimisme primaveral: La força de la natura pot ser controlada (la glaçada que pot destruir els fruits primerencs és anul·lada amb fum), els arbres són obligats a doblegar-se al caprici del fingiment, i el famós hort del pare de Tània és administrat amb un rigor científic. Kovrin, el protagonista, ha estat malalt, però a la finca del seu antic tutor està posseït per una febre d'optimisme, d'amor i admiració cap a ell mateix que es reflecteix en una aurèola de salut, d'atractiu,

de simpatia, d'interès pels altres. És aquí que té la seva primera visió del monjo negre, un esperit semblant al dimoni socràtic, amb el qual discuteix en termes filosòfics sobre la veritat eterna. I d'ell rep l'alegria de considerar-se un elegit, un visionari que estalviarà a la humanitat milers d'anys de patiments. Aquest estat d'optimisme el porta a casar-se amb Tània, que, mesos després, l'obliga a seguir un tractament per recuperar la salut mental. Però aquesta salut fa perdre a Kovrin la força de les intuïcions. I li desperta un odi ferotge contra tot (i sobretot cap el seu sogre, representant caricaturesc del lligam amb la terra, els aliments i els negocis) que fa que acabi convertint la vida de Tània en un infern. La narració acaba en un altre moment primaverall, quan un Kovrin definitivament desencantat i malalt, que ha arruïnat la seva vida, la de Tània i la del seu sogre; torna a tenir la visió del frare negre, un sentiment d'alegria prodigiosa, un últim i dramàtic moment en què reviu aquell instant del començament del relat, que l'ha portat a l'autodestrucció. Però no tant aquella sensació de control total sobre el coneixement etern, sinó l'amor a Tània, al jardí, als camps de sègol encara per segar... Una revelació que, en certa mesura, el redimeix.

L'element clau d'aquesta narració, el que li dóna una dimensió que va més enllà de la precisió i el preciosisme objectivista, és la presència de l'esperit del monjo negre; presentat amb l'ambigüitat de l'al·lucinació com una revelació de poder intel·lectual, com una força demoníaca capaç de conferir al protagonista un estat d'exaltació sobrehumana. És aquest element que converteix aquesta narració en un conte sobre les fronteres entre la vanitat i el geni, entre l'amor i l'odi, entre la intel·ligència i la bogeria, entre el terrenal i l'eternal, entre la felicitat i l'ànima morta. En un conte amb el malestar inquiet de l'esperit fàustic, on el poder del Coneixement es contraposa al de l'Amor.

Giuseppe Tomaso de Lampedusa és un autor conegut per una sola obra (*El Guepard*) i per la pel·lícula que en va fer Visconti. No hi ha dubte, però, que aquest aristòcrata sicilià, més dedicat a la lectura i a la reflexió que no pas a la creació, tenia una autèntic sensibilitat d'escriptor. I algun dels seus contes, publicats pòstumament, en són una magnífica prova. Entre aquests *Lighea* té una particular grandesa. Hàbilment estructurat com una narració que en conté una altra, aquest conte ens va fent accedir a poc a poc en la història d'un vell,

vitalista i peculiar catedràtic de grec que fa amistat amb el jove narrador. Després d'haver anat cremant etapes de la confiança, el professor conta la relació que va tenir durant la seva joventut amb una sirena a les fulgurants costes de Sicília. Moment que constitueix el pinyol de la narració, cautelosament preparat i terriblement inquietant.

És un conte exemplar pel que fa a l'estructura, amb un personatge que es va construint per oposició al narrador i que arriba a tenir una presència plena de fortalesa i atractiu. Hi trobem un protagonista que es considera eternament jove, tocat de la gràcia dels immortals i exiliat entre els mortals, a qui tracta amb desdeny. La seva superioritat li ve d'un estiu, quan tenia 24 anys: expulsat per la calor de Palerm, s'instal·la en una barraca a prop del mar, a la costa més verge i grandiosa de Sicília. Allí mena una existència quasi d'ermità, dedicat a l'estudi. Una sirena se li presenta, li parla en grec i conviuen durant una vintena de dies, en una exaltació eròtica entre salvatge i mítica, tocada de la grandesa i la força de la sal marina i l'alenada del déus. Després, tan sols el record. Però com deia Don Toni de Bearn, un record pot donar sentit a tota una vida (i aquí potser val la pena recordar que la primera part de la novel·la de Llorenç Villalonga es titula "Sota la influència de Faust"). Element fantàstic o al·lucinació, Lighea, la Sirena eternament jove que va ser l'amant del vell professor, encarna un esperit vitalista amb el qual s'estableix un pacte fàustic: és a través d'ella que el catedràtic de grec serà un personatge posseït per la superioritat del Coneixement i de l'Amor, que aquí no són elements contraposats, sinó complementaris. I és a ella que el protagonista retorna en la seva mort.

Els llibres de les bèsties

Tant les novel·les fantàstiques com les protagonitzades per animals acostumen a ser incloses automàticament en els catàlegs de literatura infantil i juvenil. Segurament perquè la tradició encara és viva: les rondalles i contes de fades són relats que vulneren sistemàticament les regles de la realitat i que imposen l'imperi de la màgia i el meravellós; i des de l'Antiguitat les faules han instruït moralment els joves generació rere generació. Modernament, aquesta tradició continua fent el seu camí, i per veure-ho només cal pensar en algunes de les pel·lícules més recents adreçades a nens i joves, profusament poblades d'animals de totes les latituds del planeta. I també l'abundància de bestioles en moltíssims àlbums il·lustrats adreçats als més petits de la casa, protagonistes peluts que viuen experiències com separar-se dels pares per anar a l'escola, vestir-se tots sols o fer el pipi a la gibelleta...

Però així com el relat fantàstic sovint ha estat lectura apassionada de tota mena de lectors i ha tingut un prestigi literari que l'ha portat molt més enllà de la literatura de consum, i, per sobre de tot, és un gènere absolutament viu, les històries d'animals han tingut menys fortuna i no han acabat mai de treure's de sobre les suspicàcies del "lector seriós". En una societat com la nostra, a més, on la presència de la vida salvatge és cada vegada més anecdòtica, no sembla pas que aquest gènere gaudeixi de gaire vitalitat més enllà dels dibuixos animats i els àlbums infantils. Com si infants i joves ja no tinguessin cap necessitat, a través de relats prou intensos en capacitat suggeridora, de recordar aquells temps remots on "animals i plantes parlaven; en què l'ànima, de nits, se separava del cos i corria mil aventures i s'amagava en una flor, en un animal dels boscos o de la planura; en què l'ànima era fum, ombra, mirall..."²². Uns temps que els infants tenen necessitat de viure, com si cada experiència individual fos el resum de totes les experiències generacionals.

Però entre els clàssics de la literatura infantil i juvenil, alguns dels més recordats són llibres on la vida animal hi té protagonisme. En primer lloc em

²² HAZARD, Paul: *Los libros, los niños y los hombres*. Barcelona: Editorial Juventud, 1964. Pàg. 261

referiré a dues joies de la literatura infantil que construeixen un món paral·lel on els animals no només són humanitzats (seguint l'exemple de les faules), sinó que encarnen en la seva petitesa, en la meravella de l'escalfor de la seva vida i el seu veïnatge amb els camps i els jardins dels humans, l'essència de la vida domèstica. Vet aquí en primer lloc Beatrix Potter (1886-1943), l'autora de la sèrie il·lustrada *Els contes d'en Pere Conill*, sobre la qual m'entretindré poc perquè m'allunya excessivament de la franja d'edat en què em centro en aquestes pàgines, però que em servirà per introduir el seu predecessor, Kenneth Grahame (1859-1932), l'autor de *El vent en els salzes*.

L'altre grup de llibres que prenen les bèsties com a protagonistes del relat és el format per les arxiconegudes obres de Rudyard Kipling i Jack London. En elles no hi ha aquesta voluntat de projectar el comportament humà sobre els animals, sinó d'acostar-s'hi des de dins mateix, de retratar l'èpica del món salvatge, i de retruc, interpel·lar-nos en la nostra condició humana. A cavall entre aquests dos grups de llibres hi tenim *El viatge meravellós d'en Nils Holgersson per Suècia* de Selma Lagerlöf. Un llibre nascut d'una voluntat explícitament instructiva, que va saber convertir la geografia i les tradicions sueques en el paisatge d'una aventura essencial i en què el món animal té un protagonisme extraordinari (encara que no exclusiu). Però ni com a una manera d'extrafer la societat humana ni com a epopeia de les feres en combat entre l'instint salvatge i la humanitat invasora. En aquest llibre, on el protagonista, de la mida d'en Patufet, podria ser liquidat per qualsevol animal de ferocitat modesta, les bèsties conserven la seva condició i el seu instint, i és des d'aquesta posició que tenen capacitat de sentir, d'emocionar i d'ensenyar.

La vida silvestre i rural del camp d'Anglaterra; els boscos majestuosos, els llacs i la costa retallada de Suècia; la jungla de la Índia, els paratges glaçats d'Alaska i el Canadà... Però, i l'Àfrica? Hi ha abundància d'aventures africanes, les més populars de les quals són *Tarzan*, de J.B. Barrow i la saga del caçador d'Allan Quatermain, de Sir Henry Rider Haggard (1856 –1925), el títol més popular de la qual és *Les mines del rei Salomó*. Curiosament, encara que l'Àfrica és en bona part sinònim de món animal, aquestes novel·les i d'altres de semblants no l'utilitzen com a centre del relat ni la fan servir d'altra manera que de fenomenal excusa de les aventures dels herois. Més modernament,

l'escriptor francès Joseph Kessel, va iniciar una reconciliació de la literatura amb la fauna africana: *El lleó* retrata la peculiar relació entre una nena i *King*, un majestuós felí.

Els contes d'en Pere Conill

Els vint-i-tres *contes d'en Pere Conill* van ser escrits i dibuixats per Beatrix Potter a partir de la idea que un editor va tenir de convertir en comercial el dibuix-carta que l'autora va escriure per entretenir un nen malalt. Va ser tot un èxit que encara avui dura. Una forma tendra i poètica d'entretenir la quitxalla tot acostumant-los al respecte pels petits animalons que viuen als marges dels camps. Són unes aventures senzilles amb les quals els nens es poden sentir fàcilment identificats, amb espurnes d'ironia bonhomiosa que fan somriure l'adult i amb un dibuix que revela perfectament la precisió i el bon gust amb què l'autora interpreta el paisatge que estima. El de Lake District: tota una icona turística íntimament associada a la figura de l'escriptora i de la institució que va fundar, el National Trust, dedicada a la preservació del patrimoni i del paisatge rural i clar referent d'un altre camp en què la superioritat britànica és ben palesa, el de l'afecte per la natura.

Potser no estaria de més incidir en el fet que una persona que va dibuixar centenars de làmines de bolets i que va realitzar estudis pioners sobre micologia, no pot ser una simple diletant, sinó una artista que posa al servei de la mainada els seus dots d'observació. En aquest sentit, es podria dir que la humanització dels animals no respon a una voluntat de caricaturitzar-los, sinó a la de fer-los casolanament propers. Conills, eriçons, gatets, ratolins, gripaus, toixons, oques, porquets... són criatures amb noms delicats que s'ocupen amb delit de les seves petites preocupacions domèstiques. Amb una filosofia de la vida que podria resumir aquells versos de Josep Carner "el paradís pot heure's dins una cambra estreta, / només que tot hi llui, ben pur en son indret." Una filosofia conservacionista, educadora i amb una transparent sinceritat que la salva de semblar cursi.

Aquests contes poden donar molt joc al parvulari. I també poden servir per viatjar cap a obres de sensibilitat semblant: l'altre gran clàssic del món rural anglès, *El vent entre els salzes*, de Kenneth Grahame. Probablement els dos llibres més deliciosos d'entre els que prenen els animals com a protagonistes, perquè no només són capaços de projectar petits (i no tan petits) conflictes humans sobre uns personatges més petits que els infants, però com ells fascinantament vius (els adults, amb la nostra alçada i els nostres moviments estereotipats hem perdut l'autèntica gràcia de la vida), sinó que aconsegueixen crear una mena de món paral·lel complert i proper, on la fantasia s'alia amb tota naturalitat amb l'espai domèstic. El conflicte quotidià amb el món poètic. Amb l'humor proper que els manca a les faules, massa encimbellades en el pedestal de la moral. Però, com elles, absolutament precisos en el retrat d'allò específicament humà.

El vent en els salzes

Kenneth Grahame (1859-1932), un alt funcionari del Banc d'Anglaterra i un altre dels grans escriptors escocesos que van escriure per al públic infantil, va començar a empescar-se les seves històries sobre el Talp, el Ratot, el Teixó i el Gripau per entretenir el seu fill Alastair. De la veu passà a l'escriptura quan Alastair se'n va anar de vacances sense els seus pares però continuava reclamant per carta la seva ració quotidiana de contes. Per convertir aquest material en llibre només faltava un pas, i Grahame el va completar el 1908, quan va sortir imprès *El vent en els salzes*. Un llibre extraordinàriament divertit i reconfortant, escrit amb un meticulosíssim respecte cap el lector i amb una exquisida presència del món natural, a la vegada que amb un intel·ligent retrat del comportament humà.

A diferència de l'obra de Carroll, la de Grahame no utilitza com a eix bàsic del seu material narratiu la puixança d'una imaginació desbocada. La seva línia és molt més clàssica i modesta, tot i un començament que recorda el conill atabalat de les primeres línies de *l'Àlícia*: el Talp, tot excitat per la crida de la primavera, abandona el seu cau, comença a fer tombarelles sobre l'herba i inicia tot un seguit d'aventures fantàstiques per a un animal de la seva mena.

Unes aventures, però, gens meravelloses, sinó més aviat burgeses i gastronòmiques: aprèn a remar amb el Ratot: coneix l'esnob Gripau, amb qui fa un viatge en carro de gitanos; s'internal al Bosc Salvatge i fa amistat amb el Teixó... El llibre s'estructura, seguint el curs de l'any, intercalant els episodis humorístics -sempre protagonitzats pel Gripau, que esdevé el personatge més entranyable del llibre- amb els que es construeixen com a una mena de cant ovidià a la vida rural, amb una especial sensibilitat pel confort de la vida domèstica, de la llar ben proveïda i escalfada on es pot gaudir de la joia de l'hospitalitat.

D'entre aquest últim grup d'episodis, que canten amb passió la vida rural anglesa (la vida del desenfeinat, s'entén), és especialment commovedor l'episodi del retorn de Talp al seu cau, amb el convit als petits ratolins de camp cantaires. Unes pàgines de lirisme domèstic absolutament magistrals, en què Kenneth Grahame és capaç de retratar amb una exactitud cristal·lina la psicologia humana de la convivialitat i l'hospitalitat, posant-la en la pell de petits animalons horacians. En aquesta mateixa línia d'epifania del concepte clàssic de la vida, cal destacar per sobre de tots el resplendent episodi de la recuperació de la petita llúdriga, quan el Ratot i el Talp experimenten la màgia de l'Amic Protector i de la seva música, quan el vent entre el salzes i el curs de riu mostren el seu poder sobrenatural. I contrastant amb aquests cants a la vida endreçada hi ha l'episodi del Ratot navegant, que retrata amb efectes hipnòtics una altra de les passions britàniques: la crida del Sud, que no només experimenten els animals migratoris, sinó que el mateix Grahame va escoltar en perllongades estades a Itàlia.

Però tan de lirisme podria ser embafador, i Grahame hi intercala les esbojarrades aventures del Gripau, el representat de l'esnobisme aristòcrata anglès, el pertorbador de l'ordre natural de les coses, el que no es conforma amb aquesta felicitat carneriana que expressen els versos que he copiat més amunt, sinó que es converteix en un perfecte personatge d'auca: tabalot, caricaturescament pagat de si mateix, foll de la novetat. En aquest sentit la seva fugida de la presó, on havia estat reclòs per robatori d'un automòbil i insults a la policia, és absolutament hilarant, en la línia del més inspirat Mark Twain. Una manera molt intel·ligent (i molt britànica, al capdavant) d'equilibrar

un llibre que mereixeria ser més conegut entre nosaltres i que pot ser una excel·lent lectura a petits glops, que invita a ser llegit en veu alta, amb somriures i rialles. Una lectura que infon seguretat sense caure mai en la cursileria i que a més posseeix una potencialitat plàstica enorme que els suggestius dibuixos d'Ernest H. Shepard no exhaureixen, sinó que més aviat estimulen.

El viatge meravellós d'en Nils Holgersson per Suècia

Aquest no és només el llibre més conegut de la més coneguda escriptora sueca -Selma Lagerlöf (1858 -1940), primer Premi Nobel de literatura concedit a una dona, el 1909- sinó un lluminós exemple de generositat envers la necessitat de lectura dels nens. *El viatge meravellós d'en Nils Holgersson per Suècia* va ser fruit d'un encàrrec del govern suec a la seva prestigiosa escriptora: un llibre que servís als nens per aprendre la geografia del seu país i, de retruc, les bases de les seves tradicions i de la manera de fer de la seva gent treballadora, lliurada a treure profit d'una natura generosa i grandiosa. El recurs literari adoptat per Selma Lagerlöf tothom el coneix. Un marrec massa trapella és convertit en follet i inicia un viatge a cavall d'una oca domèstica que s'afegeix a una bandada d'oques salvatges en la seva migració cap a Lapònia. Això permetrà fer una minuciosa descripció de tots els paisatges de Suècia a vol d'ocell. Pàgines i més pàgines on la geografia sueca es explica amb tot de detall, d'una manera que difícilment arriba a cansar, amb profusió d'explicacions llegendàries que donen una animació entranyable a planes, rius, llacs, arxipèlags, muntanyes, boscos i ciutats. Aquestes pàgines, que tant d'amor reflecteixen per un país, però, no són pas la part més interessant del llibre i cal reconèixer que representen un considerable entrebanc per a qui vulgui tan sols fruit de la companyia d'en Nils Holgersson i les seves amigues les oques. Si en prescindim, (i això ha estat fet en ocasions per editorials estrangeres) obtindrem un llibre amb menys grandesa, però potser facilitarem a molts lectors el meravellós encontre amb el petit heroi suec.

Obviant l'èpica geogràfica, doncs, aquest és un llibre on brilla esplendorosament l'èpica de l'amistat. En els seus viatges, Nil Holgersson té moltes oportunitats de conèixer els patiments de tot de personatges, humans o animals, i mai no té la mandra ni la deixadesa de no prestar-los un cop de mà. I el mateix passa amb tot de protagonistes d'històries paral·leles que van entreteixint-se amb la principal fins a construir un forta madeixa literària amb un enorme poder d'emoció i suggestió (i, per tant d'educació). El gos Karr, Bataki el corb, l'ant Grafäll, la cornella Talòs-Feixuc, l'àguila Gorgo, que va ser criada per l'oca Akka... Tot un univers d'animals amb uns noms deliciosos i unes personalitats ben definides, que lluiten des de la seva posició per ser dignes de la responsabilitat que recau sobre ells pel simple fet de ser qui són i que sovint utilitzen l'art de la narració per convèncer els seus rivals. Fins i tot l'antipàtic guillot Smirre acabarà tenint la seva oportunitat.

Al seu moment, aquest llibre fou comparat al *Llibre de la jungla* de R. Kypling, amb el qual es podria establir una línia de familiaritat que quedaria trencada, crec, pel to més domèstic que èpic amb què es retratada la fauna escandinava. I sobretot per la seva supeditació molt més forta a un paisatge davant el qual homes i animals són com figuretes de pessebre.

Però això no vol dir que Selma Lagerlöf utilitzi el protagonisme dels animals per estalviar les aventures desagradables als humans i ser així més "compassiva" cap als seus lectors. En el llibre totes les peripècies de bèsties i persones posseeixen una mateixa veritat, dominada per les forces indomables de la naturalesa, tantes vegades allunyada de les flors i violes: així l'esborronadora història de l'Asa, l'oquera, i el seu germanet Mats, que fan un viatge gairebé paral·lel al de l'Esquixó (que és com els ocells coneixen en Nils), però sembrat de penalitats i d'un heroisme ple de naturalitat.

Abeurada en el folklore suec, inspirada pels paisatges del seu país, Selma Lagerlöf construeix una nova odissea protagonitzada per un entranyable Patufet amb tanta fusta d'heroi com el que més. I amb la grandesa de saber que crueltat i tendresa formen part d'un mateix món pel qual cal passar abans de, si és possible, retornar a casa amb tota la saviesa del camí fet.

