CAPLLETRA 46

REVISTA INTERNACIONAL DE FILOLOGIA

Primavera, 2009

INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
PUBLICACIONS DE L'ABADIA DE MONTSERRAT

VOLUMS MONOGRÀFICS DE LA REVISTA CAPLLETRA

CAPLLETRA 39 (Tardor 2005)
Volum monogràfic sobre
Literatura catalana medieval i literatura romànica
Coordinat per *Rafael Alemany Ferrer*

CAPLLETRA 40 (Primavera 2006)
Volum monogràfic sobre
Traductologia i discurs
Coordinat per *Josep Martines* i *Manuel Pérez Saldanya*

CAPLLETRA 41 (Tardor 2006)
Volum monogràfic sobre
Usos de la ironia en la literatura catalana contemporània
Coordinat per *Carme Gregori* i *Ramon X. Rosselló*

CAPLLETRA 42 (Primavera 2007)
Volum monogràfic sobre
Microvariació sintàctica: el català i l'espanyol comparats
Coordinat per *Maria Lluïsa Hernanz i Carbó* i *Gemma Rigau i Oliver*

CAPLLETRA 43 (Primavera 2008)
Volum monogràfic sobre
Societat ideal i ficció a la literatura catalana medieval
Coordinat per *Josep E. Rubio* i *Josep A. Ysern*

CAPLLETRA 44 (Tardor 2008)
Volum monogràfic sobre
Oralitat, gramàtica i pragmàtica
Coordinat per *Maria Josep Cuenca*

CAPLLETRA 45 (Primavera 2009)
Volum monogràfic sobre
La literatura per a infants i joves: una proposta d'anàlisi
Coordinat per *Gemma Lluch*

JAUME FITÓ PARDO

EL GEST I LA DIXI D'ESPAI EN TEXTOS INSTRUCTIUS

1. Introducció: objectius i hipòtesis[1]

La dixi d'espai és un fenomen en què el context, entès com tot allò relacionat directament amb la interacció, incloent-hi també la situació que s'està descrivint, esdevé un element important i rellevant per tal d'entendre tant els elements lingüístics als quals fa referència com la interrelació entre el canal verbal i el canal no verbal. De la interacció i de la coordinació entre aquests dos canals en depèn que un missatge arribi en condicions de ser entès pel destinatari. És per aquest motiu, per tant, que són necessaris estudis sobre la relació entre aquests diversos tipus de mecanismes per tal d'incrementar el nostre coneixement sobre la sincronització i la coordinació d'aquests senyals multimodals, els quals són una font de comunicació constant en el nostre dia a dia.

L'objectiu d'aquest treball és analitzar la relació entre la verbalització dels díctics d'espai trobats en una sèrie de textos instructius[2] i els elements no verbals que els acompanyen. Concretament, s'observarà:

1. L'autor agraeix als membres de Grup d'Estudis de Pragmàtica i Anàlisi del Discurs de la Universitat de Barcelona (GrEPAD) –i en especial a Lluís Payrató, Neus Nogué, Núria Alturo, Òscar Bladas i Marina Lloberes– els comentaris i les apreciacions que sens dubte han ajudat a millorar el text. També fa constar que els possibles errors són només responsabilitat seva.

2. En un treball anterior (Fitó 2005a) es va comprovar, dins del corpus CAP (vg. nota 2), com és en aquests tipus de text en els quals hi ha un major nombre de díctics espacials.

1) En primer lloc, amb quina freqüència els díctics van acompanyats de gestos, entenent els gestos com aquells moviments corporals fets amb els braços i les mans que concerneixen la mateixa escena descrita oralment.

2) En segon lloc, quant als casos amb correspondència no verbal, s'establirà la relació que hi ha entre aquesta part no verbal i la part verbal d'aquests díctics en relació amb el temps d'execució de cada una d'elles.

3) Per últim, s'analitzarà si hi ha diferències en funció de la llengua de producció del text i de la procedència lingüística dels parlants (L1, L2 o L3).

El present estudi, doncs, és una aportació al camp de la pragmàtica pel que fa a un dels aspectes de la llengua –la dixi– en què esdevé més clara l'estreta relació entre la part verbal del discurs i el context en què aquesta és realitzada; context en què els gestos produïts tenen una gran rellevància.

Les hipòtesis de partida són les següents:

1) Donades les característiques dels díctics d'espai, s'espera una important presència de gestos que acompanyin aquests elements.

2) La part del gest que conté el significat, és a dir, el que en termes de Kendon (2004: 112) és anomenat *stroke* i que en aquest estudi anomenarem *punt àlgid*, es produirà o bé abans de l'element que acompanya o bé al mateix moment que aquest element (McNeill 2000a: 142).

3) S'hipotetitza que les diferències gestuals més destacades es produeixen interculturalment; per tant, no s'espera, en ser les informants pertanyents a una mateixa àrea geogràfica (àrea metropolitana de Barcelona) i compartir així el mateix context cultural i lingüístic, gaires diferències entre els diversos grups estudiats ni entre l'ús de les tres llengües analitzades (català, castellà i anglès).

2. Corpus

El corpus utilitzat en aquest estudi prové del *Corpus Audiovisual Plurilingüe (CAP)*,[3] el qual conté dades extretes d'una sèrie d'entrevistes semidirigides realitzades

3. El CAP (Corpus Audiovisual Plurilingüe) és un corpus multitextual (conté textos narratius, expositius, descriptius, instructius i argumentatius), multilingüe (en català, castellà i anglès) i multimodal (recull text, veu i imatge) que ofereix als investigadors un total de 360 textos amb la seva transcripció discursiva. La realització d'aquest corpus ha estat possible gràcies a un ajut del Ministeri d'Educació i Ciencia (HUM2005-01936).

a un total de dotze informants. Aquestes informants són noies amb una edat compresa entre els 18 i els 30 anys; estudiants de segon cicle d'Econòmiques, Empresarials, Administració i Direcció d'Empreses o d'estudis afins; nascudes i residents a la regió metropolitana de Barcelona i, per extensió, a l'àrea lingüística del català central, i per últim, pertanyents, segons la seva llengua familiar, a un d'aquests grups: catalanoparlants (amb el català com a L1), castellanoparlants (amb el castellà com a L1) i bilingües familiars (amb el català i el castellà com a llengües familiars).

En la part central de les entrevistes es van obtenir mostres sobre les tipologies textuals proposades per Werlich (1976) —narració, argumentació, descripció, exposició i instrucció— a partir de dos procediments d'elicitació: un d'experimental, que donà lloc a dades induïdes per mitjà de diversos materials, i un d'experiencial,[4] que motivà la producció dels diferents tipus de text amb preguntes sobre situacions viscudes per les mateixes informants.

El corpus d'aquest estudi està constituït pels textos instructius experiencials produïts en català, en castellà i en anglès pels tres grups de parlants, de tal manera que s'han tingut en compte dotze informants i un total de 36 textos.

Els textos instructius són elicitats per mitjà de la pregunta següent: *què he de fer per anar de la facultat d'Econòmiques a casa teva?* A partir d'aquí, totes les informants produeixen un text instructiu en què indiquen a l'entrevistador quin és el camí que s'ha de seguir per arribar a casa seva des de la universitat. Els textos són tots d'una duració més o menys breu, i tots contenen un elevat nombre de díctics d'espai, tenint en compte que la descripció de l'espai esdevé un element molt important a l'hora de situar-se en una localització que no és present en la interacció.

En aquests textos el primer que cal tenir present, doncs, és el fet que allò que s'hi descriu no es troba davant dels ulls dels participants en la interacció. Al contrari, les informants han d'imaginar el recorregut que tenen interioritzat mentalment, de manera que no poden recórrer a gestos d'assenyalament directe a un objecte de referència que serveixi de guia a l'entrevistador. Tenir això en compte és important a l'hora d'entendre i de determinar quins són els usos dels díctics que apareixen en el corpus de dades, ja que difícilment trobarem referències espacials que depenguin del gest per poder ser compreses, tot i que això no vol dir que els gestos no tinguin la seva importància.

De fet, les característiques contextuals dels textos produeixen que la major part dels díctics siguin *simbòlics* i no *gestuals*, entenent com a *gestuals* aquells que es refereixen a una entitat visible en el context d'interacció i com a *simbòlics* aquells que fan referència a una localització que es relacionarà amb els participants de la situació

4. S'ha usat els termes *experimental* i *experiencial* per respectar la nomenclatura que es va fer servir en el corpus CAP.

de parla. Bühler (Jarvella 1982) anomena aquest últim tipus de dixi *dixi am phantasma*, mentre que altres autors més recents ja l'anomenen *dixi simbòlica*[5] (Fillmore 1975; Levinson 1983: 57; Albadalejo 1994: 149; Eguren 1999: 936).

3. Metodologia

Cada un dels textos instructius va ser transcrit,[6] revisat i emmagatzemat en un document de text, de manera que, d'entrada, es disposava de 36 documents homogeneïtzats pel que fa als criteris. A partir d'aquests documents, es van poder marcar els díctics d'espai que són objecte de l'anàlisi.

Pel que fa a les dades audiovisuals necessàries per a assolir els objectius de l'estudi, foren recollides amb dues càmeres de vídeo digitals i van ser emmagatzemades i segmentades. Així, tots els 36 textos instructius experiencials –3 per persona entrevistada– produïts per les informants van ser capturats en format DVD, de manera que es disposava de les dades audiovisuals en un format adequat per a la posterior transcripció dels elements no verbals.

Per a la transcripció d'aquests elements no verbals es va utilitzar el programa ELAN,[7] una eina d'anotació específicament dissenyada per a l'anàlisi del llenguatge, de les llengües de signes i del gest. Aquesta eina va permetre crear una sèrie de documents –un per a cada text– en què es poden observar i analitzar els textos juntament amb tot el seu context, ja que contenen tant el so com les imatges de les entrevistes realitzades per a l'estudi. D'altra banda, i per tal de fer les dades més manejables i poder passar d'un ítem d'estudi a un altre més ràpidament, es va crear un subcorpus de dades audiovisuals format per aquells fragments de vídeo que coincidien amb els gestos que interessaven; que coincidien, per tant, amb els gestos que acompanyaven els díctics espacials.

Per tal de no haver de recórrer sempre a les imatges, es va usar el *Manual de Transcripció* de Susan Duncan,[8] el qual consisteix en una sèrie de passos que han estat creats com a instruccions per a codificar el gest i el discurs de manera escrita. En aquest

5. Per a informació més completa dels estudis sobre la dixi, especialment de la dixi de persona, vegeu Nogué (2008).

6. Vegeu referències sobre les convencions i el sistema de transcripció a Payrató (1995; 1998).

7. ELAN és una eina d'anotació que fa possible la integració de la part verbal i no verbal del discurs. Permet crear, editar, visualitzar i cercar anotacions per a dades audiovisuals. Va ser creada pel Max Planck Institute for Psycholinguistics (Nijmegen, Holanda), amb l'objectiu de proveir els investigadors d'una base tecnològica per a l'anotació i l'explotació de dades audiovisuals o multimèdia. Per a més informació, vegeu www.mpi.nl.

8. El manual complet d'aquest sistema de transcripció es troba a: http://mcneilllab.uchicago.edu/pdfs/Coding Manual.pdf.

estudi s'han marcat les fases de cada un dels gestos que acompanyen els díctics, de tal manera que es podrà veure en quina o quines fases coincideixen (o no) amb el díctic espacial.

La divisió en fases gestuals ha estat extreta de Kendon (2004; 111), el qual divideix les frases gestuals[9] en diverses fases gestuals, que són les següents:

1. *Preparació* (opcional): la part del cos en moviment es mou lluny de la seva posició de descans fins a obtenir una posició en l'espai gestual en què l'*stroke* –o *punt àlgid*–[10] comença.

1b. *Pre-stroke hold* o *manteniment anterior*[11] (opcional): és la posició i la postura de la mà a què s'arriba al final de la preparació; aquesta pot ser mantinguda més o menys temps abans de donar pas al *punt àlgid*.

2. *Stroke* o *punt àlgid* (obligatori): és el moment de més esforç del gest. És en aquesta fase que s'expressa el significat del gest.

2b. *Post-stroke hold* (opcional): és la posició final i la postura de la mà aconseguida al final del punt àlgid; pot ser mantinguda més o menys temps abans que comenci la retracció.

3. *Retraction* o *retracció* (opcional): és el retorn de la mà a una posició de descans (no necessàriament la mateixa que tenia abans de la frase gestual).

Aquestes són les convencions usades en aquest treball per a la transcripció d'aquestes fases:

1) Frases gestuals (*Gesture-phrase*): <...>

2) Punt àlgid (*stroke*): fragment en format *negreta*.

3) Preparació del gest: no té cap marca específica. És el fragment que queda entre el primer parèntesi i el punt àlgid.

4) Retracció del gest: no té cap marca específica. És el fragment que hi ha entre el punt àlgid i el segon parèntesi.

5) Manteniment del gest: _____ (sense moviment = manteniment complet)
-------- (amb moviment lleu = manteniment parcial)

9. Aquí entendrem *frase gestual* com el període de temps que hi ha entre que un membre del cos comença a moure's fins que aquest membre ha tornat a una posició de descans; és a dir, fins que aquest membre deixa de moure's. No obstant això, cal aclarir que Kendon (2004: 111) atorga aquesta definició a la *unitat gestual*, la qual constaria de diverses fases gestuals. En aquest estudi, però, no es farà aquesta distinció.

10. Payà (2004: 160) tradueix *stroke* com a *fase àlgida*.

11. El manteniment (*hold*), en general, és qualsevol cessament del moviment sense deixar la jerarquia gestual (en contrast amb el descans o la retracció, que implica sortir d'aquesta jerarquia).

4. Corrspondències no verbals dels díctics

Es repassaran a continuació la quantitat de díctics d'espai que s'han trobat en el corpus i també la quantitat de díctics que van acompanyats de gest. El *Quadre 1* mostra les dades generals sobre la correspondència o la no-correspondència no verbal:

	Correspondència	%	No-correspondència	%	TOTAL
Díctics d'espai	155	76,8	47	23,2	203

Es pot observar en aquest quadre la importància que té el gest en la realització dels díctics d'espai, tot i tractar-se d'una mena de díctics en què, per les característiques del corpus –entrevista semidirigida en una sala des d'on es parla de situacions ja viscudes i que no es troben presents en el moment de la interacció–, en moltes ocasions no seria necessari cap gest per a la seva interpretació. Aproximadament 3 de cada 4 díctics d'espai marcats en el corpus tenen la seva representació en el canal no verbal per mitjà d'un gest (o més d'un gest) produït amb els braços i les mans; aquesta dada és molt significativa i reforça la idea segons la qual la dixi és un dels fenòmens en què es mostra d'una manera més clara la importància del context en el discurs.

A continuació es veuran les xifres i les correspondències no verbals pel que fa als diferents díctics trobats en el corpus de dades.[12]

12. Per tal d'abreujar, es farà servir com a lema del díctic la seva versió en català, de manera que es farà referència tant al díctic en català (per exemple, *recte*) com als que hi corresponen en castellà i en anglès (*recto, straight, ahead*).

Quadre 2. Quantificació i correspondències no verbals per tipus de dèctic

TIPUS DE DÈCTIC			Correspondència	%	No-correspondència	%	Total	%
Recte	Català	L1	2	66,7	1	33,3	3	31,5
		L2	10	58,8	7	41,2	17	
	Castellà	L1	15	71,4	6	28,6	21	
		L2	4	100	0	0	4	
	Anglès	L3	19	100	0	0	19	
	Total		**50**	**78,1**	**14**	**21,9**	**64**	
Dreta	Català	L1	6	100	0	0	6	19,2
		L2	8	80	2	20	10	
	Castellà	L1	11	78,6	3	21,4	14	
		L2	1	100	0	0	1	
	Anglès	L3	8	100	0	0	8	
	Total		**34**	**87,2**	**5**	**12,8**	**39**	
Esquerra	Català	L1	5	100	0	0	5	16,7
		L2	7	87,5	1	12,5	8	
	Castellà	L1	10	100	0	0	10	
		L2	1	100	0	0	1	
	Anglès	L3	8	80	2	20	10	
	Total		**31**	**91,2**	**3**	**8,8**	**34**	
Allà	Català	L1	5	83,3	1	16,7	6	17,2
		L2	3	42,9	4	57,1	7	
	Castellà	L1	7	43,8	9	56,2	16	
		L2	2	66,7	1	33,3	3	
	Anglès	L3	3	100	0	0	3	
	Total		**20**	**57,1**	**15**	**42,9**	**35**	
Aquí	Català	L1	0	0	0	0	0	4,4
		L2	6	100	0	0	6	
	Castellà	L1	3	100	0	0	3	

		L2	0	0	0	0	0	
	Anglès	L3	0	0	0	0	0	
	Total		9	100	0	0	9	
Venir	Català	L1	4	80	1	20	5	3
		L2	0	0	1	100	1	
	Castellà	L1	0	0	0	0	0	
		L2	0	0	0	0	0	
	Anglès	L3	0	0	0	0	0	
	Total		4	66,7	2	33,3	6	
Davant	Català	L1	0	0	1	100	1	2,5
		L2	1	50	1	50	2	
	Castellà	L1	2	100	0	0	2	
		L2	0	0	0	0	0	
	Anglès	L3	0	0	0	0	0	
	Total		3	60	2	40	5	
Llegir	Català	L1	0	0	0	0	0	1,5
		L2	0	0	0	0	0	
	Castellà	L1	0	0	1	100	1	
		L2	2	100	0	0	2	
	Anglès	L3	0	0	0	0	0	
	Total		2	66,7	1	33,3	3	
Tornar	Català	L1	1	100	0	0	1	0,5
		L2	0	0	0	0	0	
	Castellà	L1	0	0	0	0	0	
		L2	0	0	0	0	0	
	Anglès	L3	0	0	0	0	0	
	Total		1	100	0	0	1	
Aquest	Català	L1	0	0	1	100	1	1,5
		L2	1	100	0	0	1	
	Castellà	L1	0	0	1	100	1	

		L2	0	0	0	0	0	
	Anglès	L3	0	0	0	0	0	
	Total		1	33,3	2	66,7	3	
Ire	Català	L1	0	0	0	0	0	0,5
		L2	0	0	0	0	0	
	Castellà	L1	1	100	0	0	1	
		L2	0	0	0	0	0	
	Anglès	L3	0	0	0	0	0	
	Total		1	100	0	0	1	
A uns x metres	Català	L1	0	0	0	0	0	1,5
		L2	0	0	3	100	3	
	Castellà	L1	0	0	0	0	0	
		L2	0	0	0	0	0	
	Anglès	L3	0	0	0	0	0	
	Total		0	0	3	100	3	
TOTAL			156	76,8	47	23,2	203	100

En el *Quadre 2* es pot comprovar que en la majoria de casos els díctics d'espai presenten un corresponent element no verbal. Els únics díctics en què no es veu una majoria d'ocurrències que tenen el seu afiliat no verbal no són, a més, significatius, ja que les quantitats de què es tracta són molt petites (entre 1 i 6 díctics). Els díctics més freqüents en el corpus mostren una clara majoria de correspondències no verbals enfront dels que no en tenen –excepte en el cas d'*allà*, en què les dues variants estan bastant equilibrades.