La jungla: Ruyard Kipling

El gust de l'Europa medieval pels bestiars, que es comprova tant en la imatgeria decorativa de tota mena (tapissos, pintures, capitells, miniatures...), com en la literatura, té un clar ascendent oriental. El famós *Llibres de les bèsties* de Ramon Llull, per exemple, està inspirat en antics relats indis que van arribar a la península ibèrica a través de la literatura àrab. I el mateix passa amb les narracions de tipus orientalitzant que es posen de moda a partir de les traduccions setcentistes del gran clàssic de la narrativa àrab, *Les mil i una nits*. En el qual hi ha una nombrosa col·lecció de contes protagonitzats per animals, originaris gairebé sempre de l'antiga tradició índia. Així que l'enorme popularitat i el gran prestigi que va aconseguir l'escriptor anglo-indi amb els seus relats sobre la vida salvatge de la Índia, són la continuació històrica per un fascinació ancestral entre els lectors europeus. La fascinació pel món de les bèsties exòtiques dels climes càlids: lleons, tigres, serps, simis, xacals, elefants... Habitants gairebé irreals però igualment amenaçadors d'un món on l'home té un paper secundari, protagonistes molt més passionals i molt més atractius que les fredes faules de tradició greco-llatina, capaços d'interpretar comportaments humans primaris i tanmateix complexos.

En vida, Ruyard Kipling (1865-1936), va ser un escriptor enormement popular i estimat per la societat britànica, dintre de la qual ja hi havia un nombrós nucli de ciutadans que havien fet de la Índia la seva segona pàtria. La Índia, la Joia de la Corona de la reina Victòria, no només era un territori de salvatge domini colonial, sinó que va esdevenir una terra on habitava allò fascinant. Un component que un escriptor com Kipling s'encarregava de fer arribar a la metròpoli, no només amb el convenciment de la justícia de la ideologia colonial (aspecte pel qual ha estat molt sovint criticat), sinó sobretot amb una autèntica saviesa literària i un afany creatiu que va saber impregnar-se de part de les essències dels paisatges, de la gent i de l'esperit del subcontinent asiàtic. I amb l'ambició de ser llegit pel públic juvenil.

De les nombroses obres de Kipling (moltes de poètiques), dues han acabat sent indiscutibles clàssics de la literatura juvenil. Per un banda *Kim* (1901) i per

l'altra *El llibre de la jungla* (1894). Sense oblidar algunes de les seves narracions curtes, mereixedores també d'aquest distintiu.

Kim és una novel·la d'aventures protagonitzada per un infant anglès que se les campa tot sol pel subcontinent indi. Perfectament integrat a la vida, als costums i coneixedor de les llengües del bigarrat país on ha nascut, les seves aventures comencen quan decideix acompanyar un lama tibetà en la seva recerca del riu de la fletxa, l'aigua purificadora del qual li permetrà escapar-se de la roda de les reencarnacions. Simultàniament, i sense conèixer-ne totes les conseqüències, entra en una peripècia d'alt espionatge. Tot plegat, gràcies a l'ensinistrament espontani que la vida del carrer ha donat a Kim, i gràcies als ensenyaments que recollirà del seu lama i de l'organització, fa que Kim es converteixi en un infant amb una visió privilegiada de la complexitat de la vida a l'Índia. En certa manera, doncs, la novel·la es podria equiparar a les de Jules Verne, pel que tenen d'entreteniment i instrucció, de capacitat de fer passar el lector per les pàgines d'un gruixut àlbum geogràfic i ètnic, però Kipling fa una cosa que Verne no va fer mai: mostrar les cultures i les seves diverses maneres d'entendre la vida. I fer-ho a través d'un heroi infantil que és un estrany de totes les castes (com Mowgli és un estrany a totes les nacions animals i també als homes) a les quals pot comprendre perquè hi ha conviscut amb estimació, però a les quals no té el dret d'integrar-se. El seu viatge, doncs, és sorprenentment paral·lel al del noi de la jungla: el combat d'un descastat per trobar el seu lloc en el món i decidir el seu propi destí.

El llibre de la jungla és una d'aquelles obres que són més conegudes per les pel·lícules que en va fer Walt Disney que per l'original. La cinta de dibuixos animats (1967) és esplèndida en molts sentits, però com és llei a la factoria Disney, imposa uns mecanismes d'humor i cotó fluix que en desvirtua fortament l'essència. Pensat com un recull de contes, els vuit primers del qual componen la història de Mowgli, Kipling sembla adreçar-se directament a un públic jove, potser perquè creu que és el que més naturalment connectarà amb aquesta èpica del món salvatge. Ho poden demostrar les paraules amb què acaba el relat de les aventures de Mowgli, quan el nen criat entre els llops i rebutjat sistemàticament tant per la seva manada com pels humans, però vencedor de Sherkan, continua el seu vagabundeig entre les terres salvatges: "Però no

sempre va estar sol, ja que al cap d'alguns anys es va fer home i es va casar. Però això és una història per a gent gran.” D'aquestes paraules se'n pot deduir que la història que s'ha relatat fins aquell moment no era pròpiament per a “gent gran”, sinó només per al “poble lliure” i per aquella part de la població humana que no només vol aventura, sinó que encara té alguna cosa de la grandesa primitiva de l'ésser humà, aquella predisposició a creure que és possible participar de la vida de les forces de la naturalesa, el sagrat que els animals salvatges honoren i, potser, encarnen. És lògic, doncs, que la forma literària que Kipling s'esforça a donar a aquesta història tingui un convincent to d’“èpica animal”, com si es tractés d'un relat que formés part de les cròniques de les bèsties.

La vida de Mowgli, en el seu desencaix entre la Jungla i els homes, transcorre sempre en el fil tràgic d'una eina de tall que separa dos móns. Només una excel·lent educació en el sentit de la Llei de la Jungla a càrrec dels seus mentors (Comare Lloba, Akela, Bagheera, Kaa) i el seu fons de bondat no corromput li permeten mantenir-se en la cresta d'aquesta contradicció sense trair les coses fonamentals i el salven del més gran perill: la supèrbia de l'home. La seva història, doncs, és una permanent reafirmació tant en la saviesa heretada com en els seus instints d'infant: una lliçó d'energia que la tradició dels escoltes va voler aprofitar amb una curiosa barreja de rituals militars i silvestres, que durant molt de temps va contribuir a forjar el caràcter dels joves en la disciplina i el respecte a la natura.

D'entre els altres relats que formen part dels dos volums del *Llibre de la jungla*, en citarem uns altres quatre. “La foca blanca” té com a escenari el Pacífic Nord i no hi ha cap protagonisme humà. Tan sols la presència de la seva desmesurada depredació. Com Mowgli, la foca blanca és també una estranya entre els del seu grup, tot i que acabarà per liderar-lo després d'haver recorregut mig hemisferi a la recerca d'una “terra promesa”. “Rikki-Tikki-Tavi” ens mostra l'habilitat i el coratge de la mangosta en la seva lluita contra les serps, fins a convertir-se en l'heroïna que salva en diverses ocasions la vida dels seus amos anglesos de la casa amb jardí on s'ha instal·lat després d'haver estat salvada de l'aigua per l'home blanc. “Tomai dels elefants” és la història d'un noi *cornac* (conductor d'elefants) i l'experimentat i dòcil elefant que la

família del noi ha menat durant tres generacions. L'eix central de la història el constitueix el misteri de la part salvatge d'aquestes fortaleeses animals que es deixen domesticar com un gosset. Si bé els elefants es presten a tota mena de treballs, a ser hissats amb grues per ser embarcats i transportats a terres remotes, a estirar canons en ple camp de batalla, i fins i tot a obeir un vailet, no per això deixen mai de ser animals salvatges, atents a la crida de la jungla i als rituals dels seus congèneres lliures. Pel que fa a "Els servents de Sa Majestat", és fàcil adonar-se que és el conte plantejat de forma més didàctica, fins al punt que l'aventura es dilueix en una mena de catàleg dels animals que participen en l'exèrcit colonial indi. Partint de l'antic recurs de l'home que entén els animals, el conte és la "transcripció" de la conversa que mantenen un cavall, un mul, un elefant i una parella de bous sobre llur paper en la matemàtica organització d'un comboi militar, de manera que es reproduïx a escala animal la jerarquització de l'exèrcit, on tots els components tenen una funció especialitzada i essencial.

El desert glaçat: Jack London

Jack London (1876-1916) va fer de la rebel·lia anti-burgesa una marca de la seva condició d'escriptor, va buscar or, va batallar per aconseguir l'èxit literari i quan el va aconseguir va menar una vida polèmica, fundada en la insatisfacció. El seu més gran descobriment va ser el d'un nou espai geogràfic per a la novel·la d'aventures: els deserts gelats de les Terres del Nord. Fins al punt de fer d'aquests escenaris inhòspits la seva especialitat. D'entre la seva enorme producció, han quedat dos protagonistes animals (el gos Buck i el llop Ullal Blanc) com a emblemes de l'amoral viatge entre la civilització i l'instint salvatge, i a l'inrevés. Però es recorri en un sentit o en un altre, al final només el més tenaç venç. Una lliçó que un altre escriptor aventurer, Ernest Hemingway, complementaria a *El vell i la mar* (1952).

La crida salvatge (1903) és l'èpic recorregut formatiu d'un robust gos de casa bona que és robat i enviat al Nord, en plena febre de l'or. En un clima duríssim i amb un exigències físiques terribles, Buck haurà d'aprendre a arrossegar

trineus i a enfrontar-se a la violència d'amos i gossos. Poc a poc, Buck deixa de ser un gos lligat al seu amo i cada vegada més en converteix en dominador del seu destí. El seu "retrocés" cap a la vida salvatge, fins a assimilar-se als llops i convertir-se en mascle dominant, no és només un clam de llibertat, sinó també el clam d'un món més jove.

Tant va ser l'èxit d'aquesta novel·la, que Jack London va repetir el procediment en una novel·la complementària, *Ullal blanc* (1906). També aquí tota l'acció és narrada des del punt de vista de l'animal i també s'hi produeix una feroç lluita per la supervivència en les Terres del Nord. Però la trajectòria és inversa: la d'un llop que aprèn a ser company de l'home. *Ullal Blanc* és sobretot una història de lluites: lluita entre forts i febles per la supervivència, lluita contra les forces de la naturalesa per imposar la pròpia voluntat, lluita contra l'instint per sotmetre's al poder més fort... Uns combats narrats sense sentimentalismes i sense escrúpols, que en alguna ocasió se'ns poden fer una mica reiteratius i, en l'última part, semblar-nos que s'acosten al moralisme, però sempre plens de l'energia d'un narrador que aconsegueix fer d'un animal un gran heroi literari.

En un primer nivell de lectura les dues novel·les permeten de submergir-se en la peripècia apassionant, en el paisatge, la naturalesa, la crueltat i la fidelitat. El segon nivell de lectura és potser excessivament simplista: l'al·legoria on poder comprovar que la formació del caràcter és cosa dura i sacrificada. Però hi ha, a més, un tercer nivell d'anàlisi: una concepció de l'univers allunyada dels valors cristians -morals, però sobretot filosòfics- i que s'aproxima a una sensibilitat dura, materialista, quasi nietzschiana. I és que aquestes dues novel·les sobre el món salvatge comparteixen molts elements de la ideologia vitalista, d'inspiració nietzscheana que podem trobar, per exemple, en la novel·la modernista catalana coetània. Però, és clar, sense cap component decadentista. De fet, dins el mateix text l'escriptor estableix una correspondència entre l'animal posseït pel seu instint de vida i l'artista: "La paradoxa de la vida és que aquest èxtasi es produeix quan més viu s'està i s'oblida absolutament que se n'està. Aquest èxtasi, aquest oblit de l'existència, es produeix en l'artista, l'atrapa i el treu de si mateix en una flama de passió".

El lleó, de Joseph Kessel

Molt més desconeguda que les novel·les de Jack London o d'Ernest Hemingway, *El lleó* (1958) és una altra interessant proposta on la vida salvatge té un protagonisme decisiu. *El lleó* pot fer un gran efecte, primer pel tema, però sobretot pel seu estil "revelació": com un escriptor de frase austera aconsegueix, amb un simple subratllat i sense alliçonar, mostrar-nos alguns misteris de l'amistat i del despotisme; de la civilització i de la vida salvatge.

Novel·la d'un sol ambient i d'un sol ritme narratiu que es va descabdellant amb una cadència pausada i obsessiva, la lectura de *El lleó* porta a pensar en obres tan diferents com *El petit príncep* i *El vell i la mar*. Amb *El petit príncep* per la peculiar amistat que s'estableix entre un adult disposat a aprendre-ho tot de nou i un infant enigmàtic, posseïdor d'una saviesa fonda i habitant d'un món aliè, metafòric. Amb *El vell i la mar*, hi fa pensar la relació que s'estableix entre el protagonista, els gran espais i el poder salvatge d'un gran animal, però sobretot el to de reportatge, d'una sobrietat despullada, gairebé mística. A part d'aquestes coincidències temàtiques i formals, també trobem curioses coincidències entre els tres autors d'aquestes obres. Joseph Kessel (1898-1979) , com Antoine de Saint-Exupéry, va ser pilot d'aviació i va combatre a favor dels aliats. I, com Ernest Hemingway , va ser un aventurer cosmopolita i reporter de guerra. I com tots dos, Joseph Kessel va ser tota una celebritat i un autor d'èxit. Les seves obres, però, han anat quedant en un discret segon terme, a excepció de *Belle de jour*, a causa de la pel·lícula de Luis Buñuel, i *El lleó*, gràcies sobretot al públic juvenil.

Un reporter intel·lectual, cosmopolita i amb un marcat spleen visita una reserva de Kenya amb la intenció d'escriure'n un reportatge. Allà es troba amb tres personatges notables: en Bullit, un antic caçador convertit en director de la reserva i en protector de la fauna; la seva dona, Sybil, de personalitat refinada, que no ha sabut adaptar-se a l'entorn salvatge on viu. I, sobre tot, la Pat, la filla de tots dos: una nena que ha estat capaç de penetrar en els plecs més íntims de la vida salvatge, fins el punt que els nadius la consideren filla del lleó, ja que té una estreta amistat amb en King, un enorme lleó mascle que ella va criar des de ben menut. Si l'amistat del narrador amb els pares de la nena és

només circumstancial, com la d'un entomòleg que observa les curiositats de dos insectes, mascle i femella, d'aparença gairebé contraposada, la relació que estableix amb la Pat és ben diferent. L'adult queda seduït per la nena i la seva fonda relació amb el regne animal. Es posa a les seves mans de la mateixa manera que un fidel es posaria a les mans del sacerdot: es meravella de la seva força de caràcter, de la seva superioritat, de la seva saviesa, de la seva tirania envers éssers terriblement més poderosos que ella i, a la vegada, de la de la seva tràgica fragilitat. D'aquesta manera, la Pat, es converteix en la guia del reporter, la que l'introdueix en el contacte freqüent amb la gran fera i amb els racons ocults de la reserva.

Però en aquest panorama encara hi manquen uns personatges: els massais. Els caçadors de lleons, l'única tribu que segueix orgullosament el seu mode de vida malgrat el trasbals que ha portat la dominació de l'home blanc. Tan superiors, temeraris i fràgils com la Pat, són ells els que fan que aquest impossible castell de cartes acabi caient amb el llenguatge propi del món salvatge: la mort.

La Fantàstica: la multiplicació literària

Gianni Rodari (1920-1980) comença el seu influent llibre *Gramàtica de la fantasia* referint-se a una idea de Novalis: “Si també tinguéssim una *Fantàstica*, tal com tenim una *Lògica*, s’hauria descobert l’art d’inventar”. Aquest tractat del meravellós, si existís i si en féssim cas probablement ens aprimaria literàriament. La gramàtica de Rodari, per exemple, inspirada en les propostes del Surrealisme, es limita a proposar un exercicis bàsicament sintàctics, basats en la combinatòria. És una idea interessant, i que ha tingut aplicacions escolars esplèndides. I que en mans de sensibilitats literàries afortunades (és a dir, aquells escriptors amb el do poètic d’encertar-la) pot produir petites joies. La fantasia, però, no és només una sintaxi, una combinatòria, sinó que és capaç de mobilitzar altres elements: una semàntica, una fonètica, una mitologia, una moral... Si s’atreveix amb tot a la vegada ens situem al paner de figues dels creadors de mons complerts amb la mateixa pruija balzaciana de fonamentar-los sobre milers de pàgines, com Tolkien. Si l’espai literari que acoten no inclou tants elements ens trobem en alguna de les infinites possibilitats parcials de la Fantàstica.

Aquest apartat comença, doncs, per Tolkien, el creador de mons autònoms. Continua amb creadors de mons paral·lels: C.S. Lewis, Michael Ende i J.K. Rowling, que apliquen algunes capacitats de la *Fantàstica* tolkiana; Gaiman, que n’aplica de la *Fantàstica* de Poe; Joster, que se situa en un àmbit proper a Rodari. I acaba amb Italo Calvino: el fel·lç continuador de l’esperit del Baró de Münchhausen i de Jonathan Swift. Una Fantàstica que té un punt de fanfarronada il·lustrada que s’incrusta, no en un món paral·lel, sinó en el món històric.

La Terra de Mai Més de Tolkien

La literatura fantàstica ha creat un seguit de mons paral·lels al nostre, mons que, d’alguna manera o altra expliquen o qüestionen el nostre, amb el qual tenen alguna relació. El País de les Meravelles d’Àlícia és un món

imaginatiu construït sobre la burla del món real. El País de Mai Més de Peter Pan és un món construït sobre l'energia dels jocs infantils, en tant que és un món reservat als infants i a la lògica de la seva imaginació, on els adults només poden ser una nosa. Nàrnia és un reialme mític amb el qual es pot interactuar des del nostre món per vèncer el que és odiós tant en la realitat com en el món imaginari... I la ciència ficció també té una arrel en la nostra experiència present i passada, a partir de la qual es projecta una fantasia mesurada amb unes certes regles. Cap d'aquests mons no té l'autosuficiència del món creat per Tolkien. En certa mesura, l'univers on es desenvolupa l'acció de Bilbo i de Frodo és l'aproximació més completa al metòdic malson imaginat per Borges en el relat *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Primer de tot perquè no es tracta pròpiament d'un món paral·lel, sinó d'un món de nova planta, amb tota la seva complexitat de races, geografia, llengües i, sobretot, mitologia, que el fan gairebé tan complex com un món real. Tolkien no es va acostar amb la construcció narrativa d'aquest món, sinó que va tenir una autèntica voluntat enciclopèdica (que es desenvolupa en *El Simarí·lion* i en textos paral·lels inevitablement inacabats). I els seus seguidors, d'arreu del món, posseïts per la passió de l'existència de la Terra Mitjana i organitzats en xarxes poderoses, han contribuït a la seva construcció amb cartografies precises, il·lustracions metòdiques, compilacions i amplificacions etnogràfiques i històriques, gramàtiques de les seves llengües... fent realitat la paradoxa imaginada per Borges en el relat mencionat, d'un treball col·lectiu de construcció imaginativa. (I per un moment fent pensar en la inquietant possibilitat que aquest món fantàstic acabi vampiritzant el món real, que algun dia un autèntic objecte de la Terra Mitjana –un pedra *palantir*, per exemple- aparegui entre nosaltres, de manera que aquest món que ha estat imaginat amb una independència total del món dels humans, acabi convertint-se, efectivament en un món paral·lel, encara que sigui per la via de la culata.)

Aquesta voluntat de J.R.R. Tolkien de creació d'un univers literari complet, aquest bosc on tots els arbres tenen totes les seves branques i totes les seves fulles, on no hi falta cap organisme de l'ecosistema, el posa en el podi dels grans creadors de mons obsessivament complets; de Joanot Martorell a Isaac Asimov. Però especialment l'emparenta amb la voluntat totalitzadora de

Balzac i els camps del realisme (Zola, Tolstoi, Galdós, Eça de Queirós) encara que sigui fent ús d'un procediment contrari, més bíblic, però també més lúdic, que comporta situar l'acció en un univers prèviament imaginat de cap a cap, amb llargues llistes genealògiques i memorables fets amb les seves conseqüències. I no en un món observable només obrint els ulls. En cert sentit, la creació de la Terra Mitjana és la suma de l'esperit juganer de J.M. Barrie –on el que compta sobretot és l'aventura- amb l'esperit metòdic de l'erudit. Una mena de País de Mai Més creat per un Balzac reencarnat en filòleg d'Òxford.