L'ús del díctic *recte* és el més freqüent en el nostre corpus. D'un total de 203 ítems, n'hi ha 64. D'aquests 64, n'hi ha 50 que presenten un gest que els acompanya; una xifra considerable que representa el 78,1 % dels casos de *recte*. Aquí tenim un exemple d'aquests casos per a cada llengua:

(1)
<bueno\
és di**recte**
és recte\
(INH)>

(2)
<todo **recto_**
(**.. 0.56**) hasta> arriba_

(3)
have to <**straight** {(@) **away_**}>
<(**.. 0**.64)> more or less\

Si hom es fixa en els contextos verbals en què es troben els díctics, les dades no deixen entreveure cap raó perquè es gesticuli o no, ja que en contextos semblants i fins i tot produïts per una mateixa informant, tant trobem díctics amb correspondència no verbal com sense. Ara bé, hi ha un cas en què sembla que el context verbal influeix clarament en el fet que es produeixi un gest. Aquest és el cas de la repetició verbal del díctic:

(4)
(É <1.12) **recto re-** —>

(5)
<nada\
recto recto_
y coges la:_>

(6)
(.. 0.33) and then <you go s**traight aw**ay_
str>aight away_

(7)
straight aw<ay_
straight
away_
until you:_>

Com es pot deduir d'aquests exemples, en la majoria de casos en què es produeix una repetició verbal del díctic *recte* es produeix també un gest que l'acompanya. Així, d'un total de 9 casos, en 8 hi ha gest, cosa que representa, en percentatge, un 88,9 %. Davant d'aquest fet, sorgeix la pregunta següent: es produeix un gest perquè es repeteix el díctic verbalment o es repeteix el díctic perquè es fa el gest? Aquesta és una pregunta de difícil resposta si es parteix de la premissa que el gest no és un complement de la part verbal, així com la part verbal no és un complement de la part no verbal, sinó que gest i parla formen una unitat global de significat en què les dues parts estan en col·laboració mútua (McNeill 2000b: 142). En qualsevol cas, en aquests casos de repetició verbal de l'element díctic les informants emfasitzen allò que estan descrivint, i per aquest motiu és més usual que en aquestes circumstàncies es produeixi un gest que doni un valor emfàtic afegit a la parla, ja que d'alguna manera el gest reforça el que les informants estan descrivint.

Pel que fa als altres tres díctics més freqüents en el corpus (*dreta, esquerra* i *allà*), també es pot comprovar com la gran majoria té correspondència no verbal. De la mateixa manera que a *recte*, els contextos d'ús tampoc no deixen veure cap raó per la qual es gesticuli o es deixi de gesticular. D'altra banda, si bé a *recte* s'ha pogut observar que la repetició del díctic afavoria la realització d'un gest, les repeticions verbals en la resta de díctics són menys freqüents, per la qual cosa no es pot arribar a cap conclusió pel que fa a aquest aspecte.

En relació amb la resta de díctics d'espai del corpus, no són significatius si els prenem en consideració per separat, bàsicament per dues raons: en primer lloc, cap d'ells no representa ni un 10 % dels díctics del corpus; i en segon lloc, o bé són verbalitzats per pocs informants diferents (en ocasions només hi ha ocurrències d'una informant) o bé no hi ha ocurrències en les tres llengües estudiades.

Així, el díctic *aquí*, que és el que presenta major quantitat de casos dels díctics menys freqüents en el corpus, no presenta ocurrències en anglès i només el mencionen dues informants: la 12 i la 16; d'*aquest* només hi ha tres ocurrències, dues en català i una en castellà, etc.

No obstant això, cal pensar que si trobéssim un major nombre d'ocurrències pel que fa a aquests díctics seria probable trobar que una gran majoria estaria acompanyada d'un gest que els fos coexpressiu, com ocorre amb la resta de díctics ja analitzats. Si ens fixem en el *Quadre 2*, el díctic *aquí* va acompanyat en les nou ocurrències trobades, i de la resta només hi ha dos díctics (*aquest* i *a uns x metres*) en què n'hi hagi més amb no-correspondència no verbal que amb correspondència. Amb un augment de la mostra segurament els percentatges s'invertirien.

5. TEMPS D'EXECUCIÓ DEL GEST

A continuació es descriu i s'analitza la relació, en termes de coordinació temporal, entre els díctics d'espai verbalitzats en el corpus i els gestos que els acompanyen. Per decidir si un gest es produeix d'una manera anterior, simultània o posterior a la parla s'ha procedit a relacionar l'element díctic amb aquella fase gestual que és considerada com la part portadora de significat, la que es pot relacionar intuïtivament amb un o més d'un determinat element verbal: el punt àlgid (PA).

Del total de 203 elements díctics espacials que hi ha en el corpus, n'hi ha un total de 155 que van acompanyats del que s'ha determinat com a gestos que els són coreferents. Ara bé, això no significa que hi hagi també el mateix nombre de PA, ja que hi ha díctics que presenten una repetició del gest en el canal no verbal. Concretament, a part dels 137 díctics sense duplicació gestual, n'hi ha 13 amb una repetició, 3 amb 2 repeticions, 2 amb 3 i 1 amb 4 repeticions –48 PA en total. Per tant, tots aquests gestos sumen un total de 185 PA, els quals seran posats en relació amb els corresponents afiliats verbals (els segments de parla associats a aquests PA).

Pel que fa precisament a aquests afiliats verbals, n'hi ha que només es relacionaran amb un PA, mentre que d'altres es relacionaran amb més d'un –els casos de duplicació o reduplicació. D'altra banda, hi ha tres díctics verbals que també estan repetits fins a arribar a un total de 162 afiliats verbals.

Cal tenir present, doncs, que cada repetició s'ha posat en relació amb el PA o els PA que els acompanyen –o dit d'una altra manera, cada PA s'ha posat en relació amb el seu afiliat verbal o amb els seus afiliats verbals–, de manera que pot ser que un PA sigui simultani a un afiliat i anterior a un altre afiliat, o bé anterior, simultani i posterior alhora, etc.

Vegem les dades del *Quadre 3*:

Quadre 3. Coordinació entre parla i gest. Dades globals

	Anterior	Simultani	Posterior
Punts àlgids	47	128	10
Percentatges	25,4 %	69,2 %	5,4 %

En el *Quadre 3* veiem que el percentatge de gestos –de PA– que coincideixen temporalment amb el díctic verbal és elevat i significatiu. Gairebé un 70 % dels díctics d'espai s'expressen simultàniament –com a mínim en algun moment coincideixen– a través del canal verbal i no verbal. Després dels gestos simultanis, es pot comprovar que els gestos anteriors representen una mica més d'un quart del total; i, finalment, els gestos posteriors a l'afiliat verbal només es troben en un 5,4 % de les ocurrències.

Així doncs, en una primera observació de les dades podem confirmar les dues primeres hipòtesis esmentades. En primer lloc, (a) la gran majoria dels gestos són simultanis als seus corresponents elements verbals; en segon lloc, (b) hi ha un percentatge significatiu de PA que es produeixen amb anterioritat als seus afiliats del canal verbal.

Continuarem amb l'anàlisi, primer, analitzant els contextos en què es produeixen PA anteriors; segon, descrivint en quin grau els PA simultanis coincideixen amb els seus afiliats verbals; i tercer, observant les característiques contextuals que presenten els casos en què hi ha PA posteriors.

5.1. Els PA anteriors

Pel que fa als punts àlgids i els elements lingüístics que hi coincideixen, s'ha observat que la majoria de casos en què el PA és anterior, aquest PA es produeix simultàniament amb el verb que introdueix el díctic espacial. A més, si es prenen en consideració els tipus de díctics (amb el benentès que no hem considerat significatius aquells tipus que tan sols tenen una ocurrència en què el PA és anterior), aquesta coincidència és també la majoritària. Vegem-ne alguns casos:

(8)
<(.. 0.51)
[{(**P**) **mhm**\}]
[**bajas**] rec>to\

(9)
(. 0.19) avinguda de <Xile_
s**egueix**><**o tot rect**><**e tot rec**><**te tot rec**te_>

(10)
y <entonc**es queda** a la derecha\>

(11)
<to t**u:rn**_
(.. 0.40) the> right_

(12)
(É 1.00) you have <to t**u:rn**:_
(. 0.27) left_>

(13)
(.. 0.72) <**llavors has de tirar** cap a l'esquerra_>
(15) C105A2
<i u**na vegada arrib**o allà_>

(14)
i aleshor<**es doncs**_
surto per (a)llà_
(.. 0.59)> e::_

En els exemples es veu clarament com en algun moment el PA coincideix amb el verb que hi ha just davant del díctic espacial. Els casos mencionats representen un 51,05 % del total dels gestos anteriors. Aquest resultat podia ser, en certa manera, esperable, per dues raons fonamentals. En primer lloc, un gest que faci referència a qualsevol element de l'escena descrita no pot trobar-se gaire lluny en el temps d'aquest element; en segon lloc però no menys important, pels lligams que hi ha, pel seu valor semàntic de moviment, de desplaçament o de localització, entre els díctics espacials i els verbs que els acompanyen. Relacionat amb aquesta qüestió, cal destacar, a més, el caràcter sintètic dels gestos, que pot combinar diferents significats (McNeill 2000a: 144).[13]

Si bé hi ha un nombre significatiu de PA anteriors que acompanyen el verb (aproximadament la meitat), en la resta de díctics hi ha molta variació. S'han trobat 8 ocurrències (17,05 %), en què el PA coincideix amb una pausa prèvia al díctic d'espai:

(15)
wa<lking_
(. **0.24**) straigh>t_

13. La comparació dels diversos gestos que van amb els díctics ha fet que en aquest estudi ens decantéssim per considerar-los coreferents amb el díctic, tot i que no es descarta que també puguin acompanyar el verb. De totes maneres, allò que és important és que els PA en qüestió transmeten idees relacionades amb els díctics.

(16)
sale:<s_
(... **1**.2>5) {(AC) coges la calle a mano izquierda_}

La poca quantitat de coincidències del PA amb una pausa dóna suport a la idea de Kendon (1980) segons la qual els gestos produïts en períodes de pausa o de silenci són minoria. Malgrat tot, es pot comprovar com sí que se n'han trobat. D'altra banda, hi ha un total de 15 casos (31,9 %) en què el PA és simultani amb elements lingüístics de distinta naturalesa immediatament previs en el discurs.

Vist què és el que acompanya els PA anteriors en el canal verbal, cal descriure allò que, en el canal no verbal, acompanya els díctics. Hi ha tres possibilitats quant als elements no verbals que acompanyen els díctics a què fan referència els PA anteriors, de les quals dues presenten el mateix nombre d'ocurrències. En primer lloc, hi ha un 29,8% dels casos que es verbalitzen durant la fase de retracció del gest:

(17)
<(. 0.28)
pero:_
pero recto> para abajo_

(18)
<**turn** the right_>

(19)
<i **una vegada arrib**o allà_>

En segon lloc, s'ha trobat un 40,4 % de casos en què es produeix un manteniment, ja sigui parcial o complet, del PA que ja ha estat executat:

(20)
<(.. 0.44) o sea\
vas caminando
así recto_
(.. 0.83)> m:_

(21)
<(.. 0.89)
i::_

gires cap a la:
dreta\>

(22)
(.. 0.74) vas a Torreres o Tor<**à**_
i si:_
tu has de girar a l'esquerra\
(.. 0.41)> (INH)

Tant en els casos (17) - (19) com en els de (20) - (22) hom s'ha de fixar que, tot i no coincidir el PA i el díctic verbal, aquest últim es produeix dins de la frase gestual, cosa que és indicativa de la relació entre el gest en qüestió i la parla. Especialment destacable és el fet que es produeixin manteniments posteriors al PA en més d'un terç de les ocurrències. Segons Kendon (1980), aquesta fase del gest ocorre quan, per alguna raó, la intervenció parlada coexpressiva del gest s'endarrereix. És a dir, el manteniment de la jerarquia gestual compensa la manca de sincronia entre la parla i el gest.

Així doncs, cal fer constar que si tinguéssim en consideració els manteniments de la jerarquia gestual que es produeixen després de l'execució del PA i que coincideixen amb els díctics d'espai, la suma dels casos de PA simultanis i de manteniments arribaria a 147, i per tant, a un percentatge del 79,5 %. Les informants de vegades posen en funcionament, probablement de manera inconscient, recursos no verbals que 'corregeixen' el dèficit de sincronia que hi pugui haver mentre es construeix el discurs.

La tercera possibilitat que existeix quant als elements no verbals que acompanyen els díctics verbals posteriors al seu PA corresponent consisteix en el fet que el díctic en qüestió es produeixi posteriorment a la fase de retracció o bé dins d'una altra frase gestual, juntament amb un altre PA. Això ocorre en 14 casos (29,8 %):

(23)
y que están justo al la(d)o de la carreter<**a**\
(**.. 0**.34)> sigues recto y ya_

(24)
sale:<s_
(**... 1**.2>5) {(AC) coges la calle a mano izquierda_}

(25)
<and then_
(**. 0.22**) **when I**: a>rrive there_

(26)
(É 1.14) <i llavors_
{(AC) **bueno_**
entres><allà_
agafes l'autopi>sta:_}

De (23) a (25) es pot observar que *recto*, *a mano izquierda* i *there* es troben fora de la frase gestual, una vegada els membres en moviment ja han entrat en fase de repòs. A (26), en canvi, *allà* esdevé simultani al següent PA dins la següent frase gestual.

En el *Quadre 2* es mostra un resum de la descripció dels elements que acompanyen els PA anteriors i de les fases gestuals que acompanyen els díctics afiliats amb aquests PA:

Quadre 4. Elements verbals que acompanyen els PA anteriors

Elements coincidents	PUNTS ÀLGIDS	
	Nombre	%
Verb	24	51,05
Pausa	8	17,05
Altres	15	31,9

Quadre 5. Elements no verbals que acompanyen els díctics corresponents als PA anteriors

Fases gestuals		DÍCTICS D'ESPAI	
		Nombre	%
Dins de la fase gestual	Manteniment	19	40,4
	Retracció	14	29,8
Fora de la fase gestual		14	29,8

5.2. Els PA simultanis

El *Quadre 3* mostra els percentatges de temps dels PA que coincideixen amb els díctics espacials verbals del corpus:

Quadre 6. Percentatge de temps de PA coincident amb els seus afiliats

Percentatge coincidència amb PA	Nombre	% sobre el total de PA simultanis
0 – 20 %	10	7,8
20 – 40 %	24	18,7
40 – 60 %	29	22,7
60 – 80 %	27	21,1
80 – 100 %	38	29,7

Com es pot comprovar, hi ha molta variació pel que fa al grau de coincidència entre els díctics verbals i els PA que els són simultanis. Les xifres són similars pel que fa a les tres franges intermèdies, però resulta interessant fixar-se en el fet que la primera franja (del 0 al 20 %) és clarament minoritària, mentre que l'última (de 80 al 100 %) destaca perquè presenta més ocurrències –gairebé un terç. Per tant, hi ha una majoria

de gestos que coincideixen en un alt percentatge amb el díctic que acompanyen, mentre que els que hi coincideixen en poc percentatge són una minoria.

Es pot afirmar que 79 dels 128 PA simultanis coincideixen amb els seus corresponents afiliats verbals en més de la meitat del temps que ocupen, com es mostra al *Quadre 7*:

Quadre 7. Percentatge de temps de PA coincident amb els seus afiliats (2)

Percentatge coincidència Amb PA	Nombre	% sobre el total de PA simultanis
0 – 50 %	49	38,3
50 - 100 %	79	61,7

Així doncs, 3 de cada 5 PA simultanis coincideixen amb els díctics verbals en un percentatge alt en relació amb el seu temps. També s'ha de destacar el fet que d'aquests 79 casos, n'hi ha 22 que hi coincideixen en un 100 %, cosa que demostra una gran compenetració entre els canal verbal i el no verbal.

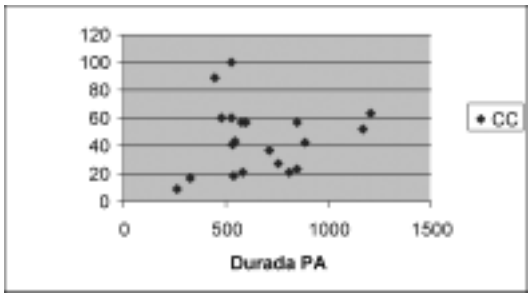
5.2.1. Durada dels PA i la simultaneïtat

Pel que fa a la durada dels PA, la mitjana en el corpus és de 506,4 mil·lèsimes de segon, o el que és el mateix, de mig segon, tot i que en trobem d'una mica més de 200 mil·lèsimes de segon, en un extrem, i de més d'un segon, a l'altre extrem. Per tant, hi ha molta variació pel que fa a la llargada dels PA. Les preguntes que sorgeixen són les següents: pot tenir a veure la durada dels PA amb el fet que els gestos siguin anteriors, posteriors o simultanis? I amb el fet que coincideixin més o menys amb el seu afiliat verbal quan els gestos són simultanis?

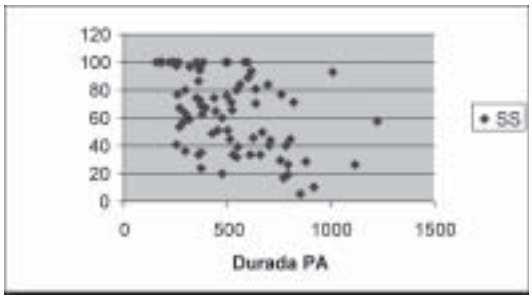
La resposta a ambdues qüestions és, segons les dades de què es disposa, negativa. En primer lloc, la mitjana de durada dels PA simultanis i anteriors és molt similar –pel que fa als simultanis, 534 mil·lèsimes de segon; quant als anteriors, 456,7. La diferència entre les dues mitjanes és de 77,3 mil·lèsimes de segon, una xifra molt petita per treure'n conclusions.

Quant a la segona pregunta, els gràfics 1, 2 i 3 mostren que una llargada més gran del PA no significa que hi hagi més possibilitats que aquest PA coincideixi en un major grau –temporalment parlant– amb el seu afiliat verbal:

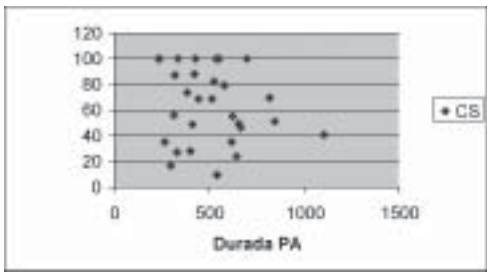
Gràfic 1. Relació entre la llargada del PA i la coincidència amb l'afiliat verbal en els PA simultanis. Informants catalanoparlants



Gràfic 2. Relació entre la llargada del PA i la coincidència amb l'afiliat verbal en els PA simultanis. Informants castellanoparlants



Gràfic 3. Relació entre la llargada del PA i la coincidència amb l'afiliat verbal en els PA simultanis. Informants bilingües



En els tres gràfics es pot observar com els punts que marquen la relació entre la durada dels PA i la coincidència d'aquests PA amb els díctics verbals no convergeixen, no formen cap línia de continuïtat que permeti concloure que la durada del PA influeix en el fet que es coincideixi més o menys amb la seva corresponent part verbal. Per tant, la major o menor coincidència del PA amb el díctic verbal, doncs, no depèn de la llargada d'aquest PA.

D'altra banda, la simultaneïtat dels dos canals comunicatius no implica que la part verbal i la no verbal comencin a executar-se alhora. Per tal de concretar encara més com funciona la relació temporal entre aquests dos canals, es mostrarà a continuació la diferència de temps en què es comencen a executar l'un i l'altre.

En general, hi ha un 67,95 % (87 casos) dels gestos simultanis en els quals el PA comença abans que el díctic d'espai, un percentatge molt significatiu i coincident amb els resultats de De Ruiter (1998) i Levelt (1985). Per tant, el gest se sol anticipar, sigui en la mesura que sigui, a la parla.[14] Aquí en tenim alguns exemples:

(27)
(É 1.48) <i llavors_
(.. 0.30)
gires a la dreta_
el prime:r_>

(28)
(. 0.26) <o em fic**o per aquí**\>

(29)
(.. 0.61) <**y lo cojo a**hí_>

D'altra banda, en un 25,8 % dels PA simultanis (33 casos) es produeix l'ordre invers: els díctics d'espai tenen el seu inici abans que la part no verbal corresponent.[15] Seguidament se'n mostren tres exemples:

(30)
ya es<tás a la iz**quierda_**
(**.. 0.**88)>

14. Si afegíssim a la suma tots els PA anteriors, el percentatge de gestos que s'anticipen a la parla s'elevaria, sobre el total de gestos, al 72,4 %.

15. Si afegim els PA posteriors la xifra de PA simultanis que s'inicien posteriorment a la parla, el percentatge sobre el total de gestos és tan sols del 23,3 %.

(31)
i aleshor<es all**à sí que ja estic a l'**acera_>

(32)
<gires a **mà esqu**erra_>

Finalment, només hi ha 8 casos en què el començament de la part no verbal i de la part verbal coincideixen. Així doncs, això ocorre en una minoria de casos (6,25% respecte del total de gestos simultanis):

(33)
(.. 0.62) que <**a mà d**reta> posa Sant Vicenç dels Horts_

(34)
llavors l'agafo_
mes—
<**a m**à dreta_>

(35)
i <llavors—**allà t**inc> la casa\

Pel que fa als dos primers casos, s'ha pogut comprovar que el temps que transcorre entre que es produeix un canal i l'altre, en primer lloc, és molt breu, i en segon lloc, no varia gaire sigui quin sigui l'ordre d'aparició. La mitjana del temps que transcorre és de 238,9 en cas que el gest comenci abans, i de 258,9 quan és la part verbal aquella que s'anticipa. Per tant, podem dir que la posada en funcionament d'un mecanisme és seguida, entre dues i tres dècimes de segon després, de la posada en funcionament de l'altre.

Cal dir també, per finalitzar l'anàlisi sobre els gestos simultanis, que si bé en el *Quadre 3* s'indicava que els gestos simultanis representaven el 69,2 % sobre el total, una altra lectura de les dades és possible. Si prenem en consideració la part verbal com a punt de partida, es pot observar que dels 162 díctics verbals acompanyats de gest que hi ha en el corpus –recordem que són 155, però que tres estan repetits verbalment fins a arribar a un total de 162–, només 39 no estan acompanyats de PA simultanis. És a dir, un 75,9 % dels díctics d'espai que tenen correspondència verbal estan acompanyats d'un PA simultani, mentre que un 24,1 % presenten exclusivament gestos anteriors o posteriors.

Així doncs, hi ha diferència de percentatges depenent si partim del gest o si partim de la part verbal. Aquesta circumstància respon al fet que hi ha díctics que estan acompanyats de més d'un PA, dels quals un pot ser simultani i els altres anteriors, un pot ser anterior, l'altre simultani i l'últim posterior –en el cas de doble repetició, és clar–, etc.

5.3. Els PA posteriors

Pel que fa als gestos que es realitzen amb posterioritat a l'afiliat verbal, cal dir que dels 10 PA trobats, n'hi ha 9 que són una repetició d'un o més d'un PA previs, els quals tant són simultanis –en 7 casos– com anteriors –en 2. Vegem-ne els casos amb els comentaris corresponents:

(36)
(. 0.22) <e::_
in the
left_
si><de_
of the:_
(.. 0.81)><**buil**ding\>

El punt àlgid del gest, que consisteix en un clar moviment de dreta a esquerra, comença justament quan pronuncia *left* i després es repeteix amb *side*. Aquest PA es repeteix també, en acabar el manteniment posterior durant la pausa, amb *building*. El gest, per tant, coincideix amb *building* però es refereix a *left side*. Que la informant faci un manteniment després del segon PA mostra que encara en aquests moments pretén descriure la mateixa imatge mental, la mateixa escena. És possible que per aquesta raó també es produeixi el mateix gest amb posterioritat al díctic.

(37)
p(e)rò la <qüestió és_
(. 0.25) **anar més endavant d**e la Diagonal >
<(.. 0.34) fins a u**::n_**
tros_
que> ja em pugui ficar pel barri\

El primer PA de la frase gestual és simultani amb *endavant*, mentre que el segon punt àlgid és posterior però sembla que faci referència al mateix, ja que es tracta de dos

moviments d'enrere a endavant pràcticament calcats. De la mateixa manera que a (36), cal fixar-se que en acabar ambdós PA hi ha un manteniment.

(38)
<i segueix**es tot recte**\>
<(INH)
e:_
a**rribes fins** la bolera>

El PA coincideix amb el díctic *recte*, acompanyat de l'adverbi *tot*, i es duplica més endavant amb el verb *arribar*. És clar que el gest és coexpressiu amb el significat de recte, ja que és un moviment que va d'enrere a endavant, és a dir, en direcció nord en relació amb les coordenades espaciotemporals de la informant, i es repeteix aquest moviment en el segon PA, ja que *fins la bolera* s'ha d'anar *tot recte*, de manera que la imatge es manté per mitjà del gest.

(39)
<o sigui_
és **tot recte**\
(. 0.22) [mhm\]
[p><ots a]nar **per**_
la mateixa vorera tot el> rato\
[aha\]
[(INH)]>

Com passava anteriorment, el PA del gest coincideix amb l'element verbal que li és coexpressiu, però també es repeteix posteriorment amb un altre element de la frase gestual. Cal fixar-se també amb els manteniments, sempre mostra de la voluntat de mantenir-se en la mateixa línia discursiva.

(40)
have to <**straight** {(@) **away**_}>
<(.. **0**.64)> more or less\

Aquí el PA posterior es produeix durant la pausa, i presenta les mateixes característiques que el PA simultani previ.

(41)
(.. 0.84) <a:nd_
you have **to::_**
(.. **0**.32) to straight o><n_
(.. 0.**42**) **this**:_
same street_
(.. 0.80) a:n::d_
(... 1.30)><**at the** end of this street_
there is_
another one_>

En aquest cas, el gest té lloc abans de la part verbal que li correspon, i es repeteix posteriorment en dues ocasions després dels manteniments.

(42)
nada más sal<ir tam**bién_**
enfrente tiene><s una **churrería**\
pues—>

El punt àlgid de la frase gestual es produeix dues vegades, i en tots dos casos els moviments són similars –en els dos les mans que hi actuen es mouen d'enrere a endavant. En el primer cas coincideix amb *enfrente*, que és el seu corresponent element verbal, mentre que en el segon cas coincideix amb allò que hi ha en el lloc que ha descrit: *la churrería.*

(43)
(.. 0.5<1) y **llega><- —**
bueno
si><gues rec><to_>
<(. **0.12**) **y**> entonces vas a parar directamente a la carretera de Collblanc\

El punt àlgid es repeteix quatre vegades, de manera que es produeix abans, durant i després que es verbalitzi *recto*.

És clar, doncs, que els casos en què es produeix un PA posterior tenen unes característiques comunes:

(i) Hi ha una tendència que es produeixin amb el díctic *recte* –i els equivalents en castellà i anglès.

(ii) Es duen a terme després d'un o més d'un PA anterior o simultani que presenta la mateixa forma i moviment.

(iii) Hi ha una voluntat de l'emissor de continuar descrivint la mateixa escena; és a dir, els elements verbals que coincideixen amb el PA posterior tenen una relació estreta amb el díctic que acompanyen. A tall d'exemple, es pot esmentar (42), en què la *churrería* és l'objecte que es troba al davant de la informant (*enfrente*), o (41), en què es continua parlant del mateix carrer per on s'ha d'anar recte.

(iv) Es produeixen, en la majoria de casos, manteniments posteriors als PA que donen suport a la idea que hi ha una voluntat de continuar amb la mateixa línia discursiva.

(v) Finalment, cal fixar-se en la presència d'elements que expressen continuïtat (*tot el rato, segueixes,* etc.) o límits espacials (*fins la bolera, fins a un tros, at the end of this street,* etc.).

Més enllà de la constatació que els PA posteriors es produeixen en aquests contextos, cal fer menció al fet que només s'ha trobat un PA posterior que tingui correspondència un a un amb el seu corresponent afiliat verbal, cosa que vol dir que aquesta circumstància és excepcional segons les dades de què es disposa.

5.4. Diferències en funció de la llengua de producció

La procedència lingüística dels parlants i la seva relació amb la llengua de producció podria ser un factor que influís en la relació temporal entre el gest i la parla, tot i que ja s'ha hipotetitzat que aquestes diferències són de tipus intercultural, de manera que, essent les informants pertanyents a un mateix context sociocultural i lingüístic, no s'esperen diferències significatives pel que fa a aquests aspectes. Per comprovar aquesta hipòtesi es mostra el *Quadre 8*:

Quadre 8. Coordinació entre parla i gest en relació amb la llengua de producció

Punt àlgid Relació amb la llengua de producció	Anterior	%	Simultani	%	Posterior	%	Total
L1	18	21,2	64	75,3	3	3,5	85
L2	16	30,8	33	63,5	3	5,7	52
E3	13	27,1	31	64,6	4	8,3	48
Total	47	25,4	128	69,2	10	5,4	185

No s'observen diferències significatives segons si les informants usen una primera, una segona o una tercera llengua. Els percentatges en els tres casos s'apropen bastant, de manera que la diferència entre el percentatge més alt i el més baix pel que fa als PA anteriors és de 9,6%; i la diferència quant als PA simultanis és d'11,8 %.

Pel que fa als grups de parlants, també es corrobora la hipòtesi que s'apuntava:

Quadre 6. Coordinació entre parla i gest en relació al grup de parlants

Punt àlgid Relació amb la llengua de producció	Anterior	%	Simultani	%	Posterior	%	Total
L1	18	21,2	64	75,3	3	3,5	85
L2	16	30,8	33	63,5	3	5,7	52
E3	13	27,1	31	64,6	4	8,3	48
Total	47	25,4	128	69,2	10	5,4	185

Els percentatges en els tres grups són molt similars, de manera que els PA posteriors són escassos; a més, la diferència entre el percentatge més alt i el més baix dels PA anteriors és de 8,2 % i la dels PA simultanis, de 7,7 %. Aquestes xifres ofereixen una idea del grau de solidesa de les dades, ja que sigui quina sigui la variable que es pren en consideració els resultats sempre són similars: aproximadament un terç dels PA són anteriors i aproximadament dos terços són simultanis.

6. RESULTATS

Hem vist que els díctics d'espai analitzats en el corpus estan majoritàriament acompanyats d'un gest, cosa que demostra la ja mencionada importància i inherència de l'expressió no verbal en aquesta mena d'elements. Aquests gestos presenten uns patrons clars pel que fa a la seva relació amb els seus afiliats verbals. 7 de cada 10 PA coincideixen –en graus diferents– amb el díctic que acompanyen, mentre que els PA que són anteriors representen aproximadament un quart de les ocurrències; en últim lloc, els PA posteriors són escassos.

A més, l'anàlisi sobre els canvis pel que fa a la llengua de producció i a l'origen lingüístic de les informants mostra la solidesa dels resultats. Sigui quina sigui la variable que canvia, les proporcions entre els PA simultanis, anteriors i posteriors no s'alteren significativament, ni tampoc el nombre de díctics que van acompanyats de gest.

Quant als PA anteriors, la meitat coincideixen amb el verb que precedeix el díctic a què fan referència. La correspondència temporal amb aquest element es justifica, primer, per la proximitat temporal del verb amb el díctic –normalment produït just abans–; en segon lloc, pels lligams semàntics que hi ha entre aquests verbs i els díctics d'espai; i en últim lloc, pel caràcter sintètic dels gestos, els quals podrien fer referència tant als díctics com els verbs.

Si es pren en consideració les fases gestuals que coincideixen amb els díctics que són acompanyats per PA anteriors, 4 de cada 10 coincideixen amb una fase de manteniment de la jerarquia gestual produïda després del PA, fet que evidencia l'estreta interrelació que existeix entre els dos coreferents. La resta de díctics o bé van acompanyats de la fase de retracció o bé es troben fora de la frase gestual.

El fet que aproximadament el 40 % dels díctics d'espai que presenten PA anteriors estiguin acompanyats de manteniment i que, per tant, es mantingui la jerarquia gestual quan es verbalitzen, fa que, si suméssim aquests díctics amb els que coincideixen directament amb el PA, arribarien al 79,5 %. Així doncs, 8 de cada 10 díctics tenen correspondència no verbal o bé amb el PA o bé amb el manteniment d'aquest PA (que representaria un grau més baix de simultaneïtat).

En relació amb els casos de simultaneïtat "pura", 3 de cada 5 coincideixen amb el díctic en més de la meitat de la durada dels PA, mentre que d'aquests, un quart hi coincideixen al 100 %. Això significa que, dins dels PA simultanis, una majoria presenten una simultaneïtat elevada.

S'ha observat que les raons de la major simultaneïtat d'uns casos no s'han de buscar en la menor o major durada dels PA. Un PA més llarg no té com a conseqüència una major coincidència entre els canals verbal i no verbal; és més, tampoc no implica que hi hagi ni tan sols coincidència.

Pel que fa als començaments d'un canal i l'altre en els PA simultanis, en gairebé un 68% dels casos el gest s'anticipa a la parla, xifra bastant significativa, i més si es tenen en compte els casos de PA anteriors, els quals augmentarien el percentatge a més del 72% sobre el total de PA del corpus. Aquestes dades mostren que aquest és el patró més comú i coincideixen amb les dades de Levelt (1985). Només 8 casos de 128 PA simultanis mostren una coincidència total en els començaments de tots dos canals.

Per finalitzar amb els resultats sobre els PA simultanis, s'ha observat que si es pren la part verbal com a punt de partida, 3 de cada 4 díctics estan acompanyats d'un PA simultani com a mínim. Així, un quart de tots els díctics del corpus és exclusivament coincident amb un PA posterior, un PA anterior o amb tots dos. Aquest fet ocorre perquè a cada díctic no li correspon només un PA sempre, sinó que hi ha repeticions gestuals corresponents a un mateix díctic.

Els díctics que van acompanyats de PA posteriors –els darrers en nombre d'ocurrències– majoritàriament també van acompanyats d'altres PA; 9 de les 10 ocurrències presenten repetició gestual. A part d'això, ja s'ha vist com es donen unes circumstàncies concretes quan es produeixen els PA posteriors, les quals es caracteritzen pel fet que els diferents gestos són morfològicament equiparables i pel fet que es produeixen generalment manteniments posteriors als PA, de manera que manifesten una tendència a continuar amb la mateixa línia discursiva, fet que corrobora la utilització de diversos elements que expressen continuïtat o límits espacials.

D'altra banda, només hi ha un díctic que té com a coreferent no verbal un PA posterior de manera exclusiva; una dada que no sorprèn si es té en compte que en els diversos estudis mencionats gairebé no hi fan referència o, si ho fan, ho fan molt per sobre (Levelt 1985; Kendon 1980; McNeill 1982, 2000; De Ruiter 1998; Kida 2003).

7. Conclusions

Podem resumir tots aquests resultats en funció dels tres objectius plantejats:

i) La gran majoria de díctics d'espai van acompanyats d'un gest que els és coreferent, tal com s'havia hipotetitzat.

ii) Es confirma la tesi de McNeill (2000a) segons la qual la majoria de casos presenten simultaneïtat entre els seus PA i els elements verbals a què fan referència aquests PA. En segon terme, un terç dels gestos són anteriors als seus afiliats verbals, mentre que hi ha una minoria de gestos posteriors.

iii) Les informants fan servir tres llengües diferents però dins d'un mateix àmbit cultural. El fet que no s'hagin trobat diferències quant a la coordinació temporal entre el canal verbal i el no verbal degudes a la utilització d'aquestes llengües dóna suport a la hipòtesi que diu que les divergències gestuals es produeixen més aviat interculturalment.

Així doncs, aquest treball constata que existeixen uns patrons més o menys estables pel que fa a les relacions que s'estableixen entre els canals verbal i no verbal en la comunicació oral. L'augment de l'interès per fer estudis que tinguin en compte els diferents senyals multimodals de què es disposa en la llengua oral és necessari per tal de poder avançar en el coneixement sobre la manera com ens comuniquem els éssers humans.

Jaume Fitó Pardo
Universitat de Barcelona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Albaladejo, M. (1998) «La dixi d'espai: entre el discurs planificat i l'espontani», dins Payrató, L. (ed.) (1998) *Oralment. Estudis de variació funcional*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 145-165.

De Ruiter, J. P. i Wilkins, D. (1998) «The synchronization of gesture and speech in Dutch and Arrernte (an Australian Aboriginal language)», dins Santi S., Guaïtella, I., Cav, C. i Konopczynski, G. (eds.), *Oralité et Gestualité*, Paris, L'Hamattan, pp. 603-607.

Dubois, J. W., Schuetze-Coburn, S., Paolino, D. i Cumming, S. (1993) «Outline of discourse transcription», dins Edwards, J. A. i Lampert, M. D. (eds.) *Talking data: transcription and coding in discourse research*, L. Erlbaum, Hillsdale, N. J.

Eguren, L. J. (1999) «Pronombres y adverbios demostrativos. Las relaciones deícticas», dins Bosque, I., i Demonte, V. (eds.) (1999) *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, vol. I, cap. 14, pp. 929 - 972.

FILLMORE, C. J. (1975) *Santa Cruz Lectures on Deixis 1971*, Bloomington, Indiana University Linguistics Club.

FITÓ, J. (2005a) *La transcripció dels elements no verbals en català: una aplicació a les dades del projecte VARCOM*, Barcelona, Universitat de Barcelona. Treball inèdit.

— (2005b) *Els díctics d'espai i els seus corresponents elements no verbals*, Barcelona, Universitat de Barcelona. Treball inèdit.

JARVELLA, R. J., i KLEIN, W. (1982) «The Deictic Field of Language and Deictic Words», dins JARVELLA, R. J., i KLEIN, W. (ed.) (1982) *Speech, Place, and Action*, Chichester / New York / Brisbane / Toronto / Singapur, John Wiley & Sons, pp. 9-30.

KENDON, A. (1980) «Gesticulation and Speech: Two Aspects of the Process of Utterance», dins KEY, M. R. (ed.) *The Relationship of Verbal and Non-verbal Communication*, The Hague, Mouton.

— (2004) *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press.