El Hòbbit (1937) sempre ha estat catalogat com a llibre per a nens. El seu primer editor, Sir Stanley Unwin, va encomanar l'informe de lectura al seu fill Raynor, de 10 anys. Una excel·lent peça del gènere: *"Bilbo Baggins era un hòbbit que vivia en el seu forat i que mai havia sortit a córrer aventures fins que el mag Gandalf i els seus nans l'en van convèncer. Va passar un temps molt entretingut combatent goblins i wargs. Finalment van arribar a la muntanya solitària. Van matar el drac Smaug, que la protegia, i després d'una terrible batalla amb els goblins va tornar a casa... ric!*

"Aquest llibre, amb ajuda d'alguns mapes, no necessita il·lustracions. És bo i agradarà a tots els nens de cinc a nou anys." (Raynor Unwin)

I la crítica del *Times* del 1937: *"Tots els que estimen el contes infantils que els adults poden llegir i rellegir han de prendre nota que ha aparegut una nova estrella en la constel·lació (...) La veritat és que en aquest llibre s'han ajuntat una gran quantitat de coses bones mai abans unides: uns transfons d'humor, una comprensió dels nens, una feliç fusió de la comprensió acadèmica i poètica de la mitologia. A l'entrada d'una vall, un dels personatges del professor Tolkien pot fer una pausa i dir "sento olor d'elfs". Poden passar anys abans que aparegui un altre autor amb tan bon olfacte per captar elfs. I el professor sembla que no inventi res. Ha estudiat de primera mà trolls i dracs i els descriu amb una fidelitat que val oceans de "originalitat". Els mapes (amb runes) són excel·lents i els joves viatgers que passin per aquestes regions hi podran confiar plenament".*

Si després hi ha hagut discussions sobre si *El Hòbbit* és autènticament un llibre per a nens em sembla que és culpa de la visió que n'han pogut tenir

algunes persones obsedides per la complexitat del món de la Terra Mitjana, intuïble ja en aquest llibre però només desenvolupat en la seva escala real a *El senyor dels anells*. La qüestió potser és que va caldre una mica de l'esperit juganer (transfons d'humor, comprensió dels nens i del seu gust per l'aventura, olfacte pel meravellós) de Peter Pan per donar l'energia inicial a la gran creació balzaciana de Tolkien. I així, la història bastant lateral dins de les epopeies de la Terra Mitjana d'aquell "lladregot" a la força, d'en Bilbo Saquet, es va convertir en l'impuls necessari per donar coherència narrativa i moral a un magma d'intuïcions creatives amb aridesa bíblica. *El Hòbbit*, doncs, continua tenint la màgia i l'encert del conte per a infants i, malgrat la seva extensió, malgrat el seu vocabulari, malgrat la foscor tràgica de certs moments culminants (infinítament menys dificultosos que a *El Senyor dels anells*) són milions els joves que han superat la prova arreu del món, han convertit aquestes aventures en un fita de la seva experiència lectora i sovint han fet el pas decisiu cap el gènere èpico-mític; cap a *El senyor del anells*. Una novel·la en sis llibres que, com el mateix Tolkien assenyala i moltíssims dels seus lectors han corroborat, té un sol defecte: és massa curta. Perquè quan el creador d'un relat fantàstic ha aconseguit suspendre tan completament la incredulitat, pel lector és una mortificació haver de restablir-la quan arriba al punt i final.

A Tolkien, sembla, que el molestava el to paternalista del narrador de *El Hòbbit*. Fins al punt que el va arribar a qualificar de "estil equivocat", com si algú estigués parlant als nens "*i els meus fills no ho suporten, això. Tot el que hi ha a El Hòbbit com per a nens en lloc de només per a gent, els va molestar instintivament*". Si analitzem el text, però, veurem que no són gaires les ocasions en què passa. I que sempre que va associat a l'humor o a un to maliciós es pot considerar un encert que la major part de lectors agrairà. Com una continuació d'aquest esperit de Peter Pan que animava el rigorós professor. El cert és que tant el narrador com els protagonistes de *El Hòbbit* són obligats a "créixer" quan arriben a *El senyor dels anells*. I encara obligats a créixer més i més a mesura que la seva missió pren envergadura èpica. Els arribem, però, a veure (usant la imatge de Menéndez Pidal) com si estiguéssim de genolls? No. Perquè en el fons el to desenfadat i l'esperit juvenil de *El Hòbbit* es manté. Es manté sobretot en la figura dels protagonistes principals, el

nucli primer de la Germandat: els quatre hòbbits. Fàcilment identificables amb protagonistes juvenils (tal i com Bilbo té una manera d'enfrontar-se al perill bastant paral·lela a la d'en Jim de *L'illa del tresor*). Frodo, Pippin, Merry i Sam, amb la seva proximitat, doncs, permeten al lector jove enfrontar-se amb èxit a l'experiència iniciàtica de la lectura d'una obra de gran complexitat, que, barrejat amb la passió per l'aventura, té l'alè dels clàssics èpics (recordem que Tolkien va ser el màxim especialista de l'antic poema anglosaxó *Beowulf*, que Borges també havia estudiat).

“En un forat a terra hi vivia un hòbbit”. Amb aquesta frase comença *El Hòbbit o viatge d'anada i tornada*. Una primera frase que el professor Tolkien va escriure sense pensar-s'hi gaire en el full en blanc d'un examen que un estudiant havia estat incapaç d'emplenar. Comença com un autèntic conte de fades i aquest to (potser en intensitat decreixent) es manté durant tota l'obra: Tolkien està escrivint com qui pensa en un infant. Potser en un estil equivocat - per altra banda, el de Carroll o el de Barrie-, però en tot cas de l'única manera que l'obsessiu filòleg va saber per ordenar i fer créixer, a través de l'aventura, tot el rerefons imaginatiu d'arrel mítica que bullia en el seu cervell. L'univers de la Terra Mitjana només es comença a desenvolupar quan se li atorga un passaport capaç de deixar-lo circular lliurement, sense complexos, quan se li confereix l'alegria del País de Mai Més. Pensant en els nens Tolkien pobla aquest món de nans, elfs, màgics, dracs... I va a parar a un dels principals encerts de les seves novel·les: fer-ne protagonistes uns éssers petits, candorosos però ferrenys, que tenen una sorprenent capacitat per superar les seves febleses i, sobretot, per mostrar-se generosos. Com he dit fa un moment, Bilbo, el hòbbit, tot i tenir uns cinquanta anys –edat quasi juvenil per a un Hòbbit-, és un autèntic heroi infantil. Com en Patufet, com el protagonista de gairebé tots els contes, és de mida petita. I com tots els herois infantils i adolescents, corre aventures que aparentment el sobrepassen de molt: ha d'encarar-se amb el mal, ha de prendre decisions sense comptar amb l'aprovació paterna o adulta (en aquest cas, Gàndalf assumeix aquest paper), seguint només el seu instint i el seu sentit de la justícia. Exactament com en Jim de *L'illa del tresor*. O fins i tot com en Huckleberry Finn. I això, més que no pas els circumstancials comentaris benèvols del narrador, és el que fa el llibre

interessant per al lector juvenil. Bilbo no és, doncs, de cap manera un antiheroi, com de vegades s'ha dit, sinó que és un heroi juvenil; exactament el tipus de personatge amb qui el lector juvenil té més facilitat per identificar-se i projectar-hi les seves fantasies de superació. En Bilbo i la colla de nans tenen un funcionament semblant al de les colles de nois protagonistes de tantes novel·les juvenils d'aventures, tant si pensem en *Un any de vacances*, de Jules Verne, com en el grupet de "pirates i bandolers" que comanda Tom Sawyer, com en *Els set* d'Enid Blyton, els nens perduts de Peter Pan o la col·leta de Harry Potter: cadascun d'ells té la seva personalitat característica, amb alguna virtut que el fa especialment adequat per afrontar alguna faceta de l'aventura i amb alguna feblesa que els arrossegirà a més d'un problema. El que és important, però, és que la suma de tots ells els vesteix d'una cuirassa protectora contra les forces del mal.

Com tothom sap, l'aventura d'*El Hobbit* arrenca amb un mapa del tresor. Tretze nans i un mag es presenten intempestivament a prendre el te a casa d'en Bilbo. El pobre Bilbo, tan ocupat està omplint plates de menjar, que no té esma per assimilar que li estan proposant d'afegir-se com a "especialista" en una missió gairebé suïcida: recuperar, a través de l'entrada secreta que indica el mapa, l'enorme tresor dels nans, custodiat per un ferotge drac sota la Muntanya Solitària. D'aquesta manera s'anirà teixint la major part de l'aventura que començarà l'endemà mateix. Tolkien aconsegueix fondre en un mateix pla les aventures d'una empresa a l'alçada dels grans desafiaments de la mitologia, amb l'efecte captivador d'un conte per infants, on les situacions d'autèntic perill se suavitzen amb elements casolans, humorístics o burlescos; com podem veure ja a la primera aventura del llibre, l'encontre amb els ogres de pedra, solucionada segons un procediment extret del folklore, més propi d'un protagonista picaresc que d'un mag (Gandalf venç els ogres amb una estratagema inspirada en *El sastre valent*). O en la prudent i gairebé sainetesca arribada a casa d'en Beorn, l'home ós. O en la cèlebre escena de les endevinalles on Bilbo es juga la vida en front el maligne Gòllum. Fins i tot, quan la situació no té res que pugui fer riure, com quan la companyia és atacada per centenars de llops ferotges, aliats dels goblins, el narrador s'encarrega del contrari: "Quin panxó de riure us hauríeu fet, des d'una

distància segura, si haguéssiu vist els nans asseguts a la capçada dels arbres, amb les barbes pengim-penjam, com vellets una mica tocats de l'ala que juguessin a fer de criatures.” (pg. 97) I hi inclouríem, en aquest to proper i casolà, les referències incoherents a elements propis dels nostre món, i no del de la Terra Mitjana, com parlar de tabac (a *El Senyor dels Anells* es parla d'herba de pipa), o de cafè, o dir que un alerç semblava un enorme arbre de Nadal.

A partir del moment, però, que en Gandalf deixa momentàniament el grup dels tretze nans i el hòbbit, les aventures van prenent més intensitat i, per tant, les situacions humorístiques van sent cada vegada més escadusseres: ara en Bilbo ja no és un apèndix d'un grup d'aventurers bastant sapastres, sinó que ha de prendre la iniciativa i, per tant, enfrontar-se a ell mateix, d'una manera bastant equivalent a la que experimentarà el seu nebot Frodo en *El Senyor dels Anells*. Ara, en Bilbo, posseïdor de l'anell màgic, actua amb la intel·ligència i la gosadia d'en Jim de *La illa del tresor*, gestionant personalment els conflictes que es van presentant i, sobretot, avaluant l'autèntica personalitat, tant dels éssers malignes com dels seus companys d'aventura. I establint, des del seu criteri, allò que és just des d'unes coordenades morals extraordinàriament franques. Igual que Frodo, Bilbo és el personatge necessari que una força inconeguda ha assignat com a únic capaç de la Gran Empresa: homes, màgics, elfs, nans... hi poden ajudar, però malgrat la seva superioritat evident, no és a ells a qui correspon ser la clau de volta de l'èxit. Tot com els adults de la Hispaniola són poc més que comparses de la missió d'en Jim. I aquesta missió, ens n'adonem al final, no és recuperar l'enorme tresor de sota la Muntanya que custodia el malvat Smaug, sinó l'abstracte desig d'un món millor, allunyat de les forces corruptes del mal. Però així com en *El Senyor dels Anells* causa feredat la magnitud del combat contra aquestes forces, en *El Hòbbit* hi continua havent alguna cosa de la simplicitat confortable dels contes de fades. El narrador no desempara ni els lectors ni els seus protagonistes, la terrible batalla dels cinc exèrcits és esbandida amb relativa rapidesa, gairebé de vella pel·lícula de l'Oest, l'anell encara no és el terrible objecte que, penjat sobre el cor d'en Frodo, empeny tota la Creació cap a l'esclavatge i la foscor

definitius... En cada pàgina de *El Hòbbit* hi lluu, en canvi, l'esperança d'un esperit juvenil que dulcifica, però no oculta, les asprors de les ombres.

Conte infantil amb molts elements folklòrics, narració juvenil sobre l'esquema d'un llarg viatge a la recerca d'un tresor, on s'aconsegueix sobreviure a l'embuix del mal, introducció a un món literari fascinant, construït amb la matèria dels mites... *El Hòbbit* pot ser una de les lectures essencials de la joventut, tant pel plaer de llegir-lo i de rellegir-lo, com per la seva posició en la trajectòria literària d'un jove lector, al qual ofereix una mena de compendi del que ha llegit i del que pot arribar a llegir.

Sobre la llengua:

Causa sorpresa als professors comprovar com en els últims anys ha anat minvant la competència dels alumnes per comprendre un llenguatge literari mitjanament ric. La llengua de la traducció catalana de *El Hòbbit* és rica, culta i amb espurnes populars. I tot i així els joves d'ara, fascinats per Bilbo i per la proximitat de la veu narrativa, hi passen a través sense prendre-hi mal. Al contrari: enfortint la seva confiança com a lectors i enriquint el seu domini del que hauria de ser patrimoni comú dels parlants de la nostra nació.

El món de Nàrnia, de C.S. Lewis

Malgrat tots els peròs, el món semi-fantàstic que C.S. Lewis (1898-1963) va desenvolupar a la sèrie de set llibres sobre *Nàrnia* conserva un important poder de seducció. A remolc de la revifalla de l'interès pel *Senyor dels anells* que va produir l'estrena de les pel·lícules sobre el món de Tolkien, molts llibres de caràcter fantàstic (sobretot si formaven una sèrie) van tenir una nova oportunitat a les llibreries i, en alguns casos a les pantalles. Els nous afeccionats al gènere es van trobar amb la sorpresa de descobrir un autor que formava part del cercle d'amistats més íntim de Tolkien, que aparentava tenir un nivell d'ambició similar, i que els oferia també pàgines i pàgines d'un món poblat d'éssers extraordinaris d'evident filiació nòrdica i medieval. Alguns en van sortir decepcionats perquè no sabien que C.S. Lewis havia escrit aquella

sèrie de novel·les per al públic infantil, amb l'explícita voluntat d'oferir-los unes aventures fascinants sobre un entramat explícitament al·legòric. Bíblic i cristià. Una decepció que també va tenir el seu reflex en la comparació cinematogràfica.

Quan Tolkien, anys després d'enllestir *Els Senyor dels anells*, pensava en el seu primer llibre sobre la Terra Mitjana, sentia una certa incomoditat que arrencava d'una observació que li havien fet els seus fills. *El Hobbit* és un llibre que Tolkien va escriure tenint present la idea que el que estava fet era un conte per a nens, i això es nota en certes caigudes del narrador cap al que el mateix Tolkien en deia un "estil equivocat": els moments en què el narrador s'adreça benevolentment al lector, en què pondera el caràcter extraordinari de la situació, en què fa referències a la realitat d'aquesta banda del llibre... Tot de "tics" que ja no tornaria a utilitzar mai més, com una conseqüència lògica d'una manera d'entendre la fantasia com a una poderosa arma literària que té sentit per ella mateixa: el poder d'alçar un món de cap i de nou. El seu amic C.S. Lewis (tots dos filòlegs de prestigi), amb qui va compartir tantes hores de tertúlia i a qui va influir en el seu complex trànsit entre la descreença i la conversió a l'ortodòxia de l'església anglicana, però, es va mantenir fidelment constant a aquest "estil equivocat" en la redacció dels seus set llibres sobre el món de Nàrnia. De fet, Lewis sempre va pensar que allò que ell escrivia era literatura infantil. On la fantasia té carta blanca per entretenir amb mil i una variacions dels motius fonamentals de les tradicions folklòriques, i també per a construir un suport al·legòric de la doctrina evangèlica. Però sense la grandesa de la literatura medieval i renaixentista que ell estudiava com a professor universitari i que li inspirava justíssimes reflexions crítiques. I tampoc amb la potestat de tallar les amarres amb el nostre món i produir-ne un altre. A *El Hobbit*, Tolkien utilitza algunes convencions del conte infantil (de les quals el tipus de narrador no és pas el més important) per a construir el pinyol central de tot un món literari. Un pinyol que després germinaria i es desenvoluparia en l'horitzó èpic del mite. Lewis, en canvi, s'autoimposa un sostre que no es pot sobrepassar, el sostre literari que, segons ell, convé al lector jovenet i el sostre ideològic que li marca l'al·legoria cristiana.

El cicle de *Nàrnia* comença amb el seu sisè llibre en ordre de publicació original. *El nebot del mag* (1955) és 4 anys posterior a *El lleó, la bruixa i l'armari* (1951) i explica ni més ni menys que la gènesi (potser s'hauria d'escriure amb majúscula: la Gènesi) de Nàrnia. Pel meu gust és també un dels llibres més interessants de la sèrie. Per començar perquè és el llibre que resol d'una forma més suggestiva la qüestió de l'existència dels mons paral·lels. I en segon lloc perquè l'humor que hi apareix és d'una categoria més desinhibida i més maliciosa que en alguns dels altres llibres de la sèrie. I això pot compensar alguns dels moments de "l'estil equivocat" de què parlava més amunt.

Digory i Polly són dos nens que descobreixen que arrossegant-se a través de les golfes de la casa d'un d'ells es poden desplaçar a qualsevol de les cases que componen la filera de vivendes del carrer. Per un error de càlcul, però, volent arribar a una casa buida des de fan anys, arriben a l'estudi de l'oncle de Digory, on mai abans no havien entrat. L'oncle és un bruixot afeccionat que ha forjat uns anells que permeten anar a un món paral·lel, i que està ansiós per assajar-los amb humans: els nens en seran les víctimes. La gràcia de tot plegat és que Lewis, autor també de novel·les de ciència-ficció, té una idea força complexa dels mons paral·lels i els anells no transporten del nostre món a un altre món, sinó que existeix un indret (el bosc entre els mons) que, com el passadís de les anònimes golfes de la filera de cases, permet comunicar entre si una gran quantitat de mons diferents. El primer món que visiten ha patit les conseqüències devastadores de la "paraula deplorable", capaç de llevar la vida a tothom excepte a qui a la pronúncia (una possible referència a la guerra nuclear). La persona tan malvada i egoista que ha destruït aquest univers és la Reina Jadis, el mateix personatge que, molt més endavant tiranitzarà Nàrnia amb un hivern permanent. Sense voler-ho, els nens transporten la Reina a casa. I, després d'un rocambolesc i hilarant passeig per Londres, tornen al bosc entre els mons, acompanyats no només de la Reina, sinó també de l'oncle, un cotxer i el seu cavall. Des d'on es precipiten a un món buit, però només instants abans que comenci la seva gènesi gràcies a la força creadora del cant d'Aslan, el lleó. Aquest nou món, anomenat Nàrnia -on hi ha animals que parlen, i tan jove que si hi plantes un tros de ferro d'un fanal londinenc, germina i es converteix en un fanal que crema i tot- ha de ser

governat per un fill d'Adam i una filla d'Eva. Posició que ocuparan el cotxer i la seva dona, convertits així en iniciadors d'una nissaga reial. Però també s'hi ha introduït el germen del mal (la Reina Jadis), tot i que Aslan li concedeix un cicle de protecció, a l'empara de la pomera que neix gràcies a llavor de la poma que els nens han anat a buscar al Jardí Emmurallat, on han hagut de vèncer la temptació d'usar-la en profit propi.

Com es veu, *El nebot del mag* compleix dues funcions clau. Per una banda desplega la mitologia del Gènesi, amb els seus simbolismes morals i religiosos i l'aplica al món literari de Nàrnia. I per altra banda, és una "preqüela" directa d'un cicle narratiu que compta ja amb 5 llibres i que en posa les bases genètiques, de tal forma que guanyi en coherència imaginativa i també al·legòrica. És un altre cas que segueix l'exemple d'Alícia: l'accés a un món paral·lel que es comporta com a mirall revelador de molts aspectes del nostre. Amb la diferència que el que animava Lewis Carroll era un esperit de subversió de la lògica i el poder. Mentre que en l'ànim de C.S Lewis hi ha una voluntat de reafirmar una fe agraïda, compassiva i en combat amb les forces del mal.

Dels altres llibres de la sèrie, sens dubte el més conegut és *El lleó, la bruixa i l'armari*, on apareixen els quatre germans Pevensi (Peter, Susan, Edmund i Lucy), protagonistes també d'altres llibres de la sèrie i on es desenvoluparà un aferrissat combat entre les forces del bé i el mal, paral·lel en certa mesura al que ha portat els nens a sortir de Londres per escapar del bombardejos de l'aviació nazi. I on Aslan consentirà el seu martiri per a redimir el pecat d'Edmund. L'aventura, a part de l'al·legoria cristiana de la mort (i resurrecció) d'Aslan, té un ressò artúric important. Lewis converteix els quatre nens en cavallers predestinats i decisius en la salvació del regne, sotmès a la tirania d'una usurpadora. Els elements màgics conviuen amb naturalitat amb una ambientació mítica, entre medieval i clàssica, on la naturalesa és un reflex de la dimensió sobrenatural. I també per la concepció del temps com una convenció amb diferents lògiques segons si es refereix al món real o al meravellós. De manera que una colla d'anys a Nàrnia no representen ni una fracció de segon a aquesta banda de l'armari.