KIDA, T. i FARACO, M. (2003) «Gestures in Second Language Discourse: Metacommunicative Function and Perlocution», dins RECTOR, M., POGGI, I. i TRIGO, N. (eds.) *Meaning and use*, Oporto, Fernando Pessoa UP, pp. 307-317.

LEVELT, W. J. M., RICHARDSON, G. i LA HEIJ, W. (1985) «Pointing and voicing in deictic expressions», *Journal of Memory and Language* 24, pp. 133-164.

LEVINSON, S. C. (1983) *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press.

http://mcneilllab.uchicago.edu/pdfs/Coding_Manual.pdf.

MCNEILL, D. (1992) *Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought*, Chicago, University of Chicago Press.

— (2000a) *Language and Gesture*, Cambridge, Cambridge University Press.

MCNEILL, D. i DUNCAN, S. (2000b) «Growth Points in Thinking-for-Speaking», dins MCNEILL, D. (2000) *Language and Gesture*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 141-161.

NOGUÉ, Neus (2008). *La dixi de persona en català*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

PAYÀ, M. (2005) «Interacció del grup tonal i el gest en el discurs», dins PAYRATÓ, L., ALTURO, N. i PAYÀ, M. (eds.) *Les fronteres del llenguatge*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 155-172.

PAYRATÓ, L. (1995) «Transcripción del discurso coloquial», dins CORTÉS, L. (ed.) *El español coloquial*, Almería, Universidad de Almería, pp. 45-70. Trad. cat.: «Transcripció del discurs oral», dins PAYRATÓ, L., BOIX, E., LLORET, M. R. i LORENTE, M. (1996) (eds.) *Corpus, corpora*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

PAYRATÓ, L. (ed.) (1998) *Oralment. Estudis de variació funcional*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 145-165.
PAYRATÓ, L. i FITÓ, J. (22008) *Corpus Audiovisual Plurilingüe (CAP)*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.
WERLICH, E. (1976) A *text grammar of English*, Heidelberg Quelle & Meyer, 2, durchgesehene und erg. Aufl., 1982.

APÈNDIX 1

Convencions de transcripció

1. Aspectes prosòdics

Seqüència tonal terminal	
descendent	\
ascendent	/
de manteniment	_
Grup tonal truncat	—
Manteniment de l'entonació	
ascendent	{(A) text afectat}
descendent	{(B) text afectat}
Estrafer la veu	{(EV) text afectat}
Intensitat	
forta	{(F) text afectat}
molt forta	{(FF) text afectat}
fluixa	{(P) text afectat}
molt fluixa	{(PP) text afectat}
Temps	
accelerat	{(AC) text afectat}
desaccelerat	{(DC) text afectat}
Allargament breu, mitjà i llarg	: :: :::

2. Aspectes vocals

Riure simultani al discurs produït	{(@) text afectat}
Riure no simultani al discurs produït	
Un símbol per síl·laba	@

Fragment llarg amb la durada especificada	@R(durada)R@
Inhalació i exhalació	(INH) (EXH)

3. Pauses i encavalcaments

Pausa	
molt breu	(0.1 < p < 0.3) (. durada)
breu	(p < 1) (.. durada)
mitjana	(1 < p < 3) (... durada)
llarga	(p > 3) (.... durada)
Encavalcament	[text afectat]

4. Regularitzacions i comentaris

Elisió	ús de parèntesis per marcar el so elidit
Comentari del transcriptor	
precís	(comentari)
general	((comentari))

5. Fragments conflictius

Dubte sobre el text transcrit	{(??) text afectat}
Fragment inintel·ligible	
Un signe per síl·laba	x
Fragment llarg amb la durada especificada	xX(durada)Xx

6. Altres aspectes

Segona llengua	{(L2) text afectat}
Truncament de mot	-

MIREIA GINESTÍ ROSELL/
MIKEL L. FORCADA

LA TRADUCCIÓ AUTOMÀTICA EN LA PRÀCTICA: APLICACIONS, DIFICULTATS I ESTRATÈGIES DE DESENVOLUPAMENT

1. Introducció

La *traducció automàtica* (TA) és el procés de traducció, mitjançant un sistema informàtic (compost per ordinadors i programes), de textos informatitzats escrits en la llengua origen a textos informatitzats escrits en la llengua meta. Un *text informatitzat* és un fitxer d'ordinador que conté un text en algun format conegut.

La investigació sobre la traducció automàtica ha experimentat un gran auge en els últims anys. És un tema que interessa cada cop més en el nostre món multilingüe. En general, les traduccions en brut produïdes pels sistemes de traducció automàtica solen ser molt diferents a les produïdes pels professionals de la traducció i no solen ser adequades per a la majoria de propòsits comunicatius; com veurem més endavant, això és perquè la TA no ha aconseguit superar encara moltes de les dificultats del treball de traducció. Això no vol dir que no tingui utilitat en molts àmbits; només vol dir que cal ser conscient que té unes aplicacions concretes, que en força casos no coincideixen amb les aplicacions de la traducció humana, i que per tant no té sentit fer comparacions de

Caplletra 46 (Primavera 2009), pp. 43-60

qualitat entre un i altre mètode de traducció; el que cal és identificar els contextos en què es pot treure profit de la TA i què en podem esperar.

En aquest article volem presentar quines són les aplicacions actuals de la traducció automàtica, els principals problemes que planteja i les diferents estratègies utilitzades per a abordar-los. Presentarem un exemple concret de sistema de TA, la plataforma Apertium, i descriurem algunes de les tensions que es poden produir en el desenvolupament d'un sistema de traducció automàtica real i com es poden afrontar.

Finalment, presentarem els principals sistemes de TA existents per al català.

2. Aplicacions de la traducció automàtica

Ja ha quedat clar que l'objectiu de la TA no pot ser substituir la traducció professional. Els propòsits comunicatius de la TA es poden agrupar en dues grans categories:

1. Comprensió (també anomenada *assimilació*): traduir textos per tenir-ne una comprensió general, quan es desconeix la llengua origen i es vol tenir una idea aproximada del contingut del text. És el cas, per exemple, de la «navegació traduïda» de pàgines web, és a dir, la visita de pàgines d'Internet a través d'un traductor automàtic que les tradueix instantàniament a la llengua escollida. En aquesta aplicació, els errors en la traducció no són tan importants si s'aconsegueix transmetre el sentit general del text. En aquest context no té massa sentit usar els serveis d'un traductor professional; cal tenir en compte que una gran part dels textos traduïts no seran llegits ni guardats per a ser llegits més endavant. Un altre exemple de traducció automàtica per a l'assimilació és la traducció de converses en un *xat*, de manera que cada persona que hi participa pot usar la seva llengua i llegir les contribucions dels altres participants traduïdes també a la seva llengua.
2. Publicació (també anomenada *disseminació*): traduir textos com a pas intermedi en la producció d'un document en la llengua meta que serà publicat; el text traduït automàticament l'ha de revisar i corregir, o com se sol dir, *posteditar,* una persona especialitzada. Un sistema de TA útil en aquest sentit ens alliberarà de la part més mecànica (o «mecanitzable») de la tasca de traducció, però, per bo que sigui, no podem esperar que resolgui sempre les ambigüitats correctament i produeixi textos en una variant genuïna de la llengua meta. Simplificant, podem dir que la traducció automàtica seguida de postedició constituirà una alternativa a la traducció professional només si el seu cost conjunt és menor que el de la traducció professional tradicional.

Perquè un sistema de TA sigui útil per al segon d'aquests propòsits (publicació), la proximitat lingüística entre la llengua origen i la llengua meta és determinant, almenys amb la tecnologia disponible avui dia. Per exemple, en el cas de la traducció entre l'espanyol i el català, l'ús d'algun dels sistemes de TA existents (que presentem a la secció 6) pot estalviar molta feina als traductors professionals; per a les combinacions anglès-català o anglès-castellà, en canvi, no hi ha cap sistema que pugui complir la mateixa funció. Per al primer grup de propòsits (comprensió), potser els sistemes de traducció entre llengües llunyanes són més útils, ja que la barrera lingüística que se supera, encara que sigui amb errors, és molt més alta.

3. Principals dificultats en la traducció automàtica

La ciència actual no és capaç d'expressar de manera formal, mitjançant regles, tots els mecanismes subjacents als llenguatges naturals ni els processos mentals involucrats en el seu ús. Aquesta impossibilitat per a obtenir una caracterització precisa, comuna a molts altres camps de la intel·ligència artificial, és un dels principals arguments que poden donar-se per a explicar la dificultat d'escriure un programa d'ordinador que tradueixi textos.

Tanmateix, els problemes de la TA no deriven només de la impossibilitat de caracteritzar formalment el funcionament del llenguatge humà. Hi ha característiques dels llenguatges naturals que fan que la traducció automàtica continuï essent un problema difícil de resoldre.

Un dels principals problemes de la TA és l'ambigüitat del llenguatge. Si tenim en compte l'anomenat *principi de composicionalitat semàntica*, és a dir, el principi segons el qual la interpretació d'una oració es construeix o compon a partir de les interpretacions dels mots seguint l'ordre dictat per l'estructura sintàctica, queda clar que una oració pot ser ambigua:

— perquè un o més dels seus mots tenen més d'una interpretació (*ambigüitat lèxica*),
— perquè l'oració té més d'un arbre d'anàlisi sintàctica (*ambigüitat estructural* o *sintàctica)*,
— o, en alguns casos, per ambdues coses alhora.

Així, si diem «*el gat està sota el cotxe*», pot ser que parlem d'un felí o d'una ferramenta (ambigüitat lèxica del mot *gat*); si diem «*hem rebut notícies de França*», no ens queda clar si és que les notícies són sobre França o que vénen d'aquest país (ambigüitat estructural: no sabem si el sintagma preposicional «*de França*» és complement

del nom *notícies* o del verb en el sintagma verbal «[*hem*] *rebut notícies*)». I si llegim el titular «*La direcció de l'empresa s'oposa a implantar mesures internes per evitar la crisi»,* no sabem amb seguretat si l'empresa s'oposa a les mesures perquè vol evitar la crisi, o si s'oposa a implantar mesures destinades a evitar la crisi (una altra ambigüitat estructural deguda a un sintagma preposicional); haurem de llegir la resta de la notícia per estar-ne segurs. Finalment, si un valencià ens diu «*les gallines han destrossat el sembrat però no les mates*», no sabem si està delimitant la magnitud del desastre o si ens està demanant que siguem clements amb les culpables (ambigüitat mixta: lèxica de *les*, pronom o article, i *mates*, nom o verb, que dóna lloc a una ambigüitat estructural, perquè la segona oració té dues sintaxis vàlides possibles i ben diferents).

En molts casos, l'elecció de la interpretació correcta d'una oració per part del sistema de traducció automàtica és necessària per a produir una traducció adequada. Si agafem els exemples anteriors, veurem que per traduir-los del català a l'espanyol només tindríem problemes en l'última frase («*no las mates*» vs. «*no las matas*»). En la resta de casos, es pot traduir sense resoldre l'ambigüitat. Per traduir del català a l'anglès, en canvi, són font d'errors l'ambigüitat de la primera, la segona i la quarta frase («*the cat*» vs. «*the jack*»; «*from France*» vs. «*about France*»; «*do not kill them*» vs. «*not the shrubs*»).

La resolució automàtica de l'ambigüitat és una tasca que està molt lluny de ser resolta. Mentre les persones poden usar el context i els seus coneixements, les seves expectatives i les seves creences sobre el món per a descartar amb seguretat moltes interpretacions (idealment, totes menys una), els sistemes de traducció automàtica han de prendre aquestes decisions usant únicament regles programables i factibles amb un consum de memòria i temps acceptable que processin la informació (sovint incompleta) que puguin extreure del text que envolta l'element ambigu.

L'ambigüitat no és l'únic obstacle que han de superar els programes de TA. Arnold (2003) classifica els problemes de la TA en quatre grups:

> 1. *La forma no determina completament el contingut*. Un text pot tenir diferents interpretacions. Fa referència, doncs, a l'ambigüitat del llenguatge, que acabem d'explicar.
>
> 2. *El contingut no determina completament la forma*. Existeixen multitud de formes d'expressar en una llengua un contingut donat i perquè un ordinador no hagi d'enfrontar-se a la complexitat que això implica, és necessari imposar estratègies que redueixin les possibilitats, encara que sigui a costa de perdre expressivitat. Per exemple, només una d'aquestes expressions és la manera adequada d'expressar el fet que volem saber en quin punt del dia ens trobem: «*Quina hora és?*», «*Quines hores són*» (com en portuguès «*que horas são?*»), «*Com és de tard?*» (com en alemany «*wie spät ist es?*»), etc.

3. *Diferents llengües usen estructures diferents per a expressar el mateix*. Considerem la frase «*m'agraden les pomes*»; la seva traducció a l'anglès és «*I like apples*», on pot veure's com el subjecte de la frase en espanyol (*les pomes*) s'ha transformat en un complement directe en el cas de l'anglès (*apples*). Encara que aquest és un exemple relativament senzill, en general, les estructures usades per llengües distintes poden ser tan divergents que facin que una simple traducció directa sigui inintel·ligible.

4. Finalment, com s'ha comentat a l'inici d'aquest apartat, és difícil caracteritzar amb la precisió necessària els principis involucrats en l'ús del llenguatge. De fet, construir un sistema de traducció automàtica comporta la gestió d'una gran quantitat de coneixement, que s'ha d'arreplegar, descriure, i representar en una forma útil (com veurem en la secció 5, aquest procés no està exempt de problemes). Aquest no és el cas en els sistemes de *traducció automàtica basada en corpus*, que utilitzen informació de naturalesa estadística obtinguda automàticament a partir del processament de grans corpus de text, i que s'expliquen breument en el següent apartat.

Tots aquests problemes es redueixen ostensiblement quan les llengües implicades en la traducció estan emparentades. En aquest cas les afinitats a nivell morfològic, sintàctic i semàntic simplifiquen el disseny d'aquests sistemes i permeten arribar fàcilment a traduccions en les quals menys d'un 10% del text s'hauria de posteditar. D'altra banda, existeixen tipus de textos que poden ser més fàcilment traduïts (cartes comercials, manuals d'instruccions, textos econòmics) i uns altres la traducció automàtica dels quals és a dia d'avui (i probablement serà per molt temps) totalment inviable (poesia, per exemple).

4 Tècniques de traducció automàtica

Al llarg de la història d'aquesta disciplina, la implicació de lingüistes en la investigació i el desenvolupament de la TA ha anat oscil·lant entre dos pols, entre sistemes amb poc o nul coneixement lingüístic (traducció rudimentària paraula per paraula, traducció estadística) i sistemes amb complexes codificacions lingüístiques (sistemes amb anàlisi sintàctica completa, sistemes basats en *interlingua*).

Actualment hi ha dos grans grups de tecnologies de traducció. Des de la dècada dels 80, l'aproximació dominant ha estat l'anomenada *traducció automàtica basada en regles*: equips amb informàtics i experts en traducció compilen diccionaris en forma electrònica, programen analitzadors morfològics i sintàctics, defineixen regles de transformació gramatical, etc. Des de principis dels noranta assistim a un creixement

de l'anomenada *traducció automàtica basada en corpus* (de text): els programes de traducció automàtica «aprenen a traduir» (per exemple usant complexos models estadístics) a partir d'enormes corpus de textos bilingües on milions de frases en una llengua s'han alineat amb les seves traduccions en l'altra llengua. Existeixen també aproximacions mixtes, per exemple, sistemes estadístics que incorporen algun tipus de coneixement lingüístic (com ara diccionaris bilingües o d'anàlisi morfològica) i sistemes de regles que incorporen algun tipus de coneixement no lingüístic (com ara memòries de traducció on es guarden les traduccions d'oracions completes provinents dels corpus de text o models estadístics de desambiguació).

Els sistemes basats en regles requereixen més temps de construcció (cal codificar explícitament les dades lingüístiques que utilitzarà el sistema) mentre que els sistemes basats en corpus són més ràpids de construir sempre que es disposi d'un gran volum de corpus de textos alineats; per tant, són difícils d'aplicar a la traducció d'una llengua minoritària amb poca disponibilitat de corpus bilingües digitalitzats.

D'altra banda, podríem dir que, en general, els sistemes basats en regles són els que millor qualitat de traducció proporcionen avui dia, especialment entre llengües properes, i els més utilitzats en els sistemes comercials, tot i que en els últims anys els sistemes estadístics han millorat considerablement i comencen a oferir bons resultats.[1]

Entre els sistemes basats en regles, els més habituals són els de traducció automàtica per transferència, que funcionen en tres fases ben diferenciades:

1. La fase d'*anàlisi* produeix, a partir de la frase en llengua origen, una representació intermèdia abstracta , en la qual s'estableixen classificacions i agrupaments lingüístics que permeten l'aplicació de regles generals de traducció. Per exemple, si l'anàlisi ens indica que el segment català «*el coixí còmode*» es compon d'un determinant, un substantiu i un adjectiu, sabrem que quan el traduïm a l'espanyol, el canvi de gènere del substantiu s'ha d'aplicar al determinant i a l'adjectiu perquè han de concordar-hi: «*la almohada cómoda*».

2. La fase de *transferència* converteix la representació intermèdia anterior en una nova representació intermèdia en la llengua meta, tot restablint-hi la concordança com en l'exemple citat, fent reordenaments o canvis lèxics com ara els que calen per a transformar «*el hombre cuya hija murió en Barcelona*» en «*l'home la filla del qual va morir a Barcelona*», etc.

3. La fase de *generació* produeix una frase concreta en la llengua meta a partir d'aquesta representació intermèdia abstracta.

1. El traductor estadístic de Google es pot provar en http://translate.google.com/translate_t?hl=es.

Les representacions intermèdies poden ser més o menys complexes. Alguns sistemes duen a terme una anàlisi sintàctica completa de cada oració, mentre que els anomenats sistemes *de transformació* (en anglès *transformer systems*: Arnold *et al.* (1994, secció 4.2)) substitueixen l'anàlisi sintàctica completa i les transformacions d'arbres per la detecció i transformació de *chunks* o segments sintàctics (patrons plans i no estructurats de categories com ara *article-nom-adjectiu*). Aquesta aproximació és molt adequada quan la llengua origen i la llengua meta són sintàcticament similars, ja que en aquest cas no cal fer grans transformacions sintàctiques ni cal, per tant, fer l'anàlisi sintàctica completa: de fet, només cal analitzar on hi ha divergència.[2]

El sistema de TA Apertium, que presentem a continuació, és un sistema de transferència que utilitza aquesta estratègia de transformació.

4.1 El sistema Apertium

El sistema Apertium[3] és una plataforma de codi obert (programari lliure)[4] que inclou els programes i les eines per a construir un sistema de traducció automàtica per transferència. És, per tant, un producte informàtic «acabat» al qual cal afegir les dades lingüístiques (diccionaris, regles de traducció, dades per a la desambiguació lèxica) necessàries per a la TA entre un parell de llengües determinat.