A la resta de llibres de la sèrie, però, aquest ressò artúric és desplaçat per un altre d'orientalitzant. De manera que el folklore celta i nòrdic que s'associa a un

món jove, deixa pas a episodis i situacions que recorden més el material narratiu de *Les mil i una nits*: amb paisatges desèrtics amb pobles de genets amb grans ambicions conqueridores, visirs, ciutats on conviuen la crueltat i el luxe més ostentós de joies i jardins... Curiosament associats a una època de decadència, especialment a *El cavall i el seu noi*. I també amb viatges navals a illes meravelloses (*La travessia del Navegant de l'Alba*) que recorden les aventures de Simbad.

Que les novel·les del cicle de Nàrnia beguin explícitament de fonts identificables (la Bíblia, el cicle artúric, *Les mil i una nits*...), que tinguin un rellevant component al·legòric cristià i que el seu narrador adopti una veu de rondallaire una mica massa intervencionista, no invalida en absolut el seu poder de fascinació. La seva lectura, molts menys difícil que la de les obres de Tolkien, potser mai no provocarà adhesions tan incondicionals, però aportarà una autèntica lliçó literària i un repertori excepcionalment ric de personatges fantàstics en coexistència amb d'altres de quotians, amb les seves febleses i el seu potencial. I no patim, que cap lector incaut de Lewis no caurà, per la simple lectura de la sèrie, a les grapes de les esglésies "neo-cons" que en ocasions n'han fet bandera. Encara que potser sí que tindrà motius per reflexionar sobre la naturalesa del nostre món i dels símbols que el poblen.

Si un matí de tardor, un col·legial grassonet... O quan el lector és l'heroi

L'any 1979 Italo Calvino publicava la seva cèlebre novel·la *Si una nit d'hivern un viatger...*, on un lector i una lectora busquen incessantment la continuació d'una novel·la que no fa res més que començar de nou una i mil vegades. És el que els francesos en diuen una "mise en abyme": el lector (o el personatge, en representació seva) és portat fins a les vores de la ficció, de manera que se l'enfronta al vertigen de veure's ell mateix com a personatge de la història que llegeix, i el llibre que té a les mans com a part integrant de la història que conté. Aquest esborrament de fronteres entre la realitat de la ficció i la realitat del lector, a partir de llavors ha estat explotada sovint com a picada d'ullet en obres de tota mena. Però és indiscutible que l'obra de Calvino s'ha convertit en el

referent essencial d'aquest joc intertextual que ha caracteritzat la *postmodernitat*. Però no només l'obra de Calvino. També la de Michael Ende (1929-1995), l'autor alemany que el mateix any 1979 publicava *La història interminable*. Tot un univers d'intertextualitat abocat al món de la fantasia, enlloc de, com Calvino, a la metaliteratura.

Després d'haver aconseguit la celebritat i el reconeixement dels lectors amb les seves històries infantils, Michael Ende va escriure dues novel·les molt ambicioses per a "nens de totes les edats". Tant l'una com l'altra destaquen per un ric món imaginatiu, pel protagonisme infantil i, sobretot, per una reivindicació del joc, l'amor i l'amistat davant la progressiva mercantilització del món modern. *Momo* (1973) i *La història interminable* (1979) són dues novel·les extenses, amb una gran quantitat de personatges i amb una línia narrativa basada en la missió que els protagonistes han de perseguir (traspassant les fronteres del temps, en el primer cas, i de la fantasia, en el segon cas) per salvar el nostre món de l'amenaça de la grisor, la productivitat, l'imperi dels valors adults (aquells valors que podien representar els habitants dels diversos planetes que visita el Petit Príncep en el seu periple). Ens trobem, doncs, amb el clàssic escenari d'un nen que ha de descobrir que és en la seva condició de no adult que s'amaga la seva capacitat per actuar amb generositat a favor dels valors realment importants: allò que li permet convertir-se en heroi i superar unes proves que arriben a desafiar-lo en el més profund d'ell mateix i que, per tant, que l'obliguen a ser més conscient d'ell mateix i de les seves responsabilitats. Però és en la riquesa i l'ambigüitat de les seves aventures que rau l'interès literari i formatiu d'aquests dos llibres de l'escriptor alemany. Són aventures marcades per una lluminositat més meridional que no pas nòrdica, amb referències que van des de la mitologia clàssica (inclosa la d'arrel filosòfica, com el mite de la caverna) fins a la tradició del conte meravellós de *Les mil i una nits*. Les peripècies de Momo, una nena que viu sola i té l'estranya habilitat de saber escoltar els problemes dels seus veïns, i de Bastian Baltasar Bux, el nen grassonet que entra en el món del llibre que està llegint per salvar el Regne de la Fantasia, estan marcades no només per una imaginació molt fecunda (que sembla compartir algunes lliçons de la *Gramàtica de la fantasia* de Gianni Rodari, publicada el mateix any que *Momo*), sinó sobretot per

l'habilitat amb que aquesta imaginació ens posa constantment en el compromís d'observar la nostra realitat des d'una perspectiva inèdita. Al lector, doncs, no només se l'arrossega pel camí de la peripècia meravellosa, sinó que se'l convida a repensar-se. I a repensar també els esquemes de les lleis massa fàcils: la de l'oferta i la demanda, la de l'espai i el temps, la de l'amor i l'interès, la de la ficció i la realitat... Tot plegat, potser, amb el risc de produir una literatura una mica massa tova, on de vegades la línia de les idees arriba al límit de fer-se més gruixuda que la línia de l'escriptura, de manera que ens acostem perillosament a la falla filosòfica (tipus Jostein Gaarder).

La història interminable és, de tota manera, una obra molt important dins el panorama de la literatura juvenil de la segona meitat del segle XX. Michael Ende no només hi demostra que és capaç de construir un món imaginatiu inesgotable, sembrat de multitud de fils argumentals que per si sols constituïrien altres llibres, sinó que l'edifica sobre un entramat d'"abismes" que el comuniquen amb la realitat de més ençà de les cobertes del llibre i el projecten cap a aquesta promesa sense límits del títol. Ja no només es tracta de proporcionar una seguit d'aventures al lector, sinó de fer evident que la lectura en si mateixa és una aventura. En un context de pànic pel futur de la lectura, potser és lògic que l'heroi sigui precisament un lector. Bastian (com el protagonista de Calvino) és la representació del poder imprescindible del lector com a co-constructor de mons. No només perquè és en la seva imaginació que pren vida la creació de l'escriptor, sinó perquè l'acte de la lectura està investit d'un constant intercanvi de preguntes i respostes, moltes de les quals ja no són mèrit de l'autor, sinó patrimoni exclusiu del lector, de la seva vida, de les seves experiències, de la constant formació de la seva personalitat. *La història interminable*, doncs, amb tants capítols com lletres té l'abecedari, amb les caplletres il·lustrades, amb el text en vermell i el text en verd, amb el constant joc de miralls... és una epopeia de la imaginació, però des del costat del lector; el que, en última instància mobilitza i dóna un sentit personal a la combinació de les vint-i-sis lletres de l'abecedari que l'autor li ha presentat. Una enginyosa manera de traspasar el joc de la ficció al camp del lector, de posar-lo en situació d'assumir responsabilitats, d'esborrar la idea de la literatura com a evasió i atorgar-li ben clarament un paper de revulsiu. Revulsiu individual:

l'autèntica missió de Bastian Baltasar Bux no és salvar el Regne de Fantasia i, complementàriament, el món real, sinó trobar-se ell mateix a través d'un bombardeig de preguntes i desafiaments. Salvar-se ell mateix a través del poder vivencial i formatiu de la literatura.

Harry Potter: l'aventura del bé i el mal

El fenomen editorial més gran de la història té un nom que tothom coneix: Harry Potter. Quan semblava que els nens havien abandonat els llibres com a instrument d'entreteniment, la senyora J.K. Rowling (1965) va demostrar que és possible proporcionar-los llibres que els apassionen fins a tal punt que oblidin qualsevol prevenció per un nombre de planes elevat. Moltíssims nens de la generació dominada per les pantalles i el ritme entretallat del *zapping* s'han passat hores absorts en les 4283 pàgines que sumen els set llibres de la saga. Però a la vegada que milers de pares i de mestres i de llibreters celebraven que els nois i noies s'endinsessin tan de gust en l'hàbit de la lectura, algunes veus advertien sobre la seva mala influència. Moral i literària.

Sectors cristians posaven el crit al cel perquè creien perillós donar un tan alegre accés a la canalla a un entreteniment fundat en la màgia, on bruixes i bruixots són herois amb poders sobrenaturals i on no hi ha cap referència a un ésser superior, que és qui hauria de sustentar el monopoli del ram. Al prestigiós i popular crític literari Harold Bloom se li va encarregar un article sobre el primer llibre de la sèrie, on el desqualificava com a producte literari. Aprofitant l'estela de la polèmica, el professor de Yale va publicar una antologia de textos, *Relats i poemes per a nens extremadament intel·ligents de totes les edats*, que alguns coneixen amb el fals títol de *El cànon infantil*, on oferia Txèkhov, Tolstoi i Shakespeare al costat de Kipling, Carroll, Stevenson i Twain. Però on prudentment (o al contrari, temeràriament, perquè potser respon a una posició rabiosament militant contra la modernitat) evitava anar més enllà de 1914, argumentant que la I Guerra Mundial va destruir la màgia i la fantasia que caracteritzava aquests textos canònics.

Pel que fa a les prevencions religioses, el seu argumentari no té cap consistència més enllà d'un món purament sectari que volgués limitar-ho tot als marges dels textos sagrats. Qualsevol lector de J.K. Rowling pot comprovar com la lluita entre el bé i el mal que s'hi entaula està basada en la més justa tradició cristiana. Els ensenyaments

del professor Albus Dumbledore insisteixen sempre en el concepte del poder de l'amor i en la responsabilitat de cadascú per triar el camí adequat, defugint qualsevol determinisme i valorant per sobre de tot conceptes com l'amistat, la responsabilitat envers els altres i la coherència amb un ideari fonamentat en la bondat i el perdó. Des del punt de vista religiós (inclòs també l'aspecte moral, del qual no hem parlat, però que és també exemplar) doncs, *Harry Potter* em sembla molt més un excel·lent suport del catecisme que no pas un al·legat a favor de la bruixeria. Rowling se situa molt clarament dins la tradició estrictament cristiana d'escriptors britànics del món fantàstic, com són Tolkien i Lewis. I com ells ha fonamentat les aventures dels seus herois infantils i adolescents en el més immemorial motiu de la literatura universal: la lluita entre el bé i el mal. I no cal dir per quin dels dos combatents pren partit ni valorar com n'és de rellevant que hi hagi un infant elegit per capitanejar aquesta lluita, o que sigui un grupet de joves que hi tenen fe els encarregats d'enfrontar-se a un món adult majoritàriament representant de la maldat i l'ambició, la doble moral i el fariseisme, l'estupidesa i l'embrutiment.

Sobre el judici literari que es mereix la novel·la, em sembla que el senyor Bloom no es pot convertir en l'única veu autoritzada. Des que l'any 1997 es va publicar el primer volum –*Harry Potter i la pedra filosofal*– fins a l'aparició del darrer volum el 2007 –*Harry Potter i les relíquies de la mort*– el que més hauria d'haver sorprès els crítics és el progressiu i segur creixement de la complexitat del món que retrata. La sèrie sembla haver estat pensada tenint en compte en primer lloc que està adreçada a una generació de nens que aniran creixent al ritme del protagonista, i que per tant reclamaran l'aparició de temes més delicats i més complexos. I, en segon lloc, que cada vegada estaran més preparats per assumir un món literari creat de cap i de nou, amb els seus mites, les seves ramificacions i la grandesa de la lluita que s'hi manté. Tot plegat manegat dins d'unes intel·ligents coordenades de la literatura de consum, és cert, però d'una qualitat important. En primer lloc hi ha una estructura repetitiva que als lectors els fa gràcia trobar llibre darrere llibre: nous episodis d'en Harry a casa els tiets (que tant recorden als pares de la Matilda); el viatge cap a Hogwarts; els rols dels diversos protagonistes simpàtics i antipàtics (i no tots els antipàtics són dolents); els costums d'un internat, amb matèries i professors rocambolescos i amb deures avorrits; la rivalitat entre grups, que s'expressa tan vistosament en els partits de *quidditch*. En segon lloc hi ha l'astuta combinació d'humor, perill i emoció. I, sobretot, hi ha una trama detectivesca mantinguda amb l'enginy propi d'una tradició literària –la britànica– que tan ha excel·lit en el domini del misteri.

Estem, doncs, com a mínim, dintre d'una excel·lent tradició de literatura d'entreteniment. S'hi usen i es renoven els clixés de les sagues d'internats i de nens aventurers. S'hi exploten i s'hi amplien els motius tradicionals de la fantasia. S'hi acoten els límits d'una moral políticament correcta per a la gran majoria. S'hi administra amb intel·ligència el combat que el narrador sosté amb el lector per resoldre els misteris que s'hi plantegen... Res de tot això no pot causar més que enveja a molts escriptors que se situen en aquesta mateixa tradició. Perquè *Harry Potter* ho ofereix amb honestedat i generosíssima abundància... i enganxa.

A més, *Harry Potter* també ofereix grandesa literària. Per començar, a través de les seves pàgines el lector té accés a tot una sèrie de motius de la literatura occidental, dels relats de la matèria de Bretanya, la mitologia clàssica i la mitologia tradicional a la novel·la dickensiana. I no per a fer-ne ostentació o per fer-ne el típic refregit de qui no té imaginació suficient, sinó per donar-los vida i acció. Però el seu mèrit principal no és aquest, sinó la capacitat que té J.K. Rowling de posar a la disposició del nens un món imaginatiu autònom. En el qual no només les relacions entre els personatges, tot i la seva simplicitat, acaben funcionant de forma natural, sinó que a poc a poc s'hi desplega un univers paral·lel amb una coherència i una profunditat cada vegada més gran. Un univers imaginatiu paral·lel a la nostra realitat quotidiana on la lluita entre el bé i el mal es manifesta de forma nítida. Mítica. Com en el món de Nàrnia o de la Terra Mitjana, creacions clàssiques de Lewis i de Tolkien. Lord Voldemor no és només l'encarnació del mal en abstracte, sinó que darrere seu té una complexa història d'ambició desmesurada i d'aprenentatge de la crueltat. I la seva constant ambivalència i simetria amb el jove heroi, la seva necessitat de parasitar el bé i la seva incapacitat per comprendre la totalitat de la realitat, no només li confereixen els punts febles que impediran el seu triomf, sinó que li atorguen la representació d'una interessant cosmologia que es desplega sota els ulls dels lectors en passatges carregats d'emoció. L'autora, doncs, es mostra hàbil en la combinació dels diferents plans de la ficció i, el que és més important, fa que tinguin coherència entre ells. *Harry Potter*, és clar, és sobretot un llibre d'aventures, però la peripècia no s'autojustifica en ella mateixa, sinó que a través d'ella es construeix una dimensió molt més àmplia. Per tot plegat, *Harry Potter* no desapareixerà fàcilment de les llibreries. Sinó que es mantindrà com un referent de la literatura juvenil, encara que estèsticament no aporti gran cosa.

El que és curiós de tot plegat és que aquesta construcció ficcional que tant ha captivat els joves lectors (i que també ha estat seguida per moltíssims adults), hagi optat per una ambientació absolutament antiquada. Els joves protagonistes de la sèrie ignoren totalment l'existència d'Internet, dels mòbils, dels mp3... I tots els referents de la

cultura juvenil contemporània. El seu món està encallat en una era pre-tecnològica. Com si Harold Bloom tingués part de raó quan afirma que la literatura infantil i juvenil “per a nens extremadament intel·ligents de totes les edats” s’acaba el 1914.

Coraline: una Alícia a la banda del malson

Neil Gaiman (1960) és un escriptor anglès que porta més de vint anys en l’ofici de guionista (de còmics, de sèries d’animació...) És autor de diverses novel·les (*American Goods*, *Neverwhere...*) i de relats il·lustrats (*El dia que vaig canviar el meu pare per dos peixos vermells*). En totes aquestes facetes de la creació Gaiman ha obtingut prestigiosos guardons i ha arribat a la categoria d’autor de culte. Sobretot per la brillantor del seu món imaginatiu, la creació de mons paral·lels on la fantasia s’endinsa cap el terreny del terror psicològic, festejant perillosament amb el políticament incorrecte. Característiques que es poden aplicar perfectament a la novel·la juvenil *Coraline* (2002).

Coraline és filla única, viu en una casa antiga reconvertida en quatre apartaments i al saló hi té una misteriosa porta que no porta enlloc. Té per veïns un pretès ensinistrador de ratolins de circ i dues velles conques, antigues glòries de l’espectacle. I té uns pares molt enfeïnats. Desvagada, Coraline es dedica a l’exploració: del jardí, dels camps de voltant, de l’apartament... i, inevitablement, del que hi ha més enllà de la porta tapiada: un món paral·lel on hi ha un altre pis com el seu, una altra mare i un altre pare... Tot aparentment més interessant però també inquietantment maligne.

Coraline és un personatge que capta l’interès del lector des del primer moment: una nena extremadament observadora i, amb una subtil càrrega d’avorriments vital que li fa prendre un aire trist i profund a la vegada. Com l’Alícia de Lewis Carroll, Coraline s’avorreix. I això la porta a explorar més enllà dels límits de la lògica. Però Coraline no representa la infantesa despreocupada, ella intueix que en el món real hi ha moltes mentides i alguns misteris foscos. I quan passi a l’altra banda del mirall s’haurà d’enfrontar a unes mentides i a uns misteris que fan posar els pèls de punta. Com en les rondalles, la nostra heroïna haurà de fer front a una missió de rescat que

implica superar unes proves. Disposa d'un objecte màgic que li ha donat una velleta i compta amb l'ajut d'un gat "filosòfic", curiosa barreja del gat de Cheshire d'*Alícia al País de les Meravelles* i de l'ou Humpty Dumpty d'*A través del mirall*. L'univers per on ha de portar a terme la seva recerca, però, té el barroquisme delirant del còmic modern, que beu tant del surrealisme com de totes les tradicions fantàstiques. Amb la particularitat, però (i crec que amb l'encert) de no buscar la creació d'un món distant, fet de tota mena d'éssers fantàstics de complexa genètica mitologia. Gaiman no traspasa gaire més enllà de les coses quotidianes, perquè vol que les fronteres entre el real i el fantàstic quedin força desdibuixades i que la sensació de seguretat que ens ofereix la realitat tingui sempre la sospita d'una trampa.

Com a novel·la juvenil, *Coraline* parla en positiu d'un procés de creixement. Una baixada als inferns que acaba amb el triomf del nen que ha acceptat el desafiament d'assumir una responsabilitat. Com Pinotxo, *Coraline*, que ha estat temptada pel més gustós, però també el més fals, traspasa una frontera líquida per anar a la recerca del seus pares, presoners en el més enllà. I com en els clàssics de la novel·la on l'aventura juga fort amb combinació amb un poderós món imaginatiu, a *Coraline* s'arriben a produir cristalls de valors. Que brillen però no enceguen.

La cabina màgica: una *Alícia* entre números i lletres

"Una vegada hi havia un nen que es deia Milo. Mai no sabia què fer amb la seva vida, i no sols de vegades, sinó sempre." Així comença *La cabina màgica*, de Norton Juster (1929) un llibre que, amb no poques raons, ha estat considerat molt pròxim a una *Alícia* moderna. Efectivament: com Carroll, matemàtic i professor, Norton Juster, arquitecte i professor, construeix una aventura protagonitzada per un nen normal i corrent que, una tarda d'avorriment, accedeix de forma màgica a un "país de meravelles". A partir del moment que en Milo, amb el seu cotxe elèctric vermell, traspasa la frontera del món quotidià, comencen a encadenar-se unes sorprenents aventures que combinen dues formes d'imaginació. La primera és una imaginació instructiva, la imaginació de la paràbola o la faula moral i afecta sobretot la trama general: de l'antiga Ciutat de Saviesa van sorgir dos reis germans, fundadors de

Digitòpolis i Diccionòpolis. La rivalitat entre tots dos era apaivagada per llurs germanes adoptives, Dolça Rima i Raó Pura. Però després d'una forta discussió van ser desterrades. Des de llavors tot va anar de mal borràs. Milo tindrà la missió impossible de rescatar les dues germanes i restablir així l'harmonia. La segona forma d'imaginació és més pura, es justifica per ella mateixa, per la seva lògica de desbordant fantasia; tot i no deixar de tenir un puntet filosòfic. Aquesta és l'energia que genera la creació dels acompanyants d'en Milo: el gos Tac-Tic i l'escarabat Garrofa. I la d'alguns dels personatges que es troben pel viatge, com l'Alec, el nen suspès a l'aire que creix cap avall; o com el policia Curt i Ample. I també la d'algunes situacions d'un subtil regust carrolià, com el banquet de les paraules.