Apertium ha estat desenvolupat en el marc de diferents projectes de subvenció pública, en els quals han participat, fins al moment, diferents universitats (Universitat d'Alacant, Universidade de Vigo, Universitat Politècnica de Catalunya, Euskal Herriko Unibertsitatea i Universitat Pompeu Fabra) i empreses (Eleka Ingeniaritza Linguistikoa, Imaxin Software, Elhuyar Fundazioa i Prompsit Language Engineering), i es basa en l'experiència i els coneixements adquirits pel grup Transducens de la Universitat d'Alacant en el desenvolupament del sistema català–espanyol interNOSTRUM[5] (Canals-Marote *et al.* 2001) i del traductor portuguès–espanyol Traductor Universia[6] (Garrido-Alenda *et al.* 2004).

2 . Quan diem que "no cal", volem dir que no cal fer-ho per a aconseguir traduccions en brut on es pot aprofitar més del 90% del text tal com està.

3. http://www.apertium.org.

4. Se sol dir que un programa és lliure quan (a) qualsevol el pot usar lliurement per a qualsevol propòsit, (b) qualsevol el pot copiar i distribuir lliurement, (c) qui vulgui el pot modificar per a millorar-lo o per a adaptar-lo a un nou propòsit i (d) qui vulgui en pot distribuir les versions modificades. Com que per a les últimes dos condicions s'ha de tenir accés al codi (tal com l'ha escrit el programador), també se sol parlar de programes de codi obert. El programari lliure pot crear al seu voltant comunitats de desenrotlladors voluntaris que el millorin i l'ampliïn; aquest comença a ser el cas d'Apertium.

5. http://www.internostrum.com.

6. http://traductor.universia.net/.

El fet que Apertium sigui de codi obert el diferencia de la majoria de programes de TA, que han estat tradicionalment sistemes tancats. En els últims anys, el canvi d'enfocament provocat pel programari lliure està arribant també a aquesta tecnologia. Un programa de TA de codi obert es pot adaptar lliurement a nous parells d'idiomes o dominis aprofitant dades, es pot integrar en altres aplicacions; també se'n poden usar els recursos en altres projectes d'investigació i desenvolupament.

Sobre la plataforma Apertium hi ha disponibles actualment, entre d'altres i en diferents graus de desenvolupament, traductors per als parells català–espanyol, espanyol–gallec, espanyol–portuguès, aranès–català, francès–català, anglès–català, anglès-espanyol, francès-espanyol, romanès-espanyol i català-esperanto.

Com hem dit abans, Apertium és un sistema de transferència que no realitza una anàlisi sintàctica completa de les oracions d'un text. El mòdul de transferència fa només una detecció de patrons de paraules que requereixen algun tipus de processament.

El sistema consta de diferents mòduls (vegeu la figura 1):

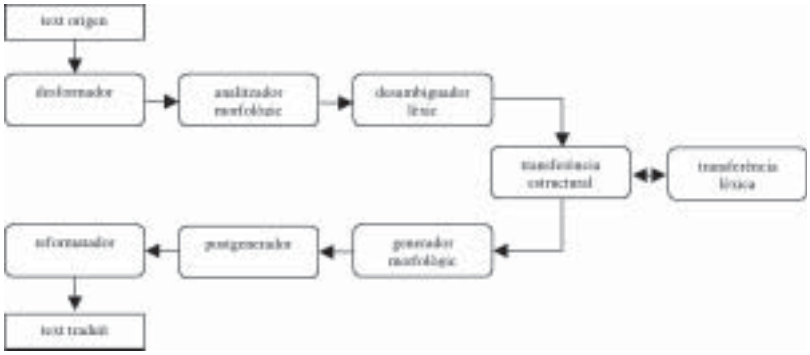


Figura 1: Els vuit mòduls del sistema Apertium

1. Un *desformatador* que separa el text que es vol traduir de la informació de format.

2. Un *analitzador morfològic* que separa el text en unitats lèxiques i proporciona, per a cada una d'elles, una anàlisi (o més d'una si la paraula és ambigua) que conté el lema, la categoria lèxica i la informació morfològica de flexió. Per exemple, l'anàlisi de la frase anglesa «the water is clean» seria així:

^the/the<det><def><sp>$ ^water/water<n><sg>$ ^is/be<vbser><pri><p3><sg>$ ^clean/clean<adj><sint>/clean<vblex><inf>/clean<vblex><pres>$

Veiem que l'última paraula (*clean*) pot ser adjectiu o una de dues formes d'un verb.

3. Un *desambiguador lèxic* que, quan es troba amb una unitat lèxica ambigua (que té més d'una anàlisi), en tria una d'acord amb un model estadístic. En la frase anterior, si el desambiguador funciona correctament triarà l'adjectiu com a categoria de *clean.* La sortida, doncs, seria:

^the<det><def><sp>$ ^water<n><sg>$ ^be<vbser><pri><p3><sg>$ ^clean<adj><sint>$

4. Un *mòdul de transferència lèxica* que llegeix cada forma analitzada i entrega la corresponent forma lèxica en llengua meta, consultat un diccionari bilingüe. En la traducció al català de l'exemple, les formes entregades serien:

the<det> → el<det>
water<n> → aigua<n><f>
be<vbser> → ser<vbser>
clean<adj> → net<adj>

5. Un *mòdul de transferència estructural* que detecta patrons de formes lèxiques que requereixen un processament addicional (reordenament dels mots, operacions de concordança, canvis de preposició, etc.) i els aplica les regles de transformació corresponents. Aquest mòdul pot ser únic (Apertium «nivell 1») o bé, si es vol realitzar transformacions estructurals més complexes, es pot dividir en tres submòduls: un primer que detecta els patrons de formes lèxiques, un segon que detecta patrons de patrons (és a dir, patrons de constituents, com ara el patró sintagma nominal–sintagma verbal), i un tercer que realitza operacions finals (Apertium «nivell 2»).

La traducció anglès–català funciona amb Apertium «nivell 2» i, per tant, amb tres submòduls de transferència. La sortida de cada un d'ells, per a la frase d'exemple, seria:

Submòdul 1:

^Det_nom<SN><DET><f><sg>{^el<det><def><3><4>$ ^aigua<n><3><4>$}$ ^be<Vcop><vbser><pri><p3><sg>{^ser<vbser><3><4><5>$}$ ^adj<SA><GD><ND>{^net<adj><2><3>$}$

Submòdul 2:

^Det_nom<SN><DET><f><sg>{^el<det><def><3><4>$ ^aigua<n><3><4>$}$ ^be<Vcop><vbser><pri><p3><sg>{^ser<vbser><3><4><5>$}$ ^adj<SA><f><sg>{^net<adj><2><3>$}$

Submòdul 3:

^El<det><def><f><sg>$ ^aigua<n><f><sg>$ ^ser<vbser><pri><p3><sg>$ ^net<adj><f><sg>$

Explicarem resumidament les operacions que fan aquests submòduls, perquè les etiquetes i els símbols que utilitza el programa poden resultar una mica confuses. Veiem que el primer submòdul agrupa dins de claus {...} les paraules en tres constituents o *chunks*: *SN* (sintagma nominal format per determinant i nom), *Vcop* (sintagma verbal format pel verb copulatiu) i *SA* (sintagma adjectival format per l'adjectiu). Fa també operacions de concordança dins dels patrons, en aquest cas, fa que el gènere i el nombre del determinant *el* concordin amb el nom *aigua* (femení singular).

En el segon submòdul, una regla detecta el patró *SN* – *Vcop* – *SA* i assigna el gènere i el nombre del *SN* al *SA* (femení singular).

El tercer submòdul desfà els chunks i propaga les etiquetes dels chunks als seus components. Així, l'adjectiu *net* acaba el procés amb les etiquetes *f* i *sg* (femení singular).

6. Un *generador morfològic* que proporciona, per a cada forma lèxica en llengua meta, una forma final flexionada. Per al nostre exemple, la sortida seria:

~La aigua és neta

7. Un *postgenerador* que fa operacions ortogràfiques com ara contraccions i apostrofacions. En el nostre exemple, s'apostrofarà l'article davant del nom. La sortida d'aquest mòdul seria:

L'aigua és neta

8. Un *reformatador*, que restaura la informació de format extreta pel desformatador.

5. TENSIONS EN EL DISSENY D'UN SISTEMA DE TA

Després de veure els diferents sistemes de TA i de presentar el sistema Apertium, volem explicar els dilemes a què s'enfronten els lingüistes a l'hora de desenvolupar un sistema de TA real. Sovint cal fer sacrificis, compromisos i aproximacions per passar del sistema *ideal* a un sistema *possible*.[7]

7. Aquesta discussió està basada en la de Forcada (2002).

No hi ha només un sistema possible. Cal tenir clar amb quin propòsit es desenvolupa un sistema de TA concret i de quins condicionants es parteix (com ara temps i recursos disponibles). No és el mateix dissenyar un sistema dirigit a un públic general per a la traducció de pàgines web, que un sistema per donar suport a la traducció d'informes tècnics en un ajuntament, o que un traductor de les converses de xat entre els estudiants d'una universitat a distància. Els fenòmens lingüístics que haurem d'abordar prioritàriament poden ser molt diferents, i aspectes tècnics com la velocitat de traducció també poden tenir molta més rellevància en un context que en un altre (per al xat, per exemple, la rapidesa és fonamental). Així com un traductor professional ha de tenir en compte els destinataris i el context de la traducció, el mateix han de fer els dissenyadors d'un traductor automàtic.

A continuació exposem els problemes pràctics a què s'han d'enfrontar els lingüistes que es dediquen a desenvolupar un sistema de TA, basant-nos en la nostra experiència en el desenvolupament de traductors basats en el sistema Apertium que hem descrit en l'apartat anterior.

5.1 Mecanitzabilitat: necessitat de coneixement explícit

Hem vist en l'apartat 3 que una de les dificultats de la TA (l'explicada en el quart punt) és la dificultat de caracteritzar amb precisió el funcionament del llenguatge. No sols és una tasca complicada, sinó que a aquesta dificultat s'hi afegeix la necessitat de fer una tria dels fenòmens que podem tractar en el nostre sistema real.

A l'hora de dissenyar les regles de traducció, doncs, ens caldrà escollir i codificar aquelles regles que abordin amb més eficàcia, generalitat i simplicitat els canvis estructurals que volem tractar. Només seran útils les regles que:

· puguin ser programades en un temps i amb un esforç raonables en el sistema de traducció automàtica (*requisits de desenvolupament*: necessitem un traductor útil en un temps raonable) i

· s'executin usant una quantitat de memòria i en un temps raonables *(requisits d'ús*: programa ràpid i compacte).

De vegades, la caracterització precisa i lingüísticament correcta d'un fenomen no és la millor estratègia per solucionar un problema concret de traducció. Ens cal distingir entre, per una banda, la descripció formal del llenguatge i, per altra banda, el tractament simplificat de problemes concrets de traducció amb mitjans senzills i eficaços que, si no en tots, solucionin el problema en la majoria de contextos.

Podem posar com a exemple d'aquesta simplificació el cas de la traducció del verb *haber* de l'espanyol al català en el nostre sistema. La seva traducció quan funciona

com a auxiliar és *haver*, però quan té el sentit de «existir» cal traduir-lo per *haver-hi*. En comptes d'intentar dissenyar regles per a tots els contextos en què pot traduir-se com a *haver-hi* (seguit de nom, seguit d'adverbi, seguit de preposició, seguit de determinant, seguit de coma, etc.), a Apertium hem decidit traduir-ho *sempre* com a *haver-hi* i crear una regla que fa que es tradueixi com a *haver* només quan va seguit de participi (tenint en compte que els diccionaris ja identifiquen expressions multiparaula com *haber de* i *haber que,* que tenen una traducció fixa sense *hi*). D'aquesta manera, amb una sola regla solucionem correctament quasi totes les situacions amb resultats molt satisfactoris.

5.2 Dues tensions de disseny

Les tensions durant el disseny d'un sistema de traducció automàtica es poden agrupar en dos tipus (no del tot desconnectats):

— Tensió *adequat vs. factible* o «*què hauríem de fer?*» *versus* «*què podem fer amb el disseny actual del sistema?*»

— Tensió *interessant vs. suficientment freqüent* o «*resoldre fenòmens lingüísticament interessants*» *versus* «*resoldre fenòmens que es presenten freqüentment en els textos d'entrada*»

5.2.1 Adequat vs. factible

Per a il·lustrar aquesta tensió, es donen alguns exemples de fenòmens que convindria tractar en la traducció espanyol–català i català–anglès, però que per ara Apertium no tracta perquè el disseny del sistema no ho permet:

— No podem eliminar la preposició *a* davant d'objecte directe en la traducció espanyol–català, ja que sense fer una anàlisi sintàctica i semàntica és molt difícil distingir els objectes directes dels indirectes o dels circumstancials.

— No podem resoldre la polisèmia perquè el sistema només considera un equivalent per a cada mot en llengua origen: *«vive en esta dirección» → «viu en aquesta adreça»,* però *«viene en esta dirección» → «ve en aquesta *adreça»*.

Els problemes de polisèmia, en alguns casos es resolen a través de col·locacions de longitud fixa incloses en els diccionaris (per exemple, traduïm *dirección* com a *adreça* però *dirección general* com a *direcció general*).

— Relacionat amb el punt anterior, hem d'escollir la traducció més adequada d'una paraula quan en la llengua meta té dues o més traduccions diferents. Per exemple, el nom *peix* pot traduir-se com a *pez* o *pescado*. La paraula *pez* semblaria la més general, però tenint en compte el propòsit del traductor

(dirigit sobretot a la traducció de textos periodístics i d'àmbit general) i observant la seva aparició en corpus, hem decidit traduir-la com a *pescado* perquè és més adient en la majoria de contextos observats.

— És molt difícil elegir quin és l'equivalent adequat d'alguns pronoms àtons en castellà, ja que en molts casos és necessari saber quin n'és l'antecedent: *se lo → li ho*, *li'l*, *els ho*, *els el*, *s'ho*, *se'l*?

— En la traducció a l'anglès dels possessius no podem determinar quasi mai el gènere del posseïdor: *«és el seu pare»* → (...) *«is his/her/its father»*.—El mateix passa amb els subjectes elidits que cal afegir: *és aquí → «he/she/it is here»*. En aquests casos, optem per traduir al masculí quan no tenim més informació.

— No podem determinar el gènere en català dels noms de professions en anglès: *teacher → mestre/mestra*. Aquí també optem per la forma masculina quan no tenim més informació, per ser la forma menys marcada.

Algunes d'aquestes decisions, com ara els dos últims punts, són doloroses: hem de renunciar a tractar correctament un fenomen i prendre una decisió general que en bastants casos no serà adequada.

5.2.2 Interessant vs. suficientment freqüent

En altres ocasions, un fenomen és *lingüísticament interessant*, sembla *tractable*, però no és *suficientment freqüent*: resoldre'l no tindria un impacte apreciable sobre la qualitat global de les traduccions i, en canvi, necessitaria un temps de desenvolupament que seria millor invertir en fenòmens més freqüents. La freqüència observada en *corpus representatius de text* ajuda els desenvolupadors del sistema de traducció automàtica a establir-hi *prioritats.*

Heus ací alguns exemples:

— *Construcció dels diccionaris*: encara que pugui ser interessant incloure l'equivalència entre el mot espanyol *vencetósigo* (nom de la planta herbàcia *Vincetoxicum officinale*) i el català *maseres* (mot que apareix només una vegada en els 52 milions de mots de la part de llengua no literària del *Corpus de Textos Informatitzats de la Llengua Catalana*, vegeu Rafel i Fontanals (1996)) sembla més interessant incloure mots més freqüents, fins i tot quan no són als diccionaris, com *blog → bloc*.

— *Reordenaments sintàctics llargs*: els lingüistes d'Apertium han escrit regles per a tractar les estructures espanyoles més freqüents amb *cuyo* (*a/os/as)*, com ara *cuyo* + substantiu, *cuyo* + substantiu + adjectiu, o *cuyo* + adjectiu +

substantiu, però no n'hi ha per a *cuyo* + substantiu + preposició + substantiu + adjectiu («cuyas señas de identidad básicas») perquè apareix menys d'una vegada per milió de mots de text.

— Seqüències difícils de desambiguar: hi ha seqüències de mots homògrafs especialment problemàtiques. El segment espanyol *así como* es pot traduir al català de quatre maneres, segons la interpretació de l'homògraf *así* (verb o adverbi) i *como* (conjunció o verb): *així com*, *vaig agafar com, així menjo* o *vaig agafar menjo*. Totes quatre són possibles en algun context; vegeu si no les frases següents: «*demandó medidas de apoyo al sector mediante subvenciones directas así como otras medidas* (...)» (*així com)*; « l*o así como me dijiste*» (*vaig agafar com*); «*me gusta comer con las manos porque así como más a gusto*» (*així menjo*); «*cada vez que pienso en el día en que la así como chocolate sin parar*» (*vaig agafar menjo*). No obstant això, en un corpus de textos periodístics de vora un milió de mots, *tots* els *así como* observats (523) s'han de traduir per *així com*. Per a evitar errors de resolució de l'ambigüitat i en vista de l'aclaparadora majoria d'una de les possibilitats, s'opta per no intentar resoldre-la i es codifica com una expressió fixa en els diccionaris, sacrificant les altres interpretacions. Un altre cas: en espanyol *sesenta y cinco* és quasi sempre el numeral català *seixanta-cinc*, però no sempre: «*murieron sesenta y cinco resultaron heridos*». Decidir en quin cas ens trobem és difícil, i propens a errors; tant, que és millor sacrificar la segona interpretació per improbable.

6. Sistemes de traducció automàtica per al català

Finalment, volem acabar aquest article amb una breu presentació dels sistemes de TA existents per al català. L'oferta és amplíssima, i, en alguns casos, no només connecta el català amb l'espanyol, sinó també amb altres llengües com l'anglès, el francès, l'alemany, l'occità o l'esperanto:

— SALT, el traductor de la Generalitat Valenciana, dissenyat per Josep Lacreu, va per la versió 4, i deu haver fet ja deu anys. Traduïx de l'espanyol al valencià i del valencià a l'espanyol, es pot descarregar gratuïtament de molts llocs, i funciona sobre els sistemes operatius Windows i Linux. És un programari excel·lent per la cobertura lèxica i està concebut perquè qui l'usa aprengui valencià mentre ho fa.

— Hi ha un programa tecnològicament molt similar a SALT, però de pagament, anomenat Ara (www.ara-autotrad.com), que genera textos en la variant de Catalunya.

— El traductor interNOSTRUM.com, finançat per Caja de Ahorros del Mediterráneo i la Universitat d'Alacant, està disponible en línia (www.internostrum.com). En la direcció espanyol-català permet triar la variant valenciana o la variant catalana, i quan tradueix a l'espanyol «entén» diverses variants del català. És probablement el programa de traducció més usat a Internet.

— Apertium.org és una plataforma de traducció automàtica de codi obert que ja hem descrit en aquest article (en la secció 4.1). Es pot usar en línia i es pot instal·lar en el sistema operatiu Linux. Sobre aquesta plataforma hi ha disponibles, entre d'altres, traductors entre el català i l'espanyol, el gallec, el francès, l'anglès, l'occità, el romanès i l'esperanto.

— Translendium (www.translendium.com) és una empresa que comercialitza, entre molts altres, sistemes de traducció automàtica entre el català i l'espanyol, l'anglès, l'alemany, el francès i l'occità aranès. Es pot provar gratuïtament en línia.

— AutomaticTrans (www.automatictrans.es) tradueix entre l'espanyol i el català; està relacionat amb el traductor que usa cada dia *El Periódico de Catalunya* per a produir la seva edició bilingüe.

— SisHiTra («sistema híbrid de traducció») és un traductor menys conegut, creat per la Universitat Politècnica de València amb finançament públic, que es pot usar directament a través de la web (prhltdemos.iti.es/%7Esishitra/). Els resultats són molt bons.

Tots aquests sistemes són, potser amb l'excepció de l'últim, sistemes basats quasi exclusivament en regles. Hi ha també un sistema experimental basat en corpus, entrenat sobre textos bilingües d'*El Periódico de Catalunya*, i desenvolupat també per la Universitat Politècnica de València, que està accessible per a fer proves (d'una frase) en http://dcomgp05.gnd.upv.es/WebTrans.debug/root, però que encara no és tan operatiu com els basats en regles.

7. Conclusions

Hem descrit breument una de les tecnologies lingüístiques més importants, la traducció automàtica, discutint les aplicacions possibles, les dificultats a què s'enfronta i les tècniques en què es basa. Com a exemple, hem descrit amb una miqueta més de detall el sistema Apertium coordinat des de la Universitat d'Alacant i hem exposat algunes de les dificultats i tensions que poden aparèixer en dissenyar un sistema de traducció real.

Hem vist que la traducció automàtica és una eina imperfecta que cal adequar a un propòsit determinat. Al llarg de l'article hem donat exemples concrets de problemes que poden sorgir en el desenvolupament de productes de TA dirigits als usuaris; els lingüistes que s'hi dediquen són conscients que treballen en un terreny pràctic i orientat als resultats, per la qual cosa sovint s'han d'allunyar de la lingüística teòrica per inventar solucions *ad hoc*.

Evidentment, els principis i les estratègies que regeixen aquesta feina són molt diferents dels que regeixen l'ampli camp actual d'investigació en traducció automàtica, en què els resultats immediats no són el primer objectiu. La investigació explora noves estratègies i obre noves possibilitats que en el futur poden arribar a aplicar-se a nous sistemes de traducció. Ambdós aspectes, la investigació i el desenvolupament, contribueixen a fer avançar aquesta disciplina.

Finalment, quant a la situació de la llengua catalana en aquest camp i vista l'àmplia oferta de sistemes i de combinacions lingüístiques disponibles, podem concloure que el català està en una posició excel·lent quant a l'existència de tecnologies de traducció automàtica, i que, probablement, aquest potencial no s'està realitzant encara en la seva totalitat.

Mireia Ginestí Rosell
Prompsit Language Engineering
Mikel L. Forcada
Universitat d'Alacant

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ARNOLD, D. (2003) «Why machine translation is difficult for computers» dins SOMERS, H. L. (coord.) *Computers and Translation: a translator's guide,* pp. 119-142, Amsterdam, John Benjamins.

ARNOLD, D., BALKAN, L., MEIJER, S., HUMPHREYS, R., i SADLER, L. (1994) *Machine translation: An introductory guide*, Oxford, NCC Blackwell (esgotat; disponible en http://clwww.essex.ac.uk/~doug/MTbook/).

ARMENTANO-OLLER. C., A. M., CORBÍ-BELLOT, M. L., FORCADA, M., GINESTÍ-ROSELL, M. A., MONTAVA, S., ORTIZ-ROJAS, J. A. ,PÉREZ-ORTIZ, G., RAMÍREZ-SÁNCHEZ i SÁNCHEZ-MARTÍNEZ, F. (2007) «Apertium, una plataforma de código abierto para el desarrollo de sistemas de traducción automática», dins *Proceedings of FLOSS (Free/Libre/Open Source Systems) International Conference*, pp. 5-20.

CANALS-MAROTE, R., ESTEVE-GUILLEN, A., GARRIDO-ALENDA, A., GUARDIOLA-SAVALL, M., ITURRASPE-BELLVER, A., MONTSERRAT-BUENDIA, S., ORTIZ-ROJAS, S., PASTOR-PINA, H., PEREZ-ANTÓN, P. M. i FORCADA, M. L. (2001) «The Spanish-Catalan machine translation system interNOSTRUM», dins *Proceedings of MT Summit VIII: Machine Translation in the Information Age,* Santiago de Compostel·la, pp. 18–22.

FORCADA ZUBIZARRETA, M. L. (2002) «Tensions entre l'adequació lingüística i la factibilitat informàtica durant el desenvolupament d'un sistema de traducció automàtica», dins *Interlingüística* 13, pp. 19-28.

GARRIDO-ALENDA, A., GILABERT-ZARCO, P., PÉREZ-ORTIZ, J. A., PERTUSA-IBÁÑEZ, A., RAMÍREZ-SÁNCHEZ, G., SÁNCHEZ-MARTÍNEZ, F., SCALCO, M. A. i FORCADA, M. L. «Shallow parsing for Portuguese - Spanish machine translation» dins BRANCO, A., MENDES, A., i RIBEIRO, R., (eds.) (2004), *Language technology for Portuguese: shallow processing tools and resources*, Lisboa, pp. 135–144.

RAFEL I FONTANALS, J. (dir.) (1996) *Diccionari de freqüències*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

JOSEP MARTINES

EL CONTACTE DEL CATALÀ AMB LA LLENGUA DELS ARAGONESOS AL SEGLE XIII AL PAÍS VALENCIÀ: INFLUÈNCIA SOBRE EL LÈXIC[1]

1. Presentació

L'aragonès ha estat per als valencians un veí i, alhora, un conciutadà. Durant molt de temps, i en part encara ara, ha abraçat de N a S el PV: pensem en el parlar del BArg que afronta amb les contrades septentrionals, en els valencians d'expressió castellanoaragonesa de l'interior o, encara, en el murcià, també fronterer pel migjorn i amerat de cat i d'arg. Alhora el parlar dels aragonesos s'ha fet present en la vida diària de les comarques valencianes d'expressió catalana gràcies a l'aportació pobladora des

1. Aquest estudi s'ha dut a terme dins els projectes ivitra i mec-feder (Hum 2005-03508filo). Abreviatures i signes més usats: Arg/arg 'Aragó/aragonès',"AArg/aarg 'Alt Aragó/alt aragonès', BArg/barg 'Baix Aragó/baix aragonès'; c. 'còpia'; cast 'castellà';"cat 'català'; Cp 'carta de poblament'; der 'derivat'; doc 'documentació/document'; esp 'espanyol'; l 'llatí'; m. 'mapa'; Maestrat 'Mst.';"moss 'mossàrab'; Nav/nav

dels orígens (s. XIII),[2] a la immigració posterior i a les relacions econòmiques amb Aragó, intenses i quasi constants (ramaderia, llana, cereal...). El camí de la història ha mostrat que el CAT es va difondre a la major part del Regne de València; i que, fins i tot, els pobladors aragonesos dels primers temps i els vinguts ací al llarg dels segles van adoptar (i això fins no fa tant) la llengua de la majoria.

No som massa arriscats si suposem que aqueixa integració lingüística dels aragonesos i els contactes amb ARG degueren deixar petjada en el CAT consecutiu que es forjava en terres valencianes. Seguint la drecera oberta en els darrers anys en l'estudi d'aqueixa influència,[3] presentem una selecció de mots que denoten la convivència del CAT i l'ARG al s. XIII al PV i les manifestacions d'aqueixa relació en el nostre lèxic.[4]

Volem mostrar a) l'antiguitat d'aquesta influència, reflectida en la documentació històrica (precisament ara que celebrem els 800 anys de la naixença del rei Conqueridor); b) la necessitat de fonamentar la recerca en *corpora* que permeten un seguiment dels fets lingüístics en els eixos cronològic, territorial i estilístics;[5] c) i la necessitat d'atendre, quan ens ocupem de la història del lèxic, les parles vives i la toponímia del país i les altres llengües veïnes.[6]

'Navarra/navarrès';"NL 'nom de lloc'; OCC 'occidental';"OR 'oriental', PV 'País Valencià';"VAR 'variant'; + 'no enregistrat al DCVB ni al DECat ni al DCECH'.

2. Els càlculs més fiables situen la presència aragonesa als ss. XIII-XIV a l'entorn del 20-30% a València o a Alcoi (Rubio/Rodrigo 1997, Diéguez 2001; Colomina/Ponsoda 1995) o vora el 50% a Cocentaina (Ponsoda 1996). Guinot (1999:259 i 260) estima que els aragonesos devien ser, en els primers anys de la conquesta i del poblament del Regne de València, vora el 30% arreu del territori, amb una proporció d'un 10% d'aragonesos pirinencs i d'un 20% d'aragonesos del S; de Morvedre en avall la xifra devia anar del 30 al 40%.

3. Són fonamentals les aportacions de Colón (1976, 1989, 1997, 2002a i b), Ferrando (1989), Veny (1991, 2002) o Ponsoda (1996); així com, per orde cronològic: Llatas (1959), Frago (1980a, 1986), Alba (1986), Casanova (1986, 2001), Gargallo (1987, 2004), Gómez Casañ (1988), Rasico (1990), Colomina (1995, 1995 (ed.)), Nebot (1991), López García (1993), Colomina/Ponsoda (1995), Gimeno (1995, 1998, 1999), Martines (1999a, b i c, 2002), Diéguez (2001), Ferrando/Nicolás (2005), etc.; quant a la història de la demografia, Rubio/Rodrigo (1997) i Guinot (1999) i, del comerç, p. e., Castán (1996, 2002), Rubio (1999, 2002), Navarro (1999 i la bibliografia que s'hi inclou), Abad (2005-2006); *cf. Caplletra*, 32, monogràfic sobre les relacions entre el CAT i l'ARG.

4. Ací no tractarem una tasca de molt d'interès i en bona part encara pendent: esclarir la influència del CAT sobre l'ARG; *cf.* Colón (2002b).

5. *Cf. infra* en § 4.1 la DOC despullada i citada ací. A més, hem consultat l'AVJI i el CORDE; ja fem constar la font de cada citació allà on correspon. El corpus llegit i buidat per a la recerca general a què pertany el present treball és més ampli (*cf.* Martines (en premsa)).

6. Potser així ens estalviarem interpretacions bastides damunt dades sovint poc tangibles; al·ludim a les basades en el MOSS. De tota manera, convé anar alerta i no convertir l'ARG en un nou calaix de sastre que ho puga explicar tot...

Presentem només una tria dels mots que hem documentat al s. XIII i que s'han mantingut en el CAT del PV i, a voltes, també en altres parlars occidentals.[7] Hem deixat de banda aquells que apareixen escadusserament en escrits d'aleshores i que no ens consta que arrelessen ací. Hem despullat textos en L, en CAT o en ARG de l'antic Regne de València i d'ARG, especialment del BARG, llavors molt vinculat amb el nostre país.

El despullament del nostre corpus ens ha donat una llista notable de mots que s'ajusten als criteris següents; per qüestió d'espai, hem triat uns quants vocables que els puguen il·lustrar.[8]

a) mots que, tot i pertànyer a l'ESP general o, a voltes, més tost a les varietats orientals, pogueren arribar al CAT mitjançant els aragonesos que s'establien al Regne de València en aquell s. XIII fundacional o mitjançant el contacte que, des de llavors, va mantenir ARG (especialment, la regió meridional) amb el nou regne;[9]

b) mots que podríem explicar com a aragonesismes pròpiament dits del CAT del PV i, sovint, també de la resta del CAT OCC;[10] i

c) mots que comparteix el CAT del PV i, en general, el CAT OCC amb ARG (cf. n. 10).

2. Les petjades d'una relació al s. XIII: el lèxic

bustal. Terme ramader de molt d'interès i d'etimologia i de geografia encara no ben esclarides. El DCECH (*bosta* 'excrement de bestiar', ESP sud-americà) presenta *bustal* "lloc de pastura per a bous' com a VAR del galaicoportuguès *bostal* (< BOSTAR 'ídem', L tardà), paral·lela d'un CAST *bostar* 'ídem', d'existència poc segura (fins ara sols n'hi ha DOC en L; cf. *infra*). A més, la forma més pròpia i atestada del suposat DER regressiu *bosta* en ESP és *buesta* (Zamora); *bosta* és lusisme a Extremadura (González Salgado 2000:120). En canvi, la VAR *bustar* és antiga en CAST (Liébana, 831). El mateix DCECH esmenta el NL *Bustar Viejo* al Guadarrama. Suggereix que, de *bustar*, en pogué partir el basc *buztarri* 'parella de bous' i 'jou'. Suposa que *busto* 'ramat de bous', atestat en ARG (*Vidal Mayor*) i en galaicoportuguès, degué generar-se regressivament de *bustar*. De la VAR *bustal*, només en diu que deu córrer per la Manxa, atès el NL *el Bustal* de la Font de la Figuera, poble valencià catalanoparlant en la fita amb aquella regió castellana; així mateix, el vincula amb el NAV *bustaliza* 'zona de pastura'.

7. Recordem la continuïtat que sovint s'adverteix entre l'ARG i el CAT, sobretot, l'OCC (Veny 1991).

8. Ara hem deixat fora mots, per ventura, tan (o més) interessants que els presentats ací. V. el buidatge i l'estudi sencers en Martines [en premsa].

9. Sobre la castellanització de la vall de l'Ebre i del S d'Aragó, *cf.* Frago (1991a i b). Sobre les coincidències de l'ARG amb el CAST, *cf.* Colón (1976:84, 90) i Torruella [en premsa].

A la fi, recorda el preromà *bouśtom* del bronze de Botorrita ('estable o corral de vaques' [?]) i invoca el perso-aràbic *bustân* 'verger', 'tancat plantat d'arbres' atesa la «cristalización con *u* y como voz locativa o topográfica, independiente de la idea de 'buey' o 'corral de bueyes'» de les VARS *bustar/-al*.

Hem percaçat *bostar* en el L de l'*Universal vocabulario en latín y en romance* (Alfonso de Palencia, 1490); Menéndez Pidal (1973[14]:7) ja el citava en St. Isidor: «*bostar* locus vbi comburebantur boues». Cf. també aquestes atestacions antigues de la VAR *bustar*: «*Bustar* qui Galafaza est, cum suos terminos, de pascuis, [...] et in ipsas defesas [...] dono [...] ipsos montes, cum suos *bustares*, et cum suas diuisas» (863, *Cartulario de San Millán (759-1076*), ed. A. Ubieto, València, 1976, pp. 14-15).

Fóra molt útil arribar a dibuixar amb precisió la geografia de les diverses VARS d'aquest mot. A més de les dades del DCECH, heus ací un tast d'aquelles que n'hem pogut aplegar:

a) *El Bostal* (Valdunciel, Salamanca; Riesco 2003); *El Bostal* (La Tierra de Aliste, Zamora, prop de Portugal; ací es diu *buesta* o *güesta* 'excremento de vaca que se arroja al *bostal*', Baz 1967:52 i 99).

b) *Bustal* (Valle del Pas, Cantàbria); *Bustalveinte* (N de Burgos); *Peña Bustal* i *Collado Bustal* (Picos de Europa); *Bustalhondo* i *Corral de Bustalhondo* (Rioja); *El Bustal* (Deza, E de Sòria, prop d'ARG); *Sima Bustal* (Villanueva de Alcorcón, Guadalajara). Com veurem més avall, ha tingut i té una presència important al BARG i al N del PV.

I c) *La Virgen del Bustar* (Carbonero, Segòvia); *El Bustar* (Montejo de la Sierra, NE de Madrid, prop de Guadalajara); *Bustar* (Somolinos, N de Guadalajara, prop de Sòria); *Bustares* (N de Guadalajara).

A grans trets i amb la possibilitat de simplificar (i, doncs, errar), sembla que la VAR *bostar* sols consta fins ara en textos antics en L; *bostal* és més pròpia de l'O peninsular, i *bustar* o *-al* són més corrents pel N i a l'E.

Dins el CAT, *bustal* només ens apareix, fins ara, al PV i, sobretot, al N. Res no en diuen el DCVB ni el DECat. L'*OnoCat* l'arreplega com a NL «freqüent en el Nord valencià per a partides no conreades, sens dubte una varietat de devesa». Segons diu, pel N, no arriba a les terres de l'Ebre, ni a la Tinença de Benifassà i no gaire als Ports de Morella; i, pel S, s'interromp a l'Alcalatén.[11] Reporta NL amb *bustal* als Ports (Castellfort; 1547), a l'Alt Mst. (Torre d'en Besora), l'Alcalatén (Vistabella, Costur, Atzeneta del Mst. –1597–), al Baix Mst. (Traiguera, Sant Mateu), a la Plana Alta (les Coves de Vinromà, la Pobla Tornesa, Vall d'Alba, Torreblanca, Vilafamés, la Serra

10. N'hi ha que es fan trobadors també dins l'occità, especialment en gascó.
11. Llevat, com hem dit, de la Font de la Figuera (Costera), a la fita per migjorn amb la Manxa.

d'en Galceran). A més, n'hem aplegat referència de Borriol (Plana Alta), Culla (Alt Mst.) i de l'Alcora i Llucena (Alcalatén).[12] *El Bustalero* és malnom derivat del *mas del Bustal* (Benlloc, Plana Alta; Pitarch 1986:396).

N'hem obtingut DOC d'aquestes contrades valencianes del N, si més no, ja al s. XIV:

> 1) prenguem mallada, ço és un *buschal* [*sic* per *bustal*] d'en Berthomeu d'Ezvalls, lo qual afronta ab [...] per lo barranch avall entre el *buschal* [*sic* per *bustal*] de la ferreria (Albocàsser, 1389; Díaz 1987:441)
>
> 2) lo *bustal* de la Dresera damunt los terrers e los *bustals* del Mollons [...] Ittem lo *bustal* del Collet de les Saleres e lo *Bustal* d'en Feliu (Establimentes de Vilafamés, 1630; Díaz 1982:68 i 71)

Hem pogut eixamplar la DOC antiga de *bustal* en l'àmbit NAV i ARG, i dins aquest darrer, sobretot (cosa que té un interès especial ara), pel BArg.[13] Cf. Ramírez (2005), que forneix atestacions abundoses i antigues de *bustal* i, més encara, del DER *bustaliza*[14] i de *busto* 'ramat de bestiar' a Nav:

> 3) Item, do... cum montibus et *bustalibus* de Laporç et de Çaporç..., et cum aliis petinenciis suis (Ibañeta, centre-N de Nav, 1071; també González Ollé 1999:768)
>
> 4) supra *bustalizan* que dicitur Ciariz [...] hospitale habebit illam *bustalizam* (Ultrapuertos, Baixa Nav, 1208)
>
> 5) <vendiemus> al prior e a los frayres del hospital de Roncesvalles nostras *bustalizas*/[...] damus las deuenditas *bustalizas* (Roncesvalles, 1240)
>
> 6) Calonia de *bustos*. Nuyll home qui crebanta cabayna de bacas o de oueyllas o de puercos o de gegoas brauas, es la calonia (*Fuero de Navarra, c.* 1270)
>
> 7) Si [...] algunos ganados aienos passaren por termino d'alguna uilla, o *busto* por termino d'algun ifançon, deuen-lis dar logar (*Fuero General de Navarra,* s. XIV)

Hi afegim aquesta DOC navarresa de *bustal* de darreries del s. XIII:

12. Agraïm les tres darreres localitzacions a Aigües V. Pérez Piquer (*Atles Toponímic Valencià* [ATV]). Casanova (2007:63) inclou *bustal* en *Les aportacions lèxiques de l'ATV*, dins «Mots populars poc coneguts pels parlants jóvens», i el defineix com a 'roca', 'terreny del mas per a ús comunal dels veïns on es fan les eres, pallisses'.