Construïda per acumulació de situacions i de proves que en Milo ha de superar per acostar-se al seu objectiu final, aquesta novel·la -publicada per primer cop el 1961 i sempre molt viva en el mercat editorial americà- aconsegueix deixar molt bon record en la majoria dels seus lectors. Siguin més filles de la primera imaginació o de la segona, *La cabina màgica* és un autèntic festival de sorpreses plenes d'enginy i intel·ligència que, més enllà de les lliçons explícites, ens endinsen en un món de noves perspectives: ens inviten a circular entre les aigües de l'absurd, de la reflexió i de la poesia.

Italo Calvino: una trilogia fantàstica de destins encreuats

Italo Calvino és un autor ideal. No només és un escriptor que es diverteix fent literatura de qualitat, una literatura on s'endevinen una multiplicitat d'estrats sorprenents però que mai abandona el sentit lúdic de la creació; sinó que també és un teòric de les lletres que construeix el seu discurs sobre la passió. Novel·lista i assagista, Calvino és una personalitat que encomana les ganes d'endinsar-se en els universos literaris, de considerar la pròpia biblioteca com una part important de nosaltres mateixos. Amb l'avantatge sobre d'altres savis de la literatura, sobre Borges, per exemple, que algunes de les seves novel·les poden ser considerades lectures apropiades per a joves lectors. Especialment les tres que integren la trilogia *Els nostres avantpassats*.

El baró rampant

D'aquestes tres novel·les, la més cèlebre és *El baró rampant* (1959). Ambientada al segle XVIII en una suposada regió italiana particularment boscosa, l'acció arrenca quan el primogènit d'una noble i decadent família es nega a baixar de l'arbre on s'ha enfilat i proclama que no tornarà mai més a trepitjar el terra. Narrada pel seu germà (personatge gris, modest i pràctic, però capaç d'entendre el punt de vista elevat del protagonista), la història es descabdella combinant l'evolució de la personalitat del jove baró amb la paulatina aparició d'una divertida galeria de personatges (el bandoler lector; l'enginyer hidràulic renegat; els espanyols temporalment exiliats dalt dels arbres; Viola, la passió desbordada; la germana, estrafolària cuinera...) i amb referències als canvis socials i intel·lectuals del segle de l'Enciclopèdia. Potser subratllat per aquest últim aspecte, el cert és que *El baró rampant* té un aire de novel·la voltairiana actualitzada, de paràbola filosòfica sobre el lloc de l'home en el món, construïda des de l'escambell de la sàtira i la ironia. Però té també el regust precís de les novel·les italianes de Stendhal, i Cósimo té un cert paral·lelisme amb Julian Sorel (de *El roig i el negre*), des del moment que són personatges en lluita contra la història. I, encara que les altres dues novel·les no estiguin ambientades al segle XVIII, l'aire de conte filosòfic voltairià continua deixant-se sentir. Com també la frescor i la falta de complexos de la novel·la picaresca, més evident en *El vescomte migpartit*, sobrevola tota la trilogia. I tots tres protagonistes no són sinó un més dels personatges que circulen per entre els camins i destins encreuats, buscant la improbable, però potser no impossible, coherència dels nivells de la realitat. Mostrant-nos la lliçó literària d'Italo Calvino: "L'única cosa que voldria ensenyar és una manera de mirar, és a dir, de ser en el món. En el fons la literatura no pot ensenyar res més."

El Cósimo de *El baró rampant* no és una mena de Robinson Crusoe que hagi de dominar la natura en solitari (que també ho fa). Per a ell, la natura és el món on es refugia per observar la societat des de fora, evitant implicar-s'hi totalment i intervenint-hi només en moments puntuals però amb el gran avantatge de qui pot prescindir de les lleis socials, ja que ell se situa fora de la seva jurisdicció. En aquest sentit, Cósimo continua sent un adolescent tota la vida, i en ell hi podem trobar tant o més la posició de qui es nega a emmotllant-se a les cotilles

de la societat adulta, com la figura de l'intel·lectual; privilegiat observador des de l'alçada dels neguits de la gent. Calvino té la delicadesa de proporcionar un final digne de la seva tossuderia a aquest heroi arbori, de manera que just en el moment de la seva agonia un globus aerostàtic (una icona del segle de les llums!) passi just sobre el seu roure... I el seu cadàver no pugui ser enterrat. Desaparegut l'heroi, la figura del germà narrador és capaç d'alçar-se ell també i protagonitzar des de la ploma una pàgina elegíaca que el redimeix del seu paper de trist cronista. Una pàgina trista, de final d'una època i d'un espai utòpic, simbolitzat per la desforestació.

El vescomte migpartit

El vescomte migpartit (1952) té alguna cosa del *Les aventures del Baró de Münchhausen*, de Gottfried August Bürger. En un ambient bèl·lic centreeuropeu, el vescomte és migpartit per una bala de canó turca, i tot i així aconsegueix sobreviure, de la mateixa manera que el Baró de Münchhausen és capaç de combatre sobre un cavall migpartit o de viatjar sobre una bala de canó. Però la història de Calvino no s'encamina cap a la fanfarronada, sinó cap a l'encreuament de destins, i la incomoditat d'actuar com qui no s'és. I les valències literàries es reparteixen també entre *El Lazarillo*, Ariosto, el Quixot, la rondalla i *El Dr. Jekyll i Mr. Hyde*. El narrador d'aquesta obra és un nen. I abans de res copiem les últimes línies de la novel·la, no per saber com acaba la peripècia del vescomte i del petit univers del seu vescomtat, sinó per veure com **no** acaba el narrador:

“Amb tot això, Pietrochiodo no va tornar a construir forques sinó molins; i Trelawney va abandonar els focs follets pels xarrampions i les erisipeles. Jo, en canvi, al mig de tan fervor per l'enteresa, em sentia cada vegada més trist i imperfecte. De vegades un es creu incomplet i només és jove.

Havia arribat al llindar de l'adolescència i encara m'amagava entre les arrels dels grans arbres del bosc per explicar-me històries. Una fulla de pi podia representar per a mi un cavaller, o una dama, o un bufó; la feia moure davant els meus ulls i m'exaltava en relats inacabables. Després m'agafava vergonya per aquestes fantasies i fugia.”

I és que no cal ser migpartit per una bala de canó turca per sentir-se incomplet. I tant els adolescents, com els narradors, com els lectors tenen alguna cosa d'aquesta ànima migpartida, que els fa afanyar-se d'història en història, de lectura en lectura, rebuscant en mons creats o recreats per buscar-hi lògiques possibles. O maneres de mirar i de ser en el món.

En tot cas, és molt interessant veure com en aquest escenari on la malvada meitat dolenta del vescomte exerceix la seva tirania; i l'altra meitat bona encara espatlla més les coses amb la seva actitud beatífica, la realitat està formada per nivells que s'emmirallen els uns en els altres. Així, no gaire lluny del poblat de leprosos, on es viu glorificant alguns dels pecats capitals més gustosos, hi ha el poblet dels hugonots que, sense guies espirituals fidedignes, sospiten de la immoralitat de qualsevol cosa. El fuster Pietrochiodo, tan bonàs, és un enginyosíssim constructor de maquinària patibulària. El doctor Trelawney no suporta la idea de la malaltia. La pastora Pamela i la dida Sebastiana són anvers i revers del model femení popular: despreocupada la primera, lloca la segona.

El cavaller inexistent

Però la meua novel·la preferida és la darrera, *El cavaller inexistent* (1957). Potser el lector jove li serà una mica més fàcil començar per *El baró rampant*, però jo crec que en *El cavaller inexistent* hi trobarà més pistes per encarar-se al Calvino de *Si una nit d'hivern un viatger*. I el lector adult que recomana Calvino també pot encomanar millor la passió pels laberints literaris que aconsegueixen reordenar la tradició i el pensament. I em penso que s'hi divertiran més. En aquesta obra, ambientada a l'època carolíngia, no és tan predominant la figura del protagonista, sinó que tots els personatges principals tenen la seva pròpia aventura. I la veu intermitent de la narradora, una monja a la qual la mare superiora ha encarregat, per penitència, la penosa càrrega de reportar aquestes històries per escrit, és també una troballa (sobre la qual d'altres escriptors amb menys geni i més ego haguessin estintolat la seva glòria) que confereix a l'obra una dimensió auto irònica, i la converteix (l'obra en sí, vull dir) en un altre protagonista en quèsta de la seva existència.

El cavaller inexistent, Agilulf Em Bertrandi dels Guildiverns i dels Altres de Corbertraz i Sura, és tan sols una armadura resplendent sota la qual només s'amaga una voluntat. El conjunt d'armadura i voluntat formen un cavaller perfecte, amb totes les virtuts dels grans herois i cap del seus defectes. Però en el camí del camp de batalla s'entrecreuen altres destins: el dels joves cavallers Rambald de Rosselló i Torrismond, el de la jove cavaller Bradamant, el de Sofrònia, el dels cavallers del Graal, el dels habitants de Curvàldia i, finalment, el de Gurdulú, la meravellosa contrafigura d'Agiluf i escuder seu: un personatge que té existència però no té cap mena de voluntat, de manera que tant li fa identificar-se amb un ànec com amb una papallona, com amb la sopa. Cadascun d'aquests personatges participa d'una parcel·la de la trama de destins encreuats que formen aquesta novel·la, particularment intensa i divertida quan inicien el viatge que els ha de permetre retrobar-se amb l'existència que anhelen. Agilulf en una etapa del seu viatge sembla Curial en l'episodi del convent. Torrismond sembla endinsar-se en un episodi dels Monty Python i, quan troba Sofrònia, en una tragèdia de Calderón de la Barca. I quan tots els destins coincideixen en un mateix punt, tot plegat es resol segons acostumen a resoldre's els embolics: amb fils que es trenquen, d'altres que s'alliberen (com el més insospitat de tots, el de la monja narradora Teodora) i alguns que queden embolicats per sempre.

Potser no és la més perfecta de les tres novel·les, però em sembla que sí que és la més fresca i divertida, la que posa sobre la taula l'assumpte més transcendent (ni més ni menys que l'existència!) però també la que es desprèn més dels guants de cirurgia, i on la fina ironia voltairiana es contamina més de la gràcia del relat cervantí. Aquesta o qualsevol altra de les dues, em semblen novel·les profitoses (formatives, doncs) per al lector jove: una magnífica mostra de com amb humor es pot fer un compendi literari perfectament orquestrat, on tradició, innovació, imaginació i reflexió es posen al servei d'un únic objectiu: el lector.

Nota sobre *Marcovaldo*

A Itàlia, Calvino és un autor molt recomanat i treballat als instituts. A casa nostra trobem un títol seu en una col·lecció juvenil: *Marcovaldo*, un recull de

narracions protagonitzades per un pobre pare de família que es veu amb dificultats per tirar endavant la seva família. Ordenades segons el transcurs de les estacions de l'any, aquestes narracions de realisme màgic suburbial tenen un aire de família amb les narracions mexicanes de Pere Calders de *Aquí descansa Nevares*. Plenes de sorpreses i de lògiques capgirades, les aventures de Marcovaldo són un excel·lent model de procediment imaginatiu i de crítica social. La seva senzillesa i la seva finor, però, potser seran més apreciades per un lector amb preparació que no per un de novell. Cosa que no crec que passi tan radicalment amb les novel·les de *Els nostres avantpassats*.

El naufragi que vindrà, o Robinson a la nau espacial

Una de les constants de la novel·la de ciència ficció és el catastrofisme: descriure una situació en què la humanitat arriba a una mena o altra de col·lapse generalitzat, que implica la possibilitat del naixement d'una nova era. Els protagonistes d'aquests relats, doncs, acaben tenint un cert paral·lelisme amb el naufragi per excel·lència. Sent ells els únics supervivents, encarnen l'èpica de la lluita per la permanència i per la civilització. Una lluita que es produeix cap endins (per entendre's, per resistir, per repensar el que fins llavors no calia pensar...) i cap enfora (per protegir-se, per dominar el món). Aquest ha estat un tema d'un indubtable atractiu, que ha generat una bona quantitat de maneres d'aproximar-s'hi. Algunes vegades des d'una perspectiva simplista, de traç molt gruixut. I d'altres amb una refinada voluntat filosòfica. Per al lector jove és aquest un tema amb el qual acostuma a connectar molt, que li permet reflexionar amb una arma molt poderosa i gens exigent: la imaginació.

L'illa del Doctor Moreau, de H.G. Wells

De les novel·les de H. G. Wells (1866-1946), les més populars són *L'home invisible*, *La màquina del temps* i *La guerra dels mons*. A més de ser iniciadores d'un gènere que encara estava per inaugurar oficialment –la ciència ficció–, aquestes tres obres han deixat una important empremta en l'imaginari col·lectiu. *L'illa del Doctor Moreau*, en canvi, ha tingut un ressò menor. De les tres, aquesta és la més inquietant i la que explota amb més contundència l'horror que pesa i pesa, fins a aclaparar totalment el lector que ha entrat en el laberint narratiu de l'illa poblada per bèsties-home. El tema tractat, la manipulació quirúrgica de bèsties per atorgar-los característiques humanes, potser no ha resultat tan atractiu com el beuratge que proporciona la invisibilitat, o la màquina que permet saltar a altres èpoques, però al capdavant ha acabat resultant el més proper a la “ciència possible”: els laboratoris de genètica de tot el món estan desenvolupant a marxes forçades les tècniques que permeten incloure gens humans en ratolins, porcs o primats. Paradoxalment, doncs, *L'illa del Doctor Moreau* ens interpel·la avui molt més fortament que mai. Literàriament, a més, és la més ambiciosa: crea un petit

món autosuficient carregat de significació simbòlica, amb un potent percutor que trepana sense pietat dins la consciència humana. No en va, el mestre argentí Alfredo Bioy Casares s'hi va inspirar per escriure *La invención de Morel*.

L'esquema narratiu de l'obra es val d'alguns recursos clàssics: el manuscrit autobiogràfic editat per un familiar després de la mort del protagonista, el naufragi terrible que, pels atzars de les lleis marines, porta el protagonista a una illa misteriosa; el científic genial que vol emular la capacitat creadora de Déu amb experiments diabòlics que acaben girant-se en contra seva... Aquests materials, que remeten a tants i tants relats d'aventures, estan tractats de manera que mai no es té la sensació de trobar-se davant un clixé. Al contrari: el naufragi, l'illa, el científic guillat i les altres peces que constitueixen els tòpics de l'aventura es col·loquen des del principi en un segon terme, mentre que, poderós, es va dibuixant un primer terme format per neguits i sensacions de la consciència. Així, el pes de la catàstrofe, de la dimensió inhumana que es va infiltrant en els personatges, governa cada vegada amb més força els ocupants de l'illa-trampa. Com el protagonista, més víctima de les circumstàncies que heroi d'una aventura, el lector és arrossegat per la força del misteri que es desgrana poc a poc, i viu així una experiència literària plena d'interrogants sobre qüestions científiques, ètiques i, sobretot, intensament vitals.

Novel·la resum de la novel·lística fantàstica anterior –J. Swift, *Frankenstein*, Jules Verne, E.A. Poe, *El Dr. Jenkyl i Mr. Hyde...*– L'illa del Doctor Moreau encerta de ple unes inquietuds que han seguit obsessionat els creadors literaris de tot un segle, i que encara avui ens interpel·len plenament.

***El dia dels trífids*, de John Wyndham**

El dia dels trífids (1951) és un dels clàssics de la literatura de ciència ficció que millor reflecteix, a través d'una aventura catastrofista, la incertesa del món modern, abocat, per un excés d'avarícia, a l'autodestrucció. Des de la primera pàgina, John Wyndham (1903-1969) posa en marxa dues terribles plagues bíbliques que provocaran la desintegració de la civilització. Per una banda,

unes estranyes llums verdoses que il·luminen el cel nocturn, deixen tothom cec. Però no tothom: algunes poques persones se'n salven i hauran de decidir si ajuden la massa de cecs a sobreviure uns quants dies més o es preocupen d'intentar salvar-se ells. Per altra banda, unes malignes plantes caminadores (creades a la Unió Soviètica amb finalitats poc clares) i que posseeixen una mena d'intel·ligència col·lectiva i un insaciable afany destructor, s'escapen de les seves plantacions per atacar una humanitat indefensa.

Es tracta, doncs, d'un relat molt efectista, que no deixa indiferent i que situaríem a mig camí entre la sèrie B de Hollywood i l'epopeia clàssica (una ambigüitat on resideix bona part de l'atractiu del gènere). A més, sembla projectar-se cap endavant, cap a llibres que han explotat algun dels seus eixos temàtics. Em refereixo, per una banda, a l'*Assaig sobre la ceguesa* de José Saramago, llibre tremendista i metafòric on una estranya epidèmia de ceguesa blanca deixa la humanitat rondant desesperada per ciutats condemnades al caos i a la crueltat. Per altra banda tenim el combat contra exèrcits inacabables d'éssers que es llancen en massa contra els humans. Són els terribles trífids, que segur que han inspirat dotzenes de pel·lícules de monstres, però que també recorden el setge que suporten els dos habitants de l'illa creada per Albert Sánchez Pinyol a *La pell freda*. Finalment tenim la història dels dos protagonistes, Wiliam Masen i Josella Playton, una parella que l'hecatombe ha unit i que lluitaran per la supervivència de la raça humana sobre la terra, com l'Alba i en Dídac del *Mecanoscrit del segon origen*. També ells encarnen l'esperit de supervivència d'una espècie i són fundadors d'una nova moral. *El dia dels trífids* no és una simple obra d'entreteniment, sinó una novel·la que sintetitza, en una trama narrativa planera, on el primordial és l'acció, moltes de les pors de la humanitat de després de la II Guerra Mundial. Una humanitat que creu possible la seva autodestrucció, però que a la vegada repensa quin ha de ser el seu nou model de conducta. Una humanitat que ja no creu que una potència superior (ni Déu ni els EUA) vingui a treure-li les castanyes del foc.

El mecanoscrit del segon origen i Trajecte final, de Manuel de Pedrolo

Llibre popularíssim, repetidíssimament editat i sistemàticament llegit a les aules de secundària. Fins el punt que gairebé ha quedat cremat i que, pitjor encara, durant molt temps ha fet invisible la resta de l'obra de Manuel de Pedrolo (1918-1990). Com si l'extraordinàriament prolífic dramaturg i narrador no hagués escrit res més que pogués interessar la societat catalana de més enllà dels anys 1980. La meua experiència amb aquest llibre a l'aula està marcada per un desencantament. Quan el vaig llegir per primera vegada feia 8è de l'antiga EGB; recordo que va ser una lectura que em va impactar molt, fins el punt que la vaig llegir dues vegades seguides, enllaçant l'última pàgina amb la primera sense cap pausa. Després ens la van fer llegir quan fèiem 1er de BUP, i em sembla recordar que a la major part dels meus companys la van llegir sense problemes i els va agradar. Com a professor, però, m'he anat trobant que cada vegada el llibre era llegit amb més mandra. Cada vegada els "puix", els "cars" i els "llurs" eren obstacles més evidents (quan per mi havien estat invisibles). I el pitjor de tot era constatar les dificultats de comprensió que suscitava el capítol final, aquell on l'autor fa una hàbil operació argumentativa per situar la història de l'Alba i d'en Dídac al començament d'una nova era futura, utilitzant uns referents de ciència ficció clàssics (els viatges interespacials i la ignorància sobre un passat que no és altre que el nostre present). I no cal dir que les ressonàncies bíbliques ja gairebé han desaparegut de la volta cranial adolescent; però no en canvi els prejudicis racials ni la "moral" sexual masclista.

Mecanoscrit del segon origen, però, no és ni molt menys l'única obra de temàtica futurista de Manuel de Pedrolo, que compta ben bé una vintena de títols. El volum i la intensitat d'aquest corpus situen l'escriptor de l'Aranyó com dels més importants autors europeus del gènere. Ficat de ple dins la millor tradició de la ciència ficció: aquella que se sap valdre dels recursos literaris més variats per, vorejant totes les fronteres del gènere, no encallar-se en una fantasia matussera, sinó crear autèntics mecanismes d'intriga i reflexió. I, en el seu cas, produir una autèntica relectura mítica. D'entre aquests títols, potser el més recomanable és el recull *Trajecte final* (1974). Es tracta de set narracions

molt properes a la poètica del relat detectivesc que exploren territoris de desconcert basats en hipòtesis típiques de la ciència-ficció, però en un context gens futurista, sinó marcat pel paisatge urbà típic de la segona meitat del segle XX: el control exhaustiu de la ciutadania, els móns paral·lels, els avenços de la robòtica, els viatges en el temps, la presència extraterrestre, la longevitat il·limitada... Tot marcat per aquest aire de civilització en descomposició, de progrés tècnic paral·lel a la deshumanització de la societat, on viure amb llibertat és cada cop més difícil, possible només des de la marginació i la lluita constant contra unes regles obsessivament limitadores. Com els relats d'Isaac Asimov, els de Manuel de Pedrolo conjuguen amb habilitat una trama d'un ben travat misteri amb una ambició de proposar reflexions no banals sobre algun aspecte clau de la condició humana. Es tracta, a través d'una exploració en el camp dels futuribles, de qüestionar la nostra manera actual de veure el món.

L'esquelet de la balena i La fàbrica de mentides, de David Cirici

David Cirici (1954) és autor de dues destacables i premiades novel·les juvenils. *L'esquelet de la balena* va rebre el Premi Ramon Muntaner 1986 i *La fàbrica de mentides*, el premi Marià Vayreda 1994. Són novel·les protagonitzades per joves que han d'afrontar una civilització en descomposició, però sobretot són dues novel·les que comparteixen un clar propòsit de construir literàriament un món. No és una ambició tan freqüent com podria semblar, tot i que és evident que una novel·la es justifica, entre d'altres coses, per la capacitat de creació de móns.

L'esquelet de la balena pertany a la mateixa família de novel·les que *Dos anys de vacances*, de Jules Verne, i *Senyor de les mosques*, de William Golding. Però projectada cap a la ciència ficció. En l'obra de Verne, la peripècia consisteix en un grup de nois que aprofiten les desferres del vaixell amb el qual han naufragat per construir un petit univers d'ordre adult. La novel·la de Golding narra aproximadament el contrari: com un grup de nois destrueix l'ordre adult i el substitueix per un de salvatge. David Cirici imagina una civilització en descomposició, lluny de la qual hi ha unes escoles on els nens són educats segons un sofisticat sistema automatitzat que elimina qualsevol

contacte real amb els adults. Aquests nens tindran la responsabilitat de crear un ordre nou i, al mateix temps, salvar els valors de la cultura. Per això se'ls ha col·locat en aquestes "illes" automatitzades, que els eviti qualsevol contacte amb un món en decadència. Poc a poc, amb un aconseguit control de la informació que arriba al lector a través de la veu del narrador protagonista, se'ns retrata el futurista i gèlid funcionament d'una escola absolutament automatitzada, amb professors hologràfics i màquines que s'encarreguen de proporcionar els àpats, la roba neta i, fins i tot, les ulleres graduades a mesura que els nens ho necessiten. Aquest ordre tan meticulós, però, es veu progressivament trencat. Primer per esdeveniments purament casuals i, més tard, per l'arribada de les restes del naufragi d'una civilització en curs de desaparició: grups de gent que ronda pels boscos amb la mateixa angoixa per sobreviure i la mateixa desorientació que els cecs de *El dia dels trífids*.

La fàbrica de mentides, més breu, té una evident intenció de convertir-se en paràbola de la societat embrutida per la influència creixent de l'evasió audiovisual. Si bé la trama no aconsegueix atreure amb tant d'interès el lector com *L'esquelet de la balena*, potser la supera en la solidesa de l'ambientació: una ciutat boreal on la gent deixa de patinar sobre el mar glaçat, absorbida per la il·lusió d'un món de satisfaccions que s'escampen pertot arreu –la virtuala-fins anul·lar completament el sentit de la realitat.

Tant l'una com l'altra són obres molt ajustades al que entenem per literatura juvenil. En primer lloc, són bona literatura. I això és essencial. En segon lloc, els joves narradors protagonistes mobilitzen, amb una riquesa de recursos notable, unes inquietuds i una manera d'afrontar el món clarament positives. I, finalment, a través de l'hàbil retrat difuminat del món decadent que fa de marc a les dues històries, insinuen alguna cosa més que un missatge positiu: insinuen les preguntes que tantes vegades ha formulat la literatura universal amb la metàfora del naufrag.

Isaac Asimov

No hi ha dubte que Isaac Asimov (1920-1992) és un dels pares de la ciència-ficció. Rus de naixement, però de nacionalitat nord-americana, Asimov va fer en paral·lel una carrera científica i literària, fins que la segona el va absorbir

completament; gairebé sempre, però, amb un ull posat en la divulgació (científica i cultural) i un altre en la ficció futurista. És autor d'una memorable trilogia novel·lística –*Fundació*– i d'una notable col·lecció de narracions breus. La literatura de ciència-ficció d'Asimov no està pas pensada per ser lectura juvenil, tot i que és molt habitual trobar-la en les col·leccions consagrades als joves lectors. Potser per la mateixa raó que els més puristes afeccionats a la SF no el tenen com un dels seus autors de referència: Asimov és un rondallaire d'un món futur que ha trobat una atractiva fórmula per, a través de la intriga, plantejar preguntes d'arrel humanística. És veritat que és l'inventor de la paraula robòtica, el creador de les seves tres lleis; que és un eficaç organitzador de móns en evolució... Però no estem tan lluny de *Els viatges de Gullibert*: la fantasia al servei de la caricaturització d'estúpids prejudicis que acceptem amb tota la nostra ingenuïtat i il·liputença.

Els seus contes sobre robots, (*Jo, robot*. 1950) protagonitzats per la robopsicòloga Susan Calvin, són com faules futuristes que versen sobre temes com la responsabilitat, l'ambició i la llibertat. I en molts dels contes on intervé l'element extraterrestre (*A l'estil marcíà*, *Relats d'un futur proper*) hi trobem clares paràboles polítiques i hàbils jocs de malabarisme en la perspectiva que ens porten en qüestionar-nos la nostra mirada sobre l'altre (amb un paper important per a l'humor). Aquests són, en definitiva, els seus grans temes. Amb una novetat que potser la ciència-ficció sap plantejar amb una nitidesa inèdita: la responsabilitat no només individual, sinó de la humanitat com a raça enfrontada com mai a poder triar opcions decisives per a la seva supervivència.

***Guia galàctica per a autostopistes*, de Douglas Adams**

La *Guia galàctica per a autostopistes* no és una guia. És una novel·la delirant, un monument paròdic a la novel·la de ciència ficció, una mostra de literatura “gamberra” com poques n'he llegit, un llibre divertidíssim que s'ho carrega tot, començant pel mateix planeta Terra a la pàgina 37. El títol està manllevat d'una guia que el protagonista (o potser més sovint el narrador, aquesta és una novel·la sense manies) utilitza per informar-se d'alguns detalls de l'enorme varietat de la vida intergalàctica. La *Guia*, curiosament, també està redactada

amb el mateix estil irreverent que la novel·la i sovint dóna opinions molt poc políticament correctes. La idea original va desenvolupar-se en forma de sèrie radiofònica per a la BBC l'any 1978. L'èxit que va tenir va impulsar l'autor a escriure aquest llibre i les seves continuacions (*El restaurant del Final de l'Univers*, *La Vida*, *l'Univers i Tota la Resta* i *A reveure i gràcies per tot el peix*). Tots ells llibres de culte entre els afeccionats al ram de l'humor de ciència ficció. Per qui no ho conegui, potser li servirà d'orientació dir que Douglas Adams va col·laborar amb els Monthly Python.

En el pròleg a la *Guia*, Douglas Adams (1952-2001) ja comença fort: “Un dijous, gairebé dos mil anys després que clavessin un home en una creu per dir com seria de meravellós ser amable amb la gent per variar una mica, una noia que seia sola en una petita cafeteria de Rickmansworth de sobte s'adonà de què era allò que sempre havia anat malament, i a la fi veié com es podia convertir el món en un lloc bo i alegre. Aquesta vegada l'havia encertada, funcionaria, i no haurien de clavar ningú enlloc. Tristament, però, abans que pogués arribar a un telèfon i explicar-ho a ningú, ocorregué una catàstrofe estúpida i terrible, i la idea es perdé per a sempre”. Aquesta catàstrofe és la destrucció del planeta perquè feia nosa a una nova ruta exprés hiperespacial. Un terrícola (que acaba de perdre la casa sota el pes d'unes excavadores que construeixen un cinturó de ronda) se salva juntament amb un extraterrestre que, sota forma humana, portava una temporada vivint a la Terra. A partir d'aquí les aventures que s'encadenen són cada cop més abracadabrants (una mica a l'estil *Les aventures del Baró de Münchhausen*) i van orbitant a poc a poc sobre el destí últim del planeta Terra com a ordinador orgànic que havia de donar (després de milions d'anys de càlculs, llastimosament no completats per culpa de les obres públiques intergalàctiques) la Pregunta de la Vida, l'Univers i Tot (la resposta ja la sabien, però el realment difícil d'esbrinar era la pregunta). Dir que aquest és el centre argumental, però, no és gaire exacte. També hi ha la història de Zàfod Bleeblerox, president de dos caps (vull dir que sobre les espatlles té dos caps) del Govern Galàctic Imperial i de la nau que roba (el Cor Auri). I la del planeta Marathea. I la de la infeliç guerra entre els Vl'hurgs i els G'Gugvuntt. I la de Marvin, l'extraordinari robot depressiu... Tot plegat una bogeria d'una gran intel·ligència i un humor basat en el desconcert permanent i

el pessimisme hilarant. Un llibre amb tants diversos nivells d'ironia i sarcasme que pot arribar a connectar amb una tipologia molt diferent de lectors. La *Guia galàctica per a autostopistes*, doncs, pot formar part amb èxit d'una llista de lectures recomanables per a joves pel que té d'enlluernador, per la lliçó d'enginy literari que dóna i per les preguntes que planteja. Sense oblidar, és clar, que és divertidíssima.

Les rondalles

Joan Amades, al pròleg al seu valuosíssim recull *Rondallística* afirma que la rondalla és un document prehistòric. Aquesta consideració de la narrativa tradicional com a testimoni viu de la immemorial necessitat humana d'explicar el món a través d'un relat està acceptada amb matisos diversos per tots els folkloristes i estudiosos del mite. El que aquí és interessant de ressenyar, però, és com, a mesura que la humanitat progressava, aquest patrimoni ficcional que reunia en un mateix format infinitat d'històries fundacionals sobre el perquè de les coses i sobre el món fantàstic, va anar quedant cada vegada més circumscrit al públic jove. Aquells mites i aquelles epopeies que eren narrats a la caverna, a la plaça, al temple... per a tots els membres de la comunitat, van anar convertint-se en relats bàsicament transmesos en l'àmbit familiar, i la canalla en va esdevenir el públic natural. Aquest fenomen és lògic com a mínim per dues raons. En primer lloc perquè és evident que tot aquest patrimoni tenia una finalitat educativa; la transmissió del saber de les generacions passades cap a les futures. A més, molts dels seus relats deuen tenir l'origen en primitives cerimònies d'iniciació a què eren sotmesos els joves com a porta d'ingrés a l'edat adulta. En segon lloc, perquè la progressiva extensió de la lectura va anar donant cada vegada més material i més variat a l'adult, que podia entretenir-se (si el seu estament social li ho permetia) amb produccions escrites cada vegada més assequibles materialment, més riques en joc literari i també més variades. Només els infants quedaren momentàniament privats d'una lectura que els fos atractiva. I quan algú va decidir que valia la pena pensar a omplir aquest buit, la voluntat educativa va ser tan formidable que molt sovint va produir textos únicament exemplaritzants, per a ús de nens o nenes com la protagonista de "El contador de contes" de Saki (pseudònim de H.H. Munro (1870-1916)): una nena "*horriblement* bona" a qui li donen tres medalles (a l'obediència, a la puntualitat i a la bona conducta), el dringar de les quals la trairà quan s'amagui de l'lo, amb el resultat que fàcilment imaginarem, si no és que nosaltres no som també "*horriblement* bons". Davant aquest avorriment, els infants va optar per apropiat-se d'un patrimoni que els adults havien anat arraconant a les golfes: les rondalles. Un filó inesgotable de ficció i

meravella, amb protagonistes no obsessionats per la bondat, amb torbadores situacions de violència, de destret, d'enginy i superació. Amb reminiscències del món dels somnis i d'antigues mitologies animistes o paganes que troben un viu ressò en l'inconscient.

Aquest riquíssim fons d'històries, després de mil·lennis de transmissió oral, va començar a ser recollit a partir del segle XVIII, i, sobretot del XIX. Alguns folkloristes, com els germans Grimm (1785-1863 i 1786-1859), van ser responsables de l'enorme popularització d'una considerable col·lecció de rondalles que van passar a consumir-se a través del paper imprès. De primer aquests aplecs no estaven pas destinats al públic infantil, sinó a l'erudit, però ja el mateixos germans Grimm es va adonar del potencial que tenien les rondalles com a lectura infantil, de manera que en van començar a suavitzar alguns aspectes. No cal dir que el procés de carregar l'almívar ha continuat sense aturador, fins a les versions empallegoses de Walt Disney i les versions políticament correctes de tantes edicions amb tan bona voluntat com poc sentit del ridícul.

Tot i que moltes vegades associem espontàniament el nom dels germans Grimm amb el de Hans Christian Andersen (1805-1875), cal que tinguem en compte que l'escriptor danès no era en absolut un compilador, i que la gran majoria dels seus contes són de collita pròpia. Per això l'element poètic és molt més accentuat i és molt fàcil retrobar-hi un tema constantment repetit: la variació sistemàtica del motiu de l'aneguet lleig. Per Andersen, la rica tradició rondallística nòrdica era una font d'inspiració per elaborar un tipus de relat molt depurat estilísticament, que conjuminés l'elegància poètica amb un contingut "distingit", en el sentit de l'aristòcrata que s'acosta a les classes senzilles per flairar-ne l'honesta condícia. I, a la vegada, Andersen hi projectava el desig d'ascens social que el va marcar tota la vida.

Com a material narratiu, les rondalles han estat objecte de dos tipus d'estudis que han tingut una gran rellevància crítica, no només perquè han donat claus d'interpretació de tot aquest corpus, sinó perquè també han representat un progrés en l'eficàcia de les eines de comprensió literària. Em refereixo als treballs de caràcter formalista de Vladimir Propp (*Morfologia del conte*, 1928), i

als d'arrel psicològica de Bruno Bettelheim (*Psicoanàlisi dels contes de fades*, 1976). Tant una proposta com l'altra posen al descobert que les rondalles de tot el món comparteixen una mateixa universalitat primigènia, que es reflecteix tant en la seva estructura, que Propp pot reduir a trenta-un motius, com en les pulsions psicològiques que s'hi manifesten.

Actualment trobarem infinitat de reculls de contes de tradició popular, en tota mena d'edicions: científiques, populars, amb il·lustracions convencionals o d'un meritori treball artístic. D'entre aquest reculls n'hi ha alguns, com *Les mil i una nits*, considerats joies de la literatura universal. D'altres, com *El Conde Lucanor*, o el *Contes de Canterbury*, són textos gairebé fundacionals d'una literatura nacional. Però a les llibreries han proliferat extraordinàriament reculls absolutament heterogenis i amb una gran ambició cosmopolita de contes jueus, russos, africans, àrabs, indis de la Índia i dels indis americans, xinesos, japonesos, nòrdics, occitans, italians... Però aquí em sembla lògic que destaquin els reculls catalans: especialment els de Joan Amades i Jacint Verdaguer.

Joan Amades

Com Pompeu Fabra, com Joan Coromines i Francesc de B. Moll, Joan Amades (1890-1959) és una d'aquelles figures que han esdevingut essencials en la història de la cultura catalana a còpia d'hores i hores de treball pacient, rigorós i constant. Si no fos per ells, i per alguns pocs més com ells, hauríem perdut una part ingent del nostre patrimoni i, el que fóra pitjor, ens mancarien algunes de les eines essencials de construcció del nostre futur. El camp que va treballar Joan Amades, la cultura popular, era, i és, la part més fràgil del patrimoni: trencada ja per sempre la transmissió oral de cançons, rondalles i contarelles, l'il·lustre folklorista va poder aprofitar l'última oportunitat que quedava abans no se'n perdés el record. El 1953 publicava a l'Editorial Selecta, el clàssic volum *Les cent millors rondalles catalanes*. I més endavant, els cinc volums del *Costumari català* i els tres del *Folklore de Catalunya* sumen milers de pàgines de la memòria popular salvades de l'oblit. Salvades, però, a condició que no s'estiguin entomant la pols a les biblioteques sinó que circulin amb un impuls

que només l'escola els pot donar. Notem, a més, que l'etimologia de "rondalla" i d'"escola" tenen en comú el concepte "rotllana d'oidors".

A diferència de la rondallística nòrdica, en la catalana no abunden les fades ni hi ha una varietat temàtica tan gran. Tot i així, Amades compila 234 rondalles meravelloses, 23 rondalles encadenades, 25 rondalles de bèsties, 231 rondalles humanes, 6 rondalles ortofòniques més una bona colla d'embarbussaments, 6 rondalles-jocs que s'expliquen amb una baralla de cartes a la mà i 596 rondalles paramiològiques o contarelles anecdòtiques al límit de l'acudit: més de mil pàgines plenes de recursos aprofitables tant a pàrvuls com a batxillerat. Des de posar-se a jugar amb la dificultat de dir allò de "una llebre digadeva, de la sala capoteva, pimpladeva, tiroliloroleva, xiro-xiro-xirodeva", fins a emocionar-se amb les històries de por o de meravella de patufets o gegantassos; des d'analitzar els motius recurrents de la narrativa popular, fins a inventar noves rondalles, o posar-ne més d'una en comunicació, o estrafer-les, o imaginar-ne la continuació. Poques vegades un sol llibre deu haver reunit tants i tants motius per convertir una classe en un paisatge poblat d'una munió de peripècies i de mostres d'enginy. La llengua de les rondalles de Joan Amades, a més, permet una lectura sense entrebancs. És una llengua ben modèlica en tots els sentits: totalment genuïna, de frase curta i entenedora, sense ornaments gratuïts i, sobretot, amb un sentit del ritme perfectament ajustat a l'eficàcia de la narració. Una manera de tractar la llengua que també trobem en els escrits de Pompeu Fabra, de Joan Coromines o de Francesc de B. Moll.

Jacint Verdaguer

Milà i Fontanals, mossèn Alcover i Marià Aguiló són alguns dels erudits de la Renaixença que van dedicar una gran energia a la recopilació de la nostra literatura tradicional. A la seva obra, més o menys científica, més o menys sistemàtica, més o menys literària, devem la conservació d'un important llegat folklòric que, d'altra manera, potser hagués caigut en l'oblit. Jacint Verdaguer (1845-1902) seguint els mateixos impulsos d'aquells patricis, va dedicar moltes

hores de la seva joventut a la recopilació de contalles, rondalles, cançons i tota mena de tradicions de les terres pirinenques i d'Osona. Però no parava l'orella amb la disposició del col·leccionista, sinó amb la naturalitat de qui se sent fascinat per la força de la imaginació popular. Una imaginació que ell mateix posseïa ben viva i dominadora, amb una fam ferotge i un metabolisme hiperproductiu.

No és estrany, doncs, que l'activitat recopil·ladora de mossèn Cinto no es traduís mai, en vida seva, en un recull imprès. Verdaguer bevia a raig de la literatura popular (com reconeix en el discurs de la Font del Desmai), però amb l'ambició creadora sempre excitada. Conèixer la varietat paisatgística del país i el seu rerefons llegendari era una necessitat del seu temperament creatiu, constructor del móns literaris. *El Canigó* n'és el millor exemple. En els darrers anys de la seva vida, però, sí que va dedicar algunes hores a posar en net rondalles i contarelles recollides en les seves excursions de joventut i en les seves estades de desterrat. Són les pàgines del volum *Rondalles*, aparegut pòstumament el 1905.

Amb molt d'encert, Pirene i Proa han volgut treure al mercat les rondalles de Jacint Verdaguer, pulcrament ordenades i editades, il·lustrades amb tretze dibuixos de Joan Junceda. Aquesta edició combina el criteri científic en els pròlegs, en la classificació i en la publicació de narracions inacabades, amb el criteri divulgatiu, present en l'estandardització de certs aspectes propis de la llengua de la Renaixença (com és ara la supressió de l'article masculí *lo*). Tot plegat fa del volum una eina especialment eficaç per ser utilitzada on més lògic és que sigui utilitzada: a les escoles. És una manera de posar més a l'abast la prosa del poeta de Folgueroles, de fer-ne rel·luir l'eficaç elegància i, per tant, de subratllar el material popular que se'ns hi serveix. El lector juvenil hi podrà trobar un clar i nítid referent de la nostra tradició: algunes de les rondalles més populars del folklore català, algunes de les anècdotes humorístiques més repetides en les famílies, l'empremta del reconstructor del català literari i la malícia i el candor d'un dels nostres més representatius ninotaires.