Hi ha el NL *Los Bostales* (Sucaina, Alt Millars) a l'interior valencià castellanoaragonès (Nebot 1991:242).

13. Pot ser significatiu que no aparega a l'EBA, tresor lexicogràfic de l'AARG.

14. *Bustaliza* és viu a la Montaña de Nav com a 'terreno de pasto para el *busto* o rebaño de bueyes' (Iribarren 19842).

8) El sexto moion en medio del sendero del segundo portiello del *bustal* de Comparat (Amollonament de Sesma i Imas (SO de Nav), 1282; Corde, 8- iii-2008)

Segons Jimeno Jurío (1989:25), *bustal*[15] ha estat alterat en *costal* a Tafalla (centre-S de Nav); en reporta doc des del s. xvi: «endreçera llamada Labaco de *Bustal*» (1557), «labaco *Bustal*» (1557), «el abaco *Bustal*» (1628, 1658); i de posteriors, aquestes ja alterades: «labaco *Gustal*» (1541, 1590, 1627), «lauaco el *Fustal*» (1523), «barranco *Bustal*» (1819-1820), «barranco *Bortal*» (1820), «barranco *Costal*» (1819). Una alteració semblant, interpretable com a símptoma de la pèrdua de transparència del mot, és descrita per Lozano (2007) a Blesa (centre-N de Terol): el nl documentat al s. xvi com a *Bustaliellos* consta com a *Justalillos* des del 1792 ençà.

Terrado (1991:239 i 451) ja va reportar *bustal* 'pastura per a bous' o 'estable de bous' en textos de Terol del s. xv (1416):

9) ensomo de los *Bustales* de Gramadal/ ensomo del *Bustal*/ de la Penyella, en el *bustal* cabo los Gamellones auía un pino [...], cerqua el *Bustal* de los Gamellones.

L'hem pogut trobar en doc de dos segles abans en aquesta mateixa regió; heusne ací mostres.

10) de la deffesa entro a la penya de la Figueruela, monden todos la cequia de la solana entro al *bustal* de don Domingo (Cp, Alcalá de Moncayo, 1238; Ledesma 1991:223)

11) e a la fonteziella de Mont Negro et ixe por el cerretiello del *Bustal* de Estevan (Termes de Gúdar, Terol, 1245; Gargallo Moya 2005:33)

12) et sube entro al *bustal*, et en somo del *bustal* es el moion (Termes de Sarrió, Terol, 1262; Gargallo Moya 2005:65)

13) de Podio Lampado propre *bustal* Sancii de la Grania sic quod dictum *bustal* [...] Valle de Saladam et transit totum *bustal* Dominici de Senabue, et *bustal* Dominici Luppi de Almosquer, et remanent dicti *bustales* in termino de El Bayo, et exit ad cabeçum plane del Pino [...] ad *bustal* Jordanis de Aguilar (Confirmació de la cp d'Ejea de los Caballeros –NO de Saragossa–, Jaume i, 1264; Gutiérrez 1985)

14) ixe al cabeço del *Bustal* de la Pennella (Termes d'Alfambra i Terol, 1266; Gargallo Moya 2005:88)

15) e hixe al fondon de la foz de la Fuent de Reyuela [...] al *bustal* Verde e cerro arriba e torna al fondon de Lanava (Termes de Torrijas, Terol, 1268; Ledesma 1991:263)

15. Aquest autor l'inclou dins «un sustrato vascónico antiguo» [?] present en la toponímia de Tafalla (Nav), a la vora d'*araiz*, *beratxa*, *larrain*, *lezkal* o *makotxa*.

16) prope *bustales* Martini del Quartero (Concòrdia sobre el poblament d'Alberite, Calanda, etc., NE de Terol, 1277; Ledesma 1991:270)

17) abaste ad alçar la paia pora huebos de los bueyes con los quales él laurará, et encara cubra IIII tinnadas de *bustal* (*Fuero de Teruel*, s. XIII; Gorosch 1950:266. També en la CP de Santa María de Albarracín, 1300; CORDE, 8-III-2008)

18) ixe al *bustal* de Martin de Anyon et plega a la penya de Valtuerta et depues la cingla adelant (Valdelinares, centre-E de Terol, 1307; Canellas 1988:89)

19) da en el *bustal* dencima las cañadillas (Amollonament de deveses, Albarrasí, 1548; Latorre i altres 2003)

En tenim DOC posterior de Calamocha (*el Bustal*, atestat al 1560 com a devesa; Xiloca, NE de Terol; Majarena 1999:157) i de Blesa (*Bustaliellos*, 1529 –cf. adés–; *bustales* de Lopez Aznar, 1745; *bustales* de Seta, 1745; *bustal* Verde, 1752; partida de los *Bustales*, 1806; Lozano 2007).

Ateses les dades ací aplegades, sembla que la VAR *bustal* té una presència important al N i a l'orient peninsular (CAST N i OR, NAV, basc i ARG); i, cosa important, la tenim ben atestada al BARG, almenys ja al s. XIII. Dins el CAT, és característic del PV i, sobretot, les comarques del N (si més no des del s. XIV). No deu ser un desgavell, doncs, veure en el contacte amb ARG el mitjà de penetració d'aquest terme ramader entre nosaltres.

collado. Sense que *coll* siga absent del PV ara, *colla(d)o* hi és freqüent com a NL i com a oònim.[16]

16. A l'hora d'ara i dins el PV, *coll* deu ser més freqüent pel N (DECat, *coll*, 825a:54; 826a:6; ALDT, m. 220 «Coll», m. 204 «Una muntanya», i m. 207 «El cim»). L'ALDC dóna *coll* i *collet* a Sant Mateu (Baix Mst.) i *m*[o]*ntanyeta* i *coll* a Alcalà de Xivert (Baix Mst.), *lloma* i *coll* a Atzeneta del Mst. (Alcalatén) al m. 702 «Altres elevacions muntanyoses»; i *coll de muntanya* al Puig (Horta) al m. 707 «La carena». De tota manera, *cf.*, p. e., *el coll de Rates* (Marina Baixa); *còll* 'collado: terreno elevado entre dos montes. V. *Pòrt*' i *collada* al diccionari de l'alcoià J. Martí Gadea (1891; cf. *infra*); '*collada* (*camí de la Collada*, *camí de les Colladetes*, Vall dels Alcalans, Ribera Alta; Forés/Acsensi 1995:940). *Coll* i *collaret* (< *-det*) són vius a Tàrbena (Marina Baixa) com a 'pas alt entre muntanyes' i com a NL *es coll de sa Creu*, *es collaret de sa Vinya* (Colomina i altres 1986:93).

En un mateix DOC del 1588 [c. 1841-1845] hi ha *coll de Lectó* i *collado dels Burgars* a la Baronia de Llutxent (Vall d'Albaida; Benavent 1995:435). *Coll* és NL del terme d'Alacant als ss. XVI-XVIII, on ara no és usual (*cf. el coll de Ragil*, Castalla, 1662; *el coll de la Canyada de lo Raig*, Petrer, 1662; *el coll del Palamó*, 1601; Torres 1991).

Ara *coll* i *collado* conviuen com a NL i com a oònims. Tenim, p. e., *el coll del Barranquet de la Plana* i *el collado de la Rondonera* a Xeraco (Safor; Llorens 1995:576); a Atzeneta del Mst. (Alcalatén), *coll* és NL i també «tresponent de qualsevol lloma o tossal» i «pas entre dues eminències del relleu», i *collado* és sols NL (Bernat 1995:463). A Cinctorres (Ports), *coll* és «pas entre muntanyes», *collet* és «línia que marca les dues vessants d'una muntanya, tant al cim com als costats», i *collado* és sols NL (Guardiola 1995:507).

Atès aquest arrelament, com és sabut, el DECat (*coll*, 826a:6) proposa que «difícilment podem dubtar que allí no és un castellanisme sinó una supervivència mossàrab». Casanova (1991:574) esmenta *el Collado* de Dénia (Marina Alta) al s. XIV. En Martines (2002:172), el reportàvem d'un text del migjorn valencià que denotava el contacte amb Múrcia; datat al 1498, s'insereix dins els plets pels termes de Múrcia i d'Oriola (cf. ex. [21]). Després, hem aplegat més mostres de *collado* anteriors i més tardanes del centre del PV; vet-ne ací una tria:

> 20) en la sumitat de dit cabeç d'en Camaró e aquí al *collado* d'en Pere d'Al(gu)er [...] del modronyar e de aquí en la foya en lo *collado* de Socanyet [...] lo cabeç gros en les lomes de aquell devallant ves lo *collado* de Abdalleta (Concessió de Morvedre al monestir del Sant Esperit d'un bovalar a la vall de Toliu, 1406; Alcaide 1995:330)
>
> 21) En lo castell de Fauanella que antigament era aldea de aquesta ciutat [...] lo Mestre que entonses era de Calatraua embió gent de armes y se hagué de entregar a dit Mestre [...] com ab veritat partex ab lo dit lloch del Cabeço Gordo hon partex ab Múrcia e Fauanella, anant dreta via a la peñasa Roja, e de aquí a una sella qu·està entre Fauanella e lo agut del Llongo, e de aquí al *collado* de Bili y de aquí al retamal de la cañada de Alheña (1498; Hinojosa 1990:203)
>
> 22) [els algepsars] estan en lo *collado* que allí es mostra per lo qual passa lo camí que va devés València (Terme de Morvedre, 1593 [c. s. XIX]; Alcaide 1995:342)

Ja vam expressar el nostre parer que degué ser el contacte amb el ponent la via de penetració de *collado*. És NL i oònim antic en ESP.[17] No és, però, estrany ni tardà a ARG; trobem en DOC d'allà, en forma llatinitzada, al s. XII:

> 23) dono vobis termino de via lata in suso, et de Loarre in iusso, et de illos *collatos* de Cambir, et de Galleco [...] (CP d'Artasona, prop de Barbastre, Alfons I, 1134; Ledesma 1991:84)
>
> 24) ad *collatum* et infra Torreziella (Terme de Terol, Alfons II, 1177, Gargallo Moya 2005:17; en aquest corpus, Sarrión, 1258, p. 49)
>
> 25) quod misimus ad *colladum* de Signa (Daroca, 1239; Gargallo Moya 2005:29)
>
> 26) vadit ad *colladellum* de la Cirugediella (Termes de Terol i Alcalá, 1272; Gargallo Moya 2005:29)

I en forma romànica: *collado*, ja al 1157, i el DER *colladiello*, al 1245 (cf. *infra* [32] a Morella, 1232):

Veiem al *DEscrig* (1851) +*cuallado*/*-et* (*cf. es*[kwa]*drinyar*, [kua]*rtina* per *escodrinyar*, *cortina*; però: [ko]*resma*, [ko]*ronta*, [ko]*llar* per *quaranta*, *quaranta*, *quallar*). El *DMGadea* l'arreplega amb remissió a *còll*.

17. Atestat en CAST al 1011 (*collato*, L) o Berceo (*collado*). Quant a l'ètim: DER de CŎLLIS 'tossal, turó' o potser [?] compost CŎLLIS + LATUS 'coll ample' (DCECH, *collado*, 149; DECat, coll, 826a:6).

27) de Esterquel ad *collado* de las Turbanas, et de las Turbanas usque in serram de Pitarch (CP d'Alcanyís, 1157; Ledesma 1991:106)[18]

28) usque ad *collado* de Pelanuços [...] de somo de la serra ad *collado* del Buey (Jaume I prohibeix poblar alguns termes de Terol, Xàtiva, 1261; Gargallo Moya 2005:60; ací mateix: *collado*/*collato*/*collatum*, Terol, 1264, p. 81-82)

29) a la fonteziella de Mont Negro et ixe por el cerretiello del Bustal de Estevan e assí como va al *colladiello* de Sollavientos (Termes de Gúdar, Terol, 1245; Gargallo Moya 2005:33)

30) barranco de la Alcantariella qui exit ad illum genestalem et [...] terminatur illa via al *colladiello* qui dicitur de la Scala Mala [...] et *colladiello* supradictis (Saragossa, 1260; Canellas 1988:57)

Hem trobat +*colladiella* (DER de *collada*) en un DOC datat el 1426 a Sádaba, prop de Saragossa:

31) siguiendo abant anta Viota, a otra cruz a pico feyta en una penyezuela chica que esta encima la *colladiella* de una lometa (Gutiérrez 1985:406)

Fort (1994:25) trobava *collado de Bajlljpero* al 1198; Frago (1982:38-39) n'aportava testimonis del s. XIII i el donava modernament, bé com a 'cerro' (Alcalá i Puebla de Alfindén, prop de Saragossa), bé com a 'paso entre dos oteros' (Chiprana i Casp, BARG); arribava a suggerir que «el Ebro ha podido ser la vía de penetración o, mejor dicho, de interpenetración, de los derivados sufijados del lat. *collis* entre los territorios que ahora son, respectivamente, dominios catalán y castellano con su intermedio aragonés, pues sólo en la toponimia de zonas cercanas al río ibérico aparecen tales formas con cierta densidad».

Segons mostra l'EBA, *collada* té una presència important a l'AARG; en molt menor grau *collado* (Bielsa) o *colladón* (Echo). Tot i així, hi ha rastres d'evolucions característiques (manteniment de -T-, o -LL- > -tʃ- o *-t-*): cf. *collada* amb *Cochata*, *Escochatas* i *Cochatas* (vall de Tena, extrem NE d'Osca; Guillén 1981:151-152) o *collata* (vall de Vio, NO del Sobrarbe, *DAndolz*; 1044, Alvar 1987, I:79; Quintana 2007:108); *colladiello* (cf. ex. [29 a 32]) amb *Cotatiechos* (Lanuza, vall de Tena) o *colliello* (1093, Fort 1994:26) amb *Cotiecho* (Panticosa).

Cal remarcar la continuïtat dins el PV de *collado* i el DER *colladiello* en textos aragonesos o llatins (amb trets de romanç ARG):

18. *Cf.* al mateix corpus, llatinitzat o no: *collatum* (Terol, 1177), «*collado* de la Moça [...] ad *collatum* de barranco fundo» (Cantavella, 1225), «lo barranco fondo et exit ad *collado* de Miranbell» (1241), «ad *collatum* de la Pila» (Sarrión, Terol, 1258), «el *collado* de las Fuessas» (Terol, 1262).

32) dividit terminum cum Aras, et includit intus Canalellas, et dividit terminum cum Cuellar, per *colladielo* Pinoso, per oriellam de campiello Sicco (Terme de Morella, Blasco d'Alagó, 1232; Garcia Edo 1989:294-295)[19]

33) scilicet Fridas et el Boxar, habent affrontationes sicut atalla el *collado* de Rahal de Avingarin, de alia parte sicut vadit serra ad illos Comos, sicut aque vertuntur versus Fridas et el Boxar, et deinde de illa Pinna del Araynonal en suso, de alia parte illa serra de Benifazan, sicut aque vertunt versus Fridas et el Boxar, de alia parte sicut vadit serra de Benifazan, et exit ad Cabezo de las Rasas, et vadit ferire in la Serra de la Cova del Albarda (Balasc d'Alagó dóna el Boixar i Fredes, Morella, 1236 [c. 1266]; Guinot 1991:113)

34) illo *collado* de Fonte de Albarda versus Ortiello [...] ad *collatum* de Fonte de Albarda (Balasc d'Alagó dóna Coratxà i Penya d'Aranyonal, els Ports, 1237 [c. s. XVI]; Guinot 1991:119)[20]

35) in hoc termino sint vertentes de Monalgarau et Almanza et Alcota usque ad *colatum* de Villamalur, et usque ad congosto de Segorbe (Jaume I dóna Xèrica a Terol, 1238; Guinot 1991:128)

36) redit ad *collatum* de illa fonte de la Calçada de Meder, et transversat illum barranchum fundum et vadit ferire ad Cabeço de Petro Darocha [...] et vadit ferire ad *collatum* de Ayvol (Balasc d'Alagó dóna Benassal, Alt Mst., 1239; Guinot 1991:133)[21]

37) vadit ferire ad *collatum* de Fonte de Petro Exemenez, et via vadit ferire ad fontem de Peniella de la Mosquerola [...] et vadit ferire ad Aledo et per rivum Siccum vadit ferire ad calçadam del Cireso, et exit ad somos altos et per illos somos altos in antea vadit ferire ad *collatum* de Ayvol (Balasc d'Alagó dóna Riu de les Truites, els Ports, 1239 [c. 1360]; Guinot 1991:141)[22]

38) vadit aque vertunt pro cerro usque ad *collatum* de Pedrafita (CP de Vilamalefa, 1243 [c. 1632]; Guinot 1991:167)[23]

39) dividit terminum cum Cuylyar per *Coladiello* Pinoso, per orielam de campielo (Jaume I ratifica la CP de Morella, 1250, Guinot 1991:217)

Trobem en un text en CAT del 1294 sobre la divisió dels termes de Vilafranca i Ares un *collat* de molt d'interès:

19. Cf. també: *Cantaviella*, «oriellam de campiello de monjo Sancho», «campiello Sicco», *Alcantariela*, «la Calçada de la Cabriella», «serram de Montenegriello»

20. Text molt ric en topònims i oronims; convé notar com a formes vinculables amb l'ARG, a més del sufix d'*Ortiello* (*cf.* dalt), *cerrum*, «Pinna *Roya*»...

21. Cf. també: «cabeço de Moncatil», «per illos somos carrascossos», «lomam de los Angostos», etc.

22. En aquest DOC hi ha també *cabeço*, *lomam*, «somos carrascosos» o «cabeço de Moncatil».

23. En aquest DOC també *sendero*, *cerro*...

40) Los quals mollons ho fites, primerament assignaren e posaren mulló bax dejús lo *colat* de Benafebus, entre II foyes, la una del terme d'Ares e l'altra del de A[res ...] (AVJI, 1294)

Aquest *collat* (si no és la catalanització de *collatum*, cf. adés) és coherent amb el DER pallarès *colladó*, que suposa aqueix mot primitiu, paral·lel de *collado* (ESP i BARG), *collata* (AARG) o *collada* (CAT). Pot ser una confirmació del *collat* que aplega l'ALDC a Castelló (m. 707 «La carena») o del NL *lo Collat* (o *los Collats*), citat pel DCECH (*collado*, 149b:5) al Pinell del Brai (Terra Alta).