El deler creatiu del Poeta, no que no l'hi trobarà. Que els mestres ho tinguin en compte. Que els facin llegir les rondalles, amb la seguretat que els

serà una lectura important. I després que els llegeixin algun fragment ben espectacular o ben sentit de la seva enorme obra poètica: aquí sí que s'hi amaga una energia poderosa que els nois notaran.

Altres rondalles

Que la rondallística no és un gènere mort i enterrat és molt evident quan es llegeixen els contes que espontàniament (o més o menys espontàniament, perquè no tot es confia a l'atzar natural) els nens escriuen. També molts escriptors moderns han estat capaços d'adoptar la rondalla com a recurs principal d'una obra de nova creació, on els temes o els motius típics dels contes són capaços de formar part d'un entramat amb una intencionalitat ben diferent de la tradicional.

Mitologia maia en una rondalla catalana de Lluís Ferran de Pol

Com Pere Calders o com Tísner, Lluís Ferran de Pol (1911-1995) no va fer del seu exili a Mèxic un element de pura nostàlgia, sinó que es va interessar profundament per la cultura d'aquell país i va produir unes molt interessants mostres de literatura catalana de tema mexicà. Entre elles, un llibre dedicat als infants basat en la mitologia maia. En motiu dels seus estudis d'antropologia a la universitat de Mèxic, Ferran de Pol va conèixer l'existència d'un curiós llibre escrit en algun moment del segle XVI en llengua quitxé i alfabet llatí. Les llengües mexicanes no tenien pròpiament un mètode d'escriptura, sinó que confiaven el seu patrimoni mitològic a la memòria, apuntalada en alguns casos amb representacions pictòriques, el sentit de les quals es torna totalment misteriós quan la civilització que les va produir va entrar en una crisi tan forta com la que va provocar la conquesta castellana. Un indígena que havia après espanyol es va adonar de la potencialitat del seu sistema d'escriptura i va decidir confiar a aquelles representacions fonètiques bona part de les històries mitològiques de la civilització maia. És el llibre conegut amb el nom *Pópol-Vuh*. D'aquest llibre, Ferran de Pol en va aprofitar la història central, ordenant-la segons les convencions narratives de la novel·la. Es tracta del període d'abans de l'alba, quan els déus (els Serpents Emplomallats) i els dimonis feien provatures fracassades, quan el món encara era a mig fer, el bé i el mal lluitaven i s'estava a l'espera de l'aparició de l'home de l'alba, creat amb

moresc blanc i moresc groc i propiciat per una complexa preparació que comença amb la fuga de la filla del gran Xibaldà, que s'enamora d'un dels jugadors de pilota que honoren als déus a l'estadi; i dels quals sorgeixen els heroics bessons que acabaran formant el sol i la lluna.

El resultat va ser un llibre amb tots els ingredients d'un conte d'abast llegendari, escrit amb pulcritud i delicadesa, pensant sobretot en un públic juvenil. Ferran de Pol va utilitzar el material mexicà amb el més gran amor: el va "arrondallar" a la manera de la tradició catalana, va donar noms nostrats a alguns personatges (Averneta, Llevantó, Espurneta, Bruixet...), va incorporar rodolins com a fórmules màgiques, es va fer amb el to còmplice del narrador oral... I va aprofitar aquesta llegenda tan llunyana per fer-ne una manera natural de fer viu un llenguatge d'una gran riquesa, on es combinen les paraules cultes amb una bona colla de girs populars.

L'any 1972, *Abans de l'alba* apareixia al mercat com a un llibre per a l'ensenyament del català. Amb un pròleg de Salvador Espriu, amb uns comentaris lingüístics i amb uns exercicis d'Albert Jané, i amb unes il·lustracions d'Elvira Elias, aquell llibre va servir perquè una nova generació de catalans poguessin aprendre (gairebé sempre fora de l'escola) a escriure amb correcció la seva llengua. Una manera de confiar a la literatura una missió que en aquells moments s'havia de fer amb voluntarisme i amb un cert esperit messiànic. D'aleshores ençà, les tècniques d'ensenyament han evolucionat cap a d'altres orientacions, pretesament més pràctiques i científiques. Però em sembla que mai no hem tornat a trobar en un mateix volum una voluntat tan decidida de qualitat i rigor. En el text literari, en la manera amable i gens pretensiosa d'ensenyar llengua, en la qualitat de la il·lustració, i, fins i tot, en l'aplom i seguretat del prologuista.

El bosque de los sueños, d' A.R. Almodóvar

A.R. Almodóvar (1941) és un destacat estudiós andalús dels contes populars espanyols: ha fet treball de camp, ha editat, ha teoritzat, ha divulgat i n'ha fet docència. La seva obra fonamental és *Cuentos al amor de la lumbre* I i II un

recull deliciós de contes populars que va merèixer el Premio Nacional de Literatura 1985. Però A.R. Almodóvar no ha quedat encotitilat en la seva faceta d'estudiós, sinó que ha desenvolupat una carrera prou notable d'escriptor. Ha fet novel·la, teatre, poesia, guions... De fet, llegint les seves versions de contes populars hom ja es pot adonar d'un estil ple de personalitat que no pot sinó sortir d'un fort temperament d'escriptor.

Com a autor de llibres infantils i juvenils, A.R. Almodóvar és el responsable de les versions divulgatives de la col·lecció "Cuentos de la media luna" (publicats en català/valencià en doble versió: "Contes de la lluna la pruna" i "Contes de la mitja lluna"). I també de la novel·la *Un lugar parecido al paraíso*. Però on millor es pot observar la seva doble faceta d'estudiós del conte popular i d'escriptor és en *El bosque de los sueños*. En aquest llibre, A.R. Almodóvar pren alguns dels motius fonamentals del conte marevellós per construir quatre relats originals: impulsats per una sàbia imaginació, construïts amb rigor acadèmic i màgicament interrelacionats a través de la metàfora de la gran biblioteca secreta, el bosc dels somnis, on una colla de bibliotecaris cecs custodien llibres de molt gruix però lleugers de pes on hi ha totes les històries i tots els somnis que s'han somniat o que es somniaran, i on és possible organitzar una gran sala d'ordinadors per traspasar el llindar fosc i penetrar en el desenvolupament d'una història somniada. Es tracta, doncs, de la demostració que el mecanisme de producció de contes populars pot ser posat al servei d'una obra personal i moderna, que al seu torn és també una metàfora del component ancestral i mític dels contes de tradició oral, tots ells tan més interrelacionats com més aparentment allunyats. Tots ells branques diverses d'un mateix riu: aiguabareig d'una única font i un únic destí.

El primer dels dos volums conté tres històries on és fàcil anar retrobant els motius populars que les han inspirat i on es respecta la convenció que el personatge bondadós acaba sent recompensat. En el segon volum, en canvi, hi ha una única història (de fet té categoria de novel·la) d'una complexitat imaginativa molt superior i amb una màgica ambigüitat que en fa un relat desconcertant, ple de preguntes i, sobretot, capaç de construir tot un món meravellós que es regeix per la lògica de la fantasia comuna a totes les civilitzacions indoeuropees.

El gegant de la història, de Brian Patten

El gegant de la història és un llibre de narracions “a l’oriental” escrit per Brian Patten (1946), un poeta que als anys 60 es va donar a conèixer com un dels membres dels anomenats “poetes de Liverpool”, amb recitals poc convencionals i genuïnament populars d’una poesia entesa com a joc, amb imatges surrealistes i freqüents referències al sexe i les drogues. Cap els anys 70, però, un gir en la seva carrera literària el va portar cap a la literatura per a infants, amb alguns títols de poesia explícitament pensada per a aquest públic i, ja l’any 2001, amb aquest *El gegant de la història*.

A partir d’una simple trama que porta quatre nens de llocs ben diversos del món a participar del mateix somni que teixeix el Gegant guardià de totes les històries, Brian Patten ens ofereix una considerable col·lecció de contes, faules, paràboles, acudits... que es van encadenant successivament per intentar el que sembla impossible: trobar l’única història que el Gegant desconeix i que pot salvar el seu castell de l’enrunament i a ell mateix de la mort. El procediment té un clar sabor oriental i serveix a l’escriptor anglès per compilar i adaptar a la seva manera una bona colla de contes de procedència diversa, demostrant que, encara que portin segles i segles passant de generació en generació i de llengua a llengua, mantenen com el primer dia el seu poder suggestiu. De la tradició índia, de la japonesa, de l’africana, de l’àrab, de la xinesa... o de la seva pròpia família, Brian Patten va encadenant rondalles en el context d’uns infants angoixats no només per la responsabilitat d’intentar salvar el Gegant i, amb ell, la memòria de totes les històries i tots els somnis de la humanitat, sinó també pels seus problemes personals (de subsistència, d’autoconeixement, de relació afectiva...) i pel mateix sentit de les històries que expliquen o senten explicar. De manera que les històries prenen una vida que va més enllà del seu principi i el seu final estrictes, s’omplen d’un sentit ple d’interrogants des del moment que entren en confrontació amb quatre petites però punyents vivències de quatre móns aparentment aïllats entre ells. Presidits per la majestuosa presència del Gegant, representat

l'Experiència-que-tot-ho-abasta. Però que, malgrat el seu enorme poder, s'ha de sostenir sobre una cosa tan fràgil com és el somni de quatre nens.

D'entre totes les històries, fa gràcia topar-se'n una que apareix a *El llibre de les bèsties*, de Ramon Llull: la història de les garses (el corb en el llibre de Llull) que aconsegueixen amb astúcia de guineu (de xacal, en el llibre de Patten) desfer-se de la serp que se'ls menjava els ous. Una metàfora de com el dèbil pot vèncer en afers que el sobrepassen i un exemple ben proper de com els fluxos de les històries han anat circulant per les nostres cultures fins a trobar-se en la ploma de l'Il·luminat de Randa i en el teclat del poeta *underground* de Liverpool.

Els narradors de la nit, de Rafik Schami

Per aconseguir que el seu vell amic Salim, el cotxer, recuperi la veu que tant li havia servit per explicar un cove de contes i aventures, els seus set amics li hauran de fer set regals: set històries –més tota una colla que, com les cireres, s'hi enganxen- explicades durant les set darreres nits del termini que la fada ha fixat.

Som a Damasc, l'any 1960: una ciutat sota un règim dictatorial on conviuen musulmans, catòlics, ortodoxos, armenis, jueus... i on la distracció principal continua sent la conversa i, sobretot, explicar i escoltar històries. I això malgrat la introducció de la ràdio, la decadència dels *hakawatis* -els narradors professionals- i la presència d'orelles acusatòries a moltes de les parets dels cafès i els banys públics. Un ambient exòtic però real, doncs, i una situació al límit de la versemblança (perquè potser Salim no ha quedat misteriosament mut, sinó que fa comèdia), serveixen a Rafik Schami (1946) per oferir-nos una novel·la construïda sobre una rica multiplicitat de plans, i on la màgia de les narracions pren un relleu excepcional. El lector que s'acosti a aquest llibre quedarà atrapat per aquesta "actualització" de *Les mil i una nits*, i no només per l'interès humà, màgic o transcendent de les històries que inclou, sinó també per l'habilitat narrativa amb que aquest llibre de contes aconsegueix esdevenir una

suggerent novel·la. O al revés: com aquesta novel·la també pot ser un suggerent llibre de contes.

El llibre es compon de catorze capítols: set per fer d'embolcall i set per cadascuna de les set nits i les seves set històries. Hi ha un narrador no directament protagonista encarregat de conduir el fil de la història embolcall: de plantejar els antecedents, de completar les pinzellades d'ambient, de presentar i caracteritzar els vuit personatges principals –tots ells autèntiques troballes–, de posar punt irònics sobre les is de l'ambigüitat calculada. I hi ha set narradors que fins llavors només havien escoltat i mai no s'havien decidit a ser ells els responsables de les paraules que tiben la imaginació dels oients. Però ara, per salvar la veu del seu amic, la més fecunda de Damasc, faran el pas de dir aquella història que tenen a dins i que mai no havien gosat explicar. Aquests set narradors, encara que ordenats segons la sort d'un joc de cartes, s'atropellen entre ells i, sobretot, juguen sense manies al joc de les marrades. D'aquesta manera, les històries no són només set de petites i una que fa de marc, sinó moltíssimes més, encara que només siguin esbossades segons l'art de la insinuació novel·lística, o segons la clàssica fórmula “però aquesta és una història molt llarga i ja us la contaré un altre dia”.

Els narradors de la nit és una lectura que ens porta de sorpresa en sorpresa, que ens parla de la realitat i de les seves fronteres amb la imaginació. Que ens acosta a una dimensió de la literatura molt compartible i menys estereotipada del que és habitual en la producció contemporània de novel·la juvenil. Que sap treure partit d'un procediment semblant al del *Decameró*, de Boccaccio, o al de *Les mentides de la nit* de Gesualdo Bufalino, tot emparentant-lo amb la tradició rondallística oriental representada per *Les mil i una nits*. Pot ser, per tant, una lectura ideal per anar assaborint poc a poc i que serveixi per estimular el gust d'explicar històries en veu alta; una activitat que potser no es fa gaire a les classes.

Rafik Schami és un autor en alemany, tot i ser sirià i centrar tota la seva producció en l'escenari de Damasc. Una ciutat que segons ell és tota ella com un conte. És també autor d'altres llibres d'interès per al lector jove: *Una mà*

plena d'estels, de tema bàsicament polític, *El mentider honest*, sobre el circ, i la novel·la d'amor *El costat fosc de l'amor*.

Versos perversos, de Roald Dahl

L'encant de les cançons que més agraden als nens és més en els vers que en la música: *Una plata d'enciam*, *Una mona en el terrat*, *Dalt del cotxe hi ha una nina*, *A la barrejada*... I per Nadal, tots els nens del país, com un sol home s'enfilen dalt de la cadira per recitar la dècima que els han ensenyat a l'escola. Aquesta proximitat amb el vers, però, quan s'acaben els cursos de parvulari, sovint va diluint-se. I si s'arriba a perdre del tot la familiaritat amb el vers, es difícil que el nen continuï veient la poesia com una meravellosa capsa de sorpreses. Més aviat la veurà com un artefacte estrambòtic o, en el millor dels casos, com una expressió quintaessenciada d'un món sentimental imaginari.

Per mantenir la presència del vers entre els nens de primària cal un esforç considerable, perquè els materials més adequats sovint ho són per casualitat i no perquè s'hagin escrit pensant especialment en aquest tipus de públic. Llavors cal refiar-se de dos pilars bàsics: la qualitat de la poesia i la competència poètica del mestre. És per això que fa goig destacar uns versos que un gran creador de la literatura infantil i juvenil va escriure pensant directament en els nois i noies que els havien de llegir i, potser, en el mestre que els els ha de fer llegir i gaudir. *Versos perversos*, de Roald Dahl (1916-1990), és un llibre deliciós on l'autor de *Matilde* reexplica sis contes populars a la manera políticament incorrecta. I ho fa amb tantes ganes de divertir-se que li cal el vers. Els vers, doncs, es posa al servei de transgressió, l'enginy i la diversió, com la millor maquinària per no deixar cap amb barret. Així, la Ventafocs defuig el príncep i prefereix casar-se amb un pastisser. El mirall màgic de la madrastra de la Blancaneus serveix perquè els set nans (ex-jòqueis de cavall de patacada) encertin les apostes a l'hipòdrom. I l'osset té dret a menjar-se les farinetes que li ha pres la Rínxols d'Or i per això son pare li

indica: “Les farinetes són damunt del llit./ Però com que són dins la Mademoiselle,/ te l’hauràs de cruspí fins l’últim pèl.”

Publicat acolorit i amb tapa dura per l'Editorial Empúries, l'edició catalana de *Revolting rhymes* s'acompanya de les simples però intencionades il·lustracions del dibuixant habitual de les obres de Roald Dalh, Quentin Blake. La traducció se li va encarregar a Miquel DescLOT. El qual, en rigorosos decasíl·labs apariats, aconsegueix adaptar amb molt d'enginy l'original anglès als girs i a l'humor del català. Tots uns elements que no han de fer d'aquest volum un llibre de luxe, sinó, ben al contrari, un llibre per aprofitar intensament: per llegir-lo en veu alta com a premi a un dia que s'hagi treballat molt; per fer-ne memoritzar fragments; per dramatitzar-lo i per dibuixar-lo. Ter treure'n el suc i passar-s'ho bé saltironant sobre els decasíl·labs i capgirant els aspectes més enfadosos de les rondalles massa edulcorades.

Epíleg

Els llibres que he llegit a les meves filles

Des de sempre els contes han estat presents en la vida de les meves filles. Llibres amb dibuixos de coses i animals, contes tradicionals il·lustrats... La cerimònia d'anar a dormir sempre ha tingut el moment especial de compartir un conte, que per als nens és un objecte ben concret, de formes i colors –i fins i tot de textures- ben diferents. Un objecte fascinant: unes pàgines per aprendre a passar, la possibilitat tan important de la repetició, una manera d'anar-se apropiant a poc a poc del món. Les editorials, els escriptors, els il·lustradors, els llibreters i molts pares són conscients d'aquesta fascinació i molts llibres per a infants són autèntiques joies d'imaginació i art. Però aquest objecte pot tenir alguna cosa molt més valuosa que la qualitat del material sobre el qual ha estat imprès i la dedicació de tots els professionals que l'han fet possible: és la veu de qui el llegeix. El nen no necessita gaire ajut per interpretar els dibuixos i als pares novells no els fa mandra dedicar una estona a mirar-se un conte juntament amb el seu fill. Però a mesura que els infants creixen, el costum de dedicar uns minuts a la lectura en família va desapareixent. I em sembla que és una llàstima, perquè dels 6 als 10 anys és una edat perfecta per mantenir i ampliar un ritual que consolida un vincle afectiu molt important i el moment idoni per llegir alguns llibres meravellosos de la literatura universal.

A casa, el ritual infantil del conte d'abans d'anar a dormir va anar passant de forma natural al moment de lectura familiar i vam fer el salt del conte a la novel·la. Una de les primeres que els vaig llegir va ser *El màgic d'Oz*. Amb interrupcions involuntàries que mai han estat un obstacle important ni contra la constància del costum ni contra l'interès amb què elles escoltaven la història, cada vespre els llegia un capítol de la fascinant aventura de la nena Dorothy, el seu gosset Totó i tots els meravellosos personatges del món d'Oz creats fa més d'un segle. Que així es van incorporar al seu incipient bagatge literari. A petició d'elles, durant unes vacances, vam tornar a llegir el llibre a l'hora que la petita feia la migdiada. I l'estiu següent, amb la incorporació de quatre cosins, es va convertir en una obra de teatre amb personatges per a tothom i disfresses imaginatives (un altre costum que s'ha mantingut: enguany la

mateixa trepa de cosins han representat *Les bruixes*, de Roald Dalh; amb un grau d'autonomia tan absoluta que ens ha deixat bocabadats,).

Molts dels llibres de què parlo en aquest treball han estat llegits en veu alta al sofà de casa, capítol a capítol, amb les seves interrupcions involuntàries però amb la constància dels costums disciplinats i la il·lusió de saber com continua la història. Hem llegit *Peter Pan* i també la segona part de la novel·la, escrita fa pocs anys per Geraldine McCaughrean. Hem llegit molts dels llibres de Roald Dahl, començant pels més infantils i divertits, com *Els Culdolla* o *La meravellosa medicina d'en Jordi*. I per Nadal també hem llegit el relat evangèlic del naixement de Jesús. Però sobretot hem descobert que *Les aventures de Huckleberry Finn* és un llibre molt excitant, molt divertit i una font tremenda de preguntes sobre el món i la seva lògica.

El Petit Príncep, el Petit Nicolàs, Alícia, Pinotxo, Pippi, Emili (d'Emili i els detectius), l'Averneta i en Llevantó (d'*Abans de l'alba*), Mowgli... són personatges que han anat ampliant la llista de petits personatges com en Patufet, la Caputxeta o els tres porquets. Uns personatges que són al centre d'unes aventures absolutament variades, que mobilitzen tots els indrets del món, tots els conflictes... I que han entrat en les seves vides des de la font original, a través de la meua veu que llegia només per a elles el que un autor va escriure potser fa molts anys per a infants que ja no existeixen, però que elles han vingut a rellevar. Llegits en veu alta, aquests llibres s'aprecien amb una intensitat sorprenent i donen a la família un espai que d'altra manera possiblement no existiria: un espai de formació literària, afectiva i moral.