Sembla que no cal remuntar-nos a un hipotètic MOSS per explicar la penetració i l'arrelament de *collado* al PV. N'hi ha prou, per ventura, a mirar vers ponent...

foia. Mot d'etimologia no del tot esclarida, presenta en diverses llengües VARS de molt d'interès, de parentiu també encara per esbrinar satisfactòriament. *Foia* ([ˈfɔja]) té molta extensió arreu del PV com a orònim, sobretot, amb el sentit de 'coster que es conrea i conté una sèrie de bancals escalonats' o 'clotada entre muntanyes' (DCVB) i com a NL Apareix en altres parlars catalans amb què el valencià sol coincidir: *foia* 'clotada entre dues muntanyes', 'racó de muntanya', 'vall petita' en tortosí (Massip 1991:346) i al Matarranya (Quintana 1987:178). Val (2000:121) el reporta concretament de Maella ([ˈfɔɛ]). El DCECH (*hoyo*, 406a:1-5) situa *foia* a Mequinensa i *foio* ([ˈfɔjo] 'bassiot, clot on hi ha aigua embassada', DCVB) a Fraga i a la Llitera. *Foieta* es diu per aqueixes comarques fiteres amb ARG com a 'clatell, bescoll': a Aiguaviva i Valljunquera (*foeta*, DCVB), a la Codonyera (Quintana 1980:86), a l'Alta Llitera ([foˈɤeta], Sistac 1993:215), a la Pobla de Roda ([foˈɤeta]) i a Aiguaviva i a la Codonyera ([foˈjeta], ALDC, m. 31 «El clatell»). El tenim per l'interior valencià de parla castellanoaragonesa: a l'Alt Millars (*foya* 'hoya', a Lludient; Alba 1986) i a l'Alt Palància (*La Foya*, a Sogorb; *Las Foyas*, a Alcúdia; i *La Foyeta*, a Xóvar; Nebot, 1984:425).

Ens consta al PV ja al 1275 al LCJ de Cocentaina (Comtat; Ponsoda 1996:52):

41) Bernardus de Clarmont dóna fermança a don P. Cetina en esta manera: que si negun dan venia a él ni a ses cases per una *foya* que és en son solar que él li'n sia tengut

24. Ateses sobretot certes VARS italianes, potser cal comptar-hi amb *FŎDĬA (L vg), DER de FŎDĔRE 'cavar' (*cf. infra* ex. [50]); cf. CAT *fotja* 'sot d'aigua o fang' i *fotjar* 'furgar, gratar la terra' (també occità), i, *infra*, ARG *fobiar* 'fer clots'. *Cf.* DCECH (*hoya*, 405b) i DECat (*bòfia*, 26a:16.; *fotja*, 150a:4).

Aquí sembla que vol dir 'clot, cavitat' (DCVB, 1) o, potser més tost, 'sitja, carbonera', segons proposa Ponsoda (1996:274). Apareix als Furs de València fent parella sinonímica amb *sitja*:

> 42) Si alcú en les terres laurades o en vinyes farà *foyes* o ciyes per pendre bèsties salvatges, o pararà laçes o archs o balestes [...]. E si alcuna bèstia per aquels laçes o per aqueles *foyes* o ciges dan haurà o pendrà, a arbitre del jutge sie esmenat.
>
> 43) Aquel qui farà *foya* o ciya en aquel loch on és públicament carrera, o qui mal o desordenadament posarà pedres en aquel loch, e aquel qui eál seu rostoll o en espines o romagueres metrà foch per rahó de cremar aqueles coses, [...] és tengut del dan que haurà feit e donat (*Furs*, Jaume I; Colón/ Garcia, III, 1978:250 i 251)

Atès el context, en el primer cas, *foia* deu donar nom a una mena de parany o clot per a caçar ocells (Colón/Garcia, III, 1978:250; i IX, 2002:138); en el segon, potser, és 'clot, cavitat', més genèricament.

El DCVB documentava *foia* al s. XV, concretament a l'*Espill* i al *Col·loqui [...] entre dues dames* com a 'clot, cavitat'. Colón (Colón/Garcia, III, 1978:250) es refereix a una atestació anterior com a NL en un text del 1274 a Ulldecona: «dominicatura de la *Foya*» (Font Rius, *Franquicias*, p. 483). FŎVĔA (L) sol ser presentat com a probable ètim.[24] *Foya* o, més tost, *hoya* (amb l'emmudiment de *f-*) és ben conegut en ESP i amb sentits semblants als descrits en CAT;[25] de tota manera, no hi troba una explicació ferma: Coromines mateix (DCECH, *hoya*, 406b:15) remarca que el resultat esperable en CAST de -VI-/-BI- posttònics és *-bi-* i no *-y-* (cf. *lluvia*, *labio*, *rubio*, etc.).[26] Les VARS amb *-y-* són més pròpies del lleonès i, com veurem ací, de l'ARG. Al seu torn, el DECat (*bòfia* 27a:53) adverteix que *foia* «no és mot estrictament català»;[27] a continuació, per

25. El CORDE ens fa recular una mica la datació del DCECH: «caruon puedan lo fazer sin *foya* [...] qui lo fiziere sin *foya* peche» (*Fuero de Soria*, *c.* 1196), «caemos en la *foya*» (Berceo, *Del sacrificio de la misa*, *c.* 1228-1246); «por Ella issiemos de la cárcel penosa/[...] *foya* muy periglosa» (Berceo, *Milagros*, 1246-1252); «Si alguno abriere silo, o poço, o otra *foya* en carrera, o en plaça» (Alfons X, *Fuero Real*, 1251-1255); «en una *foya* carbonera» (*Deslinde de los términos [...] entre Covarrubias y el monasterio de Arlanza*, 1262).

26. Suggereix un regressiu a partir del dim. *hoyuelo* (< **foviuelo*), en la formació del qual sí que és justificable una simplificació de VĬ-/BĬ- en *y*, atès el contacte amb vocal arredonida i la possible dissimilació per *f-*.

27. Tenim atestades en CAT: a) *fòvia* («e·ls cavals e les bèsties jahien en una *fòvia*», *Fets*, Jaume I; Bruguera, 1991, II, §134.15); b) *fòvea* («cisternes e *fòvees* netes», Eiximenis, *Dotzè*, 1, X. Renedo, Universitat de Girona, 2005, p. 231; «qui fa alguna *fòvea* en loch públich», *Costums Tort.*, *DAguiló*; «és davallat en aquella *fòuea*» (*Històries troianes*, DCVB); c) *fova* («malalte en la *foua* de mort», *Tresor de pobres*, s. XIV, DCVB); i d) segons el DECat, la VAR metatitzada *bòfia* (*Spill* de Castellbò, 1518). Fóra útil ampliar la DOC i la localització d'aquestes VARS. Ara les formes vives (apel·latiu i NL) són *foia* (*cf. infra*) i *bòfia* (Solsona, Cardona, Súria, Plana de Vic, DCVB; comarques centrals prepirinenques, DECat).

explicar-ne la presència al PV i seguint l'argument que, com hem vist, ja aportava per a *collado* (l'extensió i l'arrelament arreu del país), el jutja com a mot «ben autòcton, de nissaga mossàrab». Certament hi ha el NL *Foios* al 1235 i present al LRV (tot i així, cf. *foio*, en CAT a la Franja, i *foyo*, en ARG, *infra*); per ventura, però, l'ús de *foia* al PV i a la Franja té més a veure amb el veïnatge amb ARG que no amb la pervivència del romandalusí; vegem-ho.

Descobrim dins ARG diverses solucions d'aquest mot: *fobia*, *foya*, *fueya*, *fueba* i *foba*, i algun DER i compost. Cal remarcar 1) l'antiguitat i l'extensió d'aquestes VARS, i 2) l'existència, no prou atesa, dins l'ARG d'una variació semblant en algun altre mot que conté el mateix grup llatí.

1) Quant a l'antiguitat i l'extensió.

a) *Fovia*, *fobia*, VAR prèvia de *foya* i més acostada a FOVEA, amb -VĬ-/-BĬ- conservat. La trobem en dues zones reduïdes a l'O de l'AARG. A l'entorn d'Echo: *fovia* 'hoyo para guardar patatas' (Alvar 1953:196), *fobia*, *fovia* 'ídem' i 'agujero para plantar un árbol' (Rohlfs 1985), *fobia* 'ídem' i 'hueco, cóncavo' (*DAndolz*), *fobia* 'extensión de terreno en forma de olla con suelo de "tosca" donde duerme el ganado en verano' (EBA); i a Aragüés: *fovia* 'ídem' (ALEANR). A més, hi ha els NL *barranco Fobiacamelar* a Echo (EBA) i *Fobiones*, *Fubiones* a Betés (prop de Biescas; Vázquez 1993:173); i el verb *fobiar* 'cavar hoyos en la tierra' Salas Altas (NO de Barbastre; Ríos 1997) i al Somontano de Barbastre (Mostolay 2007).

És remarcable que continue pel gascó: *hòbi* i *hòbio* 'creux, trou; cuvette dans un bas-fond: *la maysoû qu'ey en û hòbi*; grotte, caverne' (*DPalay*);[28] cf. en n. 27: *fòvia* (*Crònica* de Jaume I), *fòvea* (*Costums Tort.*; *Dotzè*; *Històries troianes*) i *bòfia*.

b) *Foya*. Una evolució de -VĬ-/-BĬ- vers *-y-*, com hem avançat, és comprensible en ARG, més que no pas en CAST: cf. RUBEU > *royo* (ARG)/ *rubio* (CAST) (v. *infra* 2)). La diftongació de O davant iod, de bon principi, més característica de l'ARG, sembla que no va ser sistemàtica davant -VĬ-/-BĬ- (Frago 1980b:103);[29] de fet, sí que l'hem atestada en la VAR *fueya* (cf. *infra*). *Foya* és la més estesa; n'hem aplegat localitzacions actuals molt nombroses (apel·latiu i NL); a grans trets i per evitar el report prolix de totes aqueixes

28. *DPalay* arreplega també *hòdi*.

29. Alvar (1948:139) havia descrit el pas de FŎVĔA > *foya* com «la solución típicamente aragonesa: *f-* conservada y grupo -VY- > *y*»; més tard (1953), jutja *foya* com a castellanisme per contrast amb *fueba* (en què -VI- «metatiza y mantiene inalterada la consonante») i *fovia* 'hoyo para guardar las patatas' (Hecho) o *Fobión* (que «mantinen la -VY- sin reducir»). Recordem que el DCECH (*hoya*, 406b:15) insisteix que és la conservació de -VĬ-/-BĬ- la solució més pròpia del CAST (*cf.* adés).

localitzacions, podem situar *foya* arreu del BArg, la vall de l'Ebre i, fins i tot, a l'AArg,[30] on conviu amb *fueba* i amb *fobia*; arriba a Corella (Nav), amb el sentit d''estercolero' (Iribarren 1984[2]). El der *foyeta*, *foeta* o *fogueta* té molta difusió com a 'clatell, bescoll' i, en menor grau, 'clotet del pit' o 'clotet de la pota de les cavalleries'. És remarcable l'extensió de *foyo* 'clot', *foyón* o *foyaza* 'clot gran' i *foyar* o *fer foyas* 'fer clots'; cf. adés *foieta* 'clatell' (cat n-occ) i *foio* 'clot' (la Franja).

Terrado (1991:268), sense acabar d'abandonar l'opció moss, ja suggeria que la *foia* del PV havia de ser considerat aragonesisme i n'aportava doc de Terol del s. xv.

> 44) el quinnón de la *Foya* del Molino, el que era mío//Item vna quintha en la *Foya* del Lobo, afrontant con su madre.//cerqua de la casa clamada Seneia, que es en Gasconiella, do la *Foya* el Villareio (1420 i 1465; Terrado 1991:452, 458, 522)

Hem pogut fer recular aquesta doc i precisament en textos del BArg.

> 45) hixe a Pena Golosa e Cortichielas [...], Campiel Ençebroso dentro, la *foya* de Sperendeo dentro, Castiel Bispal dentro [...] la *foya* de Mengo Blasco [...] val lubrego dentro, la *foya* del Colmiello dentro e parte termino con Alcala dentro, el collado de las Fuessas dentro (Termes de Terol, 1262; Gargallo Moya 2005:74)
>
> 46) escomiençan del fondon de Lanava al Fronton e hixe a la fuent de la Sarça [...] por somo de la *foya* de la Almagra (Termes el Torrijas, Terol, 1268; Ledesma 1991:263)
>
> 47) el primer mollon en fondo de la *Foya* a Teruel (Termes de Mosqueruela i Fortanete, Terol, 1271; Gargallo Moya 2005:117)
>
> 48) da en la Covatiella et dalli asin como salle al somo del cerro del la *Foya* de Vincent (Bovalar de Terol i Rubiales, 1273 [c. 1279]; Gargallo Moya 2005:139)

Ensopeguem amb la var llatinitzada *fovea* i +*fodia* en aqueixa regió i a la mateixa època.

> 49) ad *foveam* que vocatur *Fovea Bellida*, et ab ista *Fovea* Bellida usque sumitatem campi qui vocatur Campello Aliagoso (Plet entre Terol i Villel, 1247; Gargallo Moya 2005:35; en aquest corpus, 1257, p. 46; 1261, p. 60, etc.)
>
> 50) et vadit ad colladellum de la Cirugediella, [...] et faza *fodiam* de Don Ponz (Terol, 1272; Gargallo Moya 2005:132) [Var hipercorrecta? Cf. al mateix corpus: «in festo Sancte Crucis de *madio*», 1260, p. 59]

30. Vázquez (1993:175) ha suggerit que potser *foya* no és autòctona de l'AArg. De tota manera, hem trobat altres mostres d'una duplicitat de solucions en contextos fònics semblants en l'arg septentrional (*cf. infra* 2). Caldria veure-hi una variació de caire cronològic?

51) per lacunam que vocatur Saladiella, et per quandam lomam [...] per campum Arnaldi de Monroy, usque ad Panellam propinquam [...] unde progreditur per *foveam*, que dicitur de Morando (Concòrdia sobre el poblament d'Alberite, Calanda, etc., NE de Terol, 1277; Ledesma 1991:273)

Foya apareix en textos d'altres punts d'ARG, com ara a la vall de l'Ebre:

52) En el término de la ciudat de Taraçona, en la partyda clamada *La Foya* de Johan Abarca en hun corral sitiado en la dicha *Foya* (Tarassona, 1491; Fernández Otal 1995:113)

Tenen un interès particular ací les atestacions en textos del PV als ss. XIII-XIV. Vetne una mostra, en DOC EN L amb *foia* com a NL en forma romànica:

53) de capud de *Foya* d'Ories, et de capud de *Foyes* d'Ories [...] versus *Foyes* d'Ories, et vadit ad Pennam Rubeam, qua penna est in fundo de *Foyes* d'Ories (Guillem d'Anglesola dóna Vistabella a fur de Saragossa, 1251 [c. 1372]; Guinot 1991:240)

I clarament en CAT, des de darreries del s. XIII en avant, ja amb el sentit més pròpiament oronímic.

54) posaren mulló bax dejús lo colat de Benafebus, entre II *foyes*, la una del terme d'Ares e l'altra del de A[res ...] (Termes de Vilafranca i Ares, 1294; AVJI)

55) ans quant reguen los de la *foya*, no poden regar los del dit roll de Alfeig; ne quant reguen los de Alfeig no poden o dehuen regar los de la dita *foya*. [...] propposaren que alguns hòmens havents possessions en la *foya* de Alboaci (Concòrdia entre Benaguasil i la Pobla de Vallbona, Camp de Túria, 1380; AVJI)

56) ab lo barranc del modronyar, camí enmig qui va a la *foya* de Socanyet. Item del modronyar e de aquí en la *foya* en lo collado de Socanyet (Concessió de Morvedre al monestir del S. Esperit d'un bovalar a la Vall de Toliu, 1406; Alcaide 1995:338)

57) que·ls hòmens dels lochs de Setaygües, de Yàtova, hoc encara del loch e *Foya* de Bunyol [...] havem en cert que·l dit comte vol manlevar sobre la dita *Foya* tro en deu mília (València, 1413; Rubio 1998:273)[31]

58) camí de la *Foya* fins a les roques del Cherch e fins al riu. Emperò camí acaminant puxen anar per lo dit camí de la *Foya* (Establiments de Llucena, s. XV; Guinot 2006:58)

31. *Cf.* aquest NL major també en textos aragonesos de la Cancelleria: «ha vendido el castiello e vila de Sietaguas e el castiello e lugares de Bunyol de Macastre de Yatoba d·Alboraig en el Regno mio de Valencia dentro de la *Foya* de Bunyol» (Carta d'Alfons V a sa mare, Alcanyís, 1424; Lleal 1997:79).

c) *Fueva* o *fueba*, pròpia de l'AARG i explicada per manteniment i metàtesi de -vĭ-/-bĭ-. Vázquez (1994a:221; 1994b:245) documenta *fueva-fueba* al s. XV a l'AArg (Escarrilla, Sallent, Panticosa, El Pueyo i Tramacastilla). Ara és sols NL;[32] potser encara era apel·latiu a la vall de Tena al s. XVIII (Guillén 1981:97). També per evitar la llarga llista de localitzacions que n'hem aplegat, podem situar *fueba* en una franja important que abasta des de Sallent de Gállego pel NO fins a Bonansa o Benasc (Saura 2003:98) i Betesa (Terrado 1991) pel NE, i Almudébar pel SO (S de la ciutat d'Osca) fins a Ontinyena al SE (Baix Cinca). N'hi ha la VAR aspirada *Jueva* i *Juevas* (vall de Tena, Guillén 1981:147 i 118; Betesa, Terrado 1991).

d) *Fueya*, paral·lel de *foya*, amb diftongació de ŏ. Apareix com a NL en algun punt de l'AARG: *Fueya* i *La Fueya del Lop* (Lanuza; Guillén 1981:147). N'hem aplegat DOC medieval del centre i del S d'Arg.

> 59) de Pueyo Royo va por una *fueya* a una linde do fue feyto otro mullon [...] por una linde plana canto la *Fueya* de Collarada do ha otro mullon en la dita linde sobre la dita *fueya* [...] et el dito mullon va canto las *fueyas* de Martino (Casp, 1344; Vázquez 1993:175).
>
> 60) en los términos clamados los Marmonts et de la *Fueya* Salada reales, que se dizen seyer agora del lugar de Pozuelo [...] et lo otro antedito havia feyto o feyto fazer ciertos mullones en los ditos términos de los Marmonts et *Fueya* Salada (Pedrola, NO de Saragossa,1389; Canellas 1988:312)
>
> 61) Antón de Castillón, vezino de la ciudat de Çaragoça, el cual dize que tenía una canpo segado y por segar en la *Fueya* de Almanara (Saragossa, 1486; Fernández Otal 1995:99) [*foya* al mateix corpus]

Cf. *oya*/*oia* (1111, 1019 i 1198) i *Hueia* (1201) a Nav (Leire, NE de Nav; González Ollé 1997:692).

e) *Foba*,[33] VAR paral·lela de *fueba*, sense diftongació. En tenim referència del Somontano de Barbastre com a apel·latiu (*foba* 'hoyo, generalmente para plantar', Mostolay 2007), on també hi ha *foya* 'hoya'. Guillén (1981:147) reporta *Fovaravache*, *Fovas* (Panticosa), *Fovetas* (Sallent; ací també *Fuebas*, EBA) a la vall de Tena. *Fobar* 'fer clots', *fobiar* i *foyar* 'ídem' conviuen al Somontano de Barbastre (Mostolay 2007; Ríos 1997).

2) Finalment, i com havíem avançat, cal remarcar que la variació en l'evolució de FOVEA pot observar-se en algun altre mot de context proper; cf. les dades que hem

32. Caldria comprovar *fueba* 'hoyo' a la vall de