Gràcies a aquesta experiència aquest llibre que teniu entre mans té un plus de vivencialitat que no tindria, perquè la vivencialitat de la literatura és molt més potent si és compartida.

Bibliografia

Obres comentades

- ADAMS, Douglas: *Guia galàctica per a autoestopistes*. Traducció d'Eduard Castaño. Barcelona: Laertes, 1994
- AJUBEL: *Robinson Crusoe. Una novel·la en imatges inspirada en la obra de Daniel Defoe*. València: Media Vaca, 2008
- ALMODÓVAR, A.R.: *El bosque de los sueños I i II*. Il·lustracions d'Arcacio Lobato. Madrid: Ediciones Siruela, "Colección Las Tres Edades", 1994
- AMADES, Joan: *Folklore de Catalunya. Rondallística*. Barcelona, Editorial Selecta, "Biblioteca perenne": 1982
- ASIMOV, Isaac: *A l'estil marcià*, Barcelona: Cruïlla, 1995
- ASIMOV, Isaac: *Jo, robot*. Traducció d'Antoni Ibarz i Joan Martí. Barcelona: Proa, 1997
- ASIMOV, Isaac: *Relats d'un futur proper*, Barcelona: Cruïlla, 1996
- BARRIE, J.M.: *Peter Pan i Wendy*. Traducció de Judit Fontcuberta. Barcelona: Barcanova, 1989.
- BAUM, L. Frank : *El Màgic d'Oz*. Traducció de Ramon Folch i Cararasa. Barcelona: La Galera, 1999
- CALDERS, Pere; *Raspall*. Il·lustracions de Carme Solé Vendrell. Barcelona, Edicions Hyma: 1981
- CALVINO, Italo: *Els nostres avantpassats*. Traducció de Xavier Lloveras. Barcelona: Ed. 62. 2000. (Inclou: *El baró rampant*, *El vescomte migpartit* i *El cavaller inexistent*)
- CALVINO, Italo: *Marcovaldo o les estacions a la ciutat*. Traducció de Carme Arenas. Barcelona: La Magrana.
- CAPOTE, Truman: *El convidat del Dia d'Acció de Gràcies*. Traducció de Quim Monzó. Barcelona: Editorial Empúries, 1989
- CARROLL, Lewis: *A través de l'espill i tot allò que Àlícia hi va trobar*. Traducció d'Amadeu Viana. Barcelona: Quaderns Crema, 1985.
- CARROLL, Lewis; *Àlícia al país de les meravelles*. Traducció de Salvador Oliva. Barcelona: Empúries

- CIRICI, David: *L'esquelet de la balena*. Barcelona: Empúries, 2007
- CIRICI, David: *La fàbrica de mentides*. Barcelona: Empúries, 1997
- CONRAD, Joseph: *Dues històries d'inquietud*. Traducció de J. Millàs-Raurell i Ramon Esquerra. Barcelona: Editorial Laertes 1986
- CONRAD, Joseph: *El cor de les tenebres*. Traducció i pròleg d'Elisensa Franquesa. Barcelona: Editorial Laertes, 1985.
- DAHL, Roald: *La meravellosa medicina d'en Jordi*. Traducció d'Albert Folch. Il·lustracions de Quentin Blake. Barcelona: Empúries 2004
- DAHL, Roald: *Matilda*. Traducció de Ramon Barnils. Il·lustracions de Quentin Blake. Barcelona: Empúries 2006.
- DAHL, Roald: *El Gran Amic Gegant*. Traducció de Carme Geronès. Il·lustracions de Quentin Blake. Barcelona: La Magrana 2003.
- DAHL, Roald: *Els Culdolla*. Traducció de Carme Geronès. Il·lustracions de Quentin Blake. Barcelona: La Magrana 1997.
- DAHL, Roald: *Les bruixes*. Traducció de Manuel Florensa. Il·lustracions de Quentin Blake. Barcelona: Empúries 2005.
- DAHL, Roald: *Versos perversos*. Il·lustracions de Quentin Blake. Versió catalana de Miquel DescLOT. Barcelona: Editorial Empúries, 1986.
- DEFOE, Daniel : *Robinson Crusoe*. Traducció de Joan Fontcuberta. Barcelona: Barcanova, 1992
- ENDE, Michael: *La història interminable de la A a la Z*. Traducció de Francesca Martínez. Madrid: Alfaguara, 1988
- FERRAN DE POL, Lluís: *Abans de l'alba*. Notes de llenguatge i exercicis d'Albert Jané. Il·lustracions d'Elvira Elias. Pròleg de Salvador Espriu. Barcelona: Editorial Spes, 1972
- GAIMAN, Neil: *Coraline*. Il·lustracions de Dave McKean. Traducció de Marc Rosich. Barcelona: Empúries / Salamandra, 2003.
- GOLDING, William: *Senyor de les mosques*. Traducció de Manuel de Pedrolo. Barcelona, Edicions 62: 1983
- GOSCINNY, R. SEMPÉ, J.J.: *El Petit Nicolàs i els companys*. Traducció de N. Vilà i E. Larreula. Barcelona: La Galera 2004

- GRAHAME, Kenneth: *El vent en els salzes*. Traducció de Ramon Folch i Camarasa. Il·lustracions d'Ernest H. Shepard. Barcelona: 1993, Editorial Joventut.
- JUSTER, Norton: *La cabina màgica*. Il·lustracions de Jules Feiffer. Traducció de Maite Alcántara. Barcelona: Editorial Barcanova, 1998
- KAFKA, Frank: *La Metamorfosi i altres contes*. Traducció de Joan Fontcuberta. Barcelona: Vicens Vives, 1997
- KESSEL, Joseph: *El lleó*. Traducció d'Anna Casassas. Barcelona: Empúries, 2002.
- LAGERLÖF, Selma: *El viatge meravellós d'en Nils Holgersson per Suècia*. Traducció de Lluís Solanes. Barcelona: 1992, Edicions de La Magrana
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomaso de: "Lighea" *Dins: Tots els contes*. Traducció de Rossend Arqués. Pròleg de Narcís Comadira. Barcelona: Empúries, "Clàssics de la literatura juvenil" n. 2. 1988
- LINDGREN, Astrid: *Pippi Calcesllargues*. Traducció de Carme Suqué. Barcelona: Editorial Joventut, 1982.
- LE GUIN, Ursula K.: *Molt lluny de qualsevol lloc*. Traducció de Roser Trepà. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1999
- LEWIS, C.S.: *El cavall i el seu noi*. Traducció Jordi Arbonès. Barcelona: Destino, 2005
- LEWIS, C.S.: *El lleó, la bruixa i l'armari*. Traducció Jordi Arbonès. Barcelona: Destino, 2005
- LEWIS, C.S.: *El nebot del mag*. Traducció Jordi Arbonès. Barcelona: Destino, 2005
- LEWIS, C.S.: *El príncep Caspian*. Traducció Jordi Arbonès. Barcelona: Destino, 2005
- LEWIS, C.S.: *El tron de plata*. Traducció Jordi Arbonès. Barcelona: Destino, 2006
- LEWIS, C.S.: *L'última batalla*. Traducció Jordi Arbonès. Barcelona: Destino, 2005
- LEWIS, C.S.: *La travessia del Navegant de l'Alba*. Traducció Jordi Arbonès. Barcelona: Destino, 2006

- LONDON, Jack: *La crida salvatge*. Traducció de Josep Julià. Barcelona: Vicens Vives, 2006
- LONDON, Jack: *Ullal Blanc*, traducció de Carme Juncadella. Barcelona: La Magrana, "L'Esparver" nº 61, 1987
- MELVILLE, Herman: *Bartleby, l'escrivent*. Traducció de Miquel DescLOT. Vic: Eumo editorial, 1991
- MELVILLE, Herman: *Moby Dick*. Traducció de Maria Antònia Oliver. Barcelona: Ed. 62. 1996
- PATTEN, Brian: *El Gegant de la Història*. Traducció d'Aida Garcia. Barcelona: Editorial Empúries, 2002
- PEDROLO, Manuel de: *Mecanoscrit del segon origen*. Barcelona: Ed. 62, 1999.
- PEDROLO, Manuel de: *Trajecte final*. Barcelona: Barcelona: Ed. 62, 2000
- POE, Edgar Allan: *La carta robada i altres narracions*. Traducció i estudi preliminar de Joan Solé. Barcelona: Ed. 62, 2007
- POTTER, Beatrix, *Els 23 contes originals d'en Pere Conill*. Traducció de Francesc Parcerisas, Joan Fontcuberta i Laura Santamaria. Madrid: Debate, 1992
- QUENEUAU, Raymond: *Zazie al metro*. Traducció de Jaume Fuster. Barcelona: La Magrana, 1985.
- RENARD, Jules: *Pèl roig*. Traducció de Marisa Abadia. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1984.
- RODOREDÀ, Mercè: "Gallines de Guinea" Dins: *Vint-i-dos contes*. Barcelona: Ed. 62, 1984.
- RODOREDÀ, Mercè: *Aloma*. Barcelona: Ed. 62. 1989
- ROWLING, J.K.: *Harry Potter i el calze de foc*. Traducció de Laura Escorihuela. Barcelona: Empúries, 2001
- ROWLING, J.K.: *Harry Potter i el misteri del Príncep*. Traducció de Xavier Pàmies. Barcelona: Empúries, 2006
- ROWLING, J.K.: *Harry Potter i el pres d'Askaban*. Traducció de Laura Escorihuela. Barcelona: Empúries, 2001
- ROWLING, J.K.: *Harry Potter i l'ordre del Fènix*. Traducció de Xavier Pàmies. Barcelona: Empúries, 2006

- ROWLING, J.K.: *Harry Potter i la cambra secreta*. Traducció de Laura Escorihuela. Barcelona: Empúries, 2001
- ROWLING, J.K.: *Harry Potter i la pedra filosofal*. Traducció de Laura Escorihuela. Barcelona: Empúries, 2001
- ROWLING, J.K.: *Harry Potter i les relíquies de la mort*. Traducció de Xavier Pàmies. Barcelona: Empúries, 2008
- RUYRA, Joaquim: *La parada*. Barcelona: Lumen, 1983
- RUYRA, Joaquim: *Marines i boscatges*. Barcelona: Ed. 62, 2004.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *El Petit príncep*. Traducció d'Enric i Anna Casassas. Barcelona: Empúries, 2003
- SALINGER, J.D.: *El vigilant en el camp de sègol*. Traducció d'E. Riera i J.M. Fonolleras. Barcelona: Empúries, 1995
- SAROYAN, William: *Em dic Aram*. Barcelona: Ed. 62, 1975
- SAROYAN, William: *La comèdia humana*. Traducció de Ramon Folch i Camarasa. Barcelona: Ed. 62, 1989
- SCHAMI, Rafik: *Els narradors de la nit*. Traducció de Jordi Moners i Sinyol. Barcelona: Edicions de La Magrana, "L'esperver" 95. 1998
- SHELLEY, Mary: *Frankestein o el Prometeu modern*. Traducció de Qim Monzó. Barcelona: La Magrana, 1998
- STEINVECK, Jonh: *El poni roig*. Traducció de Josep Varberdú. Barcelona: Aliorna, 1989
- STEINVECK, Jonh: *Homes i ratolins*. Traducció de Manuel de Pedrolo. Barcelona: Vicens Vives, 2007
- STEINVECK, Jonh: *Tortilla Flat*. Traducció d'Ada Arbós. Barcelona: Cruïlla, 1997
- STEVENSON, Robert Louis: *El cas misteriós del Dr. Jekyll i Mr. Hyde*. Traducció de Salvador Oliva. Barcelona: Quaderns Crema, 1998
- STEVENSON, Robert Louis: *L'illa del tresor*. Traducció de Joan Pau Hernández. Barcelona: Cruïlla, 2006.
- SÜSKIND, Patrick: *La història del senyor Sommer*. Il·lustracions de Sempé. Traducció de Núria Mirabet. Barcelona: Columna, 1991
- TOLKIEN, J.R.R.: *El senyor dels anells I, II i III*. Traducció de Francesc Parcerisas. Barcelona: Vicens Vives, 2001

- TOLKIEN, J.R.R: *El Hòbbit. Viatge d'anada i tornada*. Traducció de Francesc Parcerisas. Barcelona: La Magrana, 2006
- TOLSTOI, Lleó: *Història d'un cavall*. Traducció de Josep Navarro Costabella, revisada per Manuel de Seabra. Il·lustracions d'Andreu Alfaro.
- TOLSTOI, Lleó: *L'amo i el criat*. Traducció de Manuel de Seabra. Barcelona: Ed de la Magrana, 1984
- TOURNIER, Michel: *Divendres, o la vida salvatge*. Traducció de Jordi Benet. Barcelona: Noguer, 1986.
- TWAIN, Marck: *El criat negre de Washington i altres contes*. Versió de Pere Formiguera. Sant Cugat del Valles: E.R. (Edicions catalanes), 1982.
- TWAIN, Marck: *L'elefant blanc, robat*. Traducció de Josep Carner. Barcelona: Empúries, 1988.
- TWAIN, Marck: *La famosa granota saltadora*. Il·lustracions d'Eusebio Sanblanco. Barcelona: Barcanova, 1989
- TWAIN, Marck: *Les aventures de Hucklberry Finn*, Traducció de Joan Foncuberta. Barcelona, La Magrana, 1994.
- TWAIN, Marck: *Les aventures de Tom Sawyer*, Traducció de Maria Antònia Oliver. Barcelona: La Galera, 2003.
- TXÉKHOV, Anton P.: *El monjo negre*. Traducció i pròleg de Xènia Diakonova. Barcelona: Laertes, 2003.
- VERDAGUER, Jacint: *Totes les rondalles*. Il·lustracions de J. Junceda. Edició a cura d'Andreu Bosch i Rodoreda. Barcelona: Pirene – Proa, 1995
- VERNE, Jules: *Miquel Strogoff*. Traducció de David Paloma. Barcelona: Edebé, 2001
- VERNE, Jules: *Dos anys de vacances*, Traducció de Joan Valls. Barcelona: La Magrana, 1993
- VERNE, Jules: *Els fills del capità Gran*. Traducció de Jesús Moncada. Barcelona: La Magrana, 1996.
- VERNE, Jules: *Viatge al centre de la terra*, Traducció de David Paloma. Barcelona: Edebé, 1999
- WELLS, H.G.: *L'illa del Doctor Moreau*. Traducció de Josep Miquel Sobré. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1982

- WYNDHAM, Jonh: *El dia dels trífids*. Traducció de Ramon Folch i Camarasa. Barcelona: La Magrana, 2003

Bibliografia consultada

- ALBA RICO, Santiago: *Leer con niños*. Madrid: Caballo de Troya, 2007
- ALCOVERRO, Carme: "L'educació literària i els clàssics". Dins *Escola Catalana* N.334, novembre 1996
- BLOOM, Harold: *Com llegir i per què*. Barcelona: Empúries, 2000
- BLOOM, Harold: *El cànon occidental. Els llibres i l'escola de les edats*. Barcelona: Columna, 1995
- CALVINO, Italo: *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets Editores, 1993
- CALVINO, Italo: *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Bruguera, 1983
- CAMPS, Victòria: *Ceure en l'educació. L'assignatura pendent*. Barcelona: Ed. 62, 2008
- CASHDAN, Sheldon: *La bruja debe morir. De qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños*. Madrid: Editorial Debate, 2000
- CASSANY, Daniel; LUNA, Marta; SANZ, Glòria: *Ensenyar llengua*. Barcelona: Graó, 1999
- CERRILLO, Pedro C.: *Literatura Infantil y Juvenil y educación literaria. Hacia una nueva enseñanza de la literatura*. Barcelona: Octaedro, 2007
- CESERANI, Remo: *Guida allo studio della letteratura*. Roma: Editori Laterza, 1999
- CHARTIER, Anne-Marie: *Enseñar a leer y escribir. Una aproximación histórica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004
- CHELEBOURG, Christian: *Le surnaturel. Poétique et écriture*. Paris: Armand Colin, 2006
- COLOMER, Teresa (Directora): *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002
- COLOMER, Teresa (Coordinadora): *Lectures adolescents*. Barcelona: Graó, 2008

COLOMER, Teresa: *Andar entre libros. La lectura literaria en la escuela*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005

DIVERSOS AUTORS: *Regards sur le livre et la lecture des jeunes. La Joie par les livres a 40 ans!* Colloque organisé au Gran auditorium de la Bibliothèque nationale de France les 29 et 30 septembre 2005. Paris: La joie par les livres, 2006

Equipo Peonza: *El rumor de la lectura*. Madrid: Anaya, 2001

GOLDIN, Daniel: *Los días y los libros. Divagaciones sobre la hospitalidad de la lectura*. México: Paidós, 2006

GUERRA, Oswaldo: *Senderos de lectura. Memoria y hermenéutica literaria*. Madrid: Ediciones de la Discreta, 2002

HAZARD, Paul: *Los libros, los niños y los hombres*. Barcelona: Editorial Juventud, 1964

JANER MANILA, Gabriel: *Literatura infantil i experiència cognitiva*. Barcelona: Pirene Editorial, 1995

JOVER, Guadalupe: *Un mundo por leer. Educación, adolescentes y literatura*. Barcelona: Octaedro-Rosa Sensat, 2007

KOHAN, Silvia Adela: *Escribir pra niños. Todas las claves para escribir lo que los niños quieren leer*. Barcelona: Alba editorial, 2003

LACROIX, Michel: *El culte a l'emoció. Atrapats en un món d'emocions sense sentiments*. Barcelona: La Campana, 2005.

LEWIS, C.S.: *Un experiment de crítica literària*. Barcelona: Quaderns Crema, 1998

LISSÓN, Assumpció; MATA, Marta; VALERI, Eulàlia (directores): *¿Qué libros han de leer los niños?* Barlona: PublicaCions de Rosa Sensat, 1977

LLOVET, Jordi: "Aportació de la teoria i la comparatística a l'estudi de la literatura" Dins: *Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya*. n. 122, setembre 2004, pàg. 87-104

LLUCH, Gemma: *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003

LURIE, Alison: *Niños y niñas eternamente. Los clásicos intantiles desde Cenicienta hasta Harry Potter*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2004

MACHADO, Ana Maria: *Lectura, escuela y creación literaria*. Madrid: Anaya, 2000

MENDOZA FILLOLA, Antonio: "Literatura y arte: una didáctica interdisciplinar" Dins: *Lingua, literatura e arte. Aspectos didácticos*. (Edición a cargo de Aurora Marco) *Actas do Seminário Interdisciplinar celebrado en Santiago do 24 ao 27 de abril de 1996*. Santiago de Compostela : Departamento de Didáctica da Língua e a Literatura da Universidade de Santiago, DL 1997

MOLIST, Pep: *Dins el mirall. La literatura infantil i juvenil explicada als adults*. Barcelona: Graó, 2008

MOYA OBES, Jeroni (coordinador): *Llegir per aprendre. Una proposta per treballar les lectures a l'ESO*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, ICE, 2005

NOGUERO, Joaquim (editor) *La literatura per a joves, de la creació a la comunicació*. Sabadell: Fundació Caixa Sabadell, 2002

PAGÈS JORDÀ, Vicenç: *De Robinson Crusoe a Peter Pan. Un cànon de literatura juvenil*. Proa: 2006

PENNAC, Daniel: *Com una novel·la*. Barcelona: Empúries, 1998.

PÉREZ DÍAZ, Enrique: *El escritor frente al mito de un niño lector*. Madrid: Anaya, 2007

POZUELO YVANCOS, José María: "Cánon y lectura" Dins: *La seducción de la lectura en edades tempranas*. (pàg. 283-307) Madrid: Aulas de Verano. Instituto Superior de Formación del Profesorado. MECyD, 2002

RODARI, Gianni: *Gramàtica de la fantasia. Introducció a l'art d'inventar històries*. Traducció de Teresa Duran. Barcelona: Columna, 1995

SAVATER, Fernando: *Malos y malditos*. Madrid: Alfaguara, 1996

SAVATER, Fernando: *Misterio, emoción y riesgo. Sobre libros y películas de aventuras*. Barcelona: Ariel, 2008

TEIXIDOR, Emili: *La lectura i la vida. Com incitar els nens i els adolescents a la lectura: una guia per a pares i mestres*. Barcelona: Columna, 2007

TODOROV, Tzevetan: *La literatura en perill*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2007

TOURNIER, Michel: *Lecturas de juventud*. Barcelona: Nortésur, 2008

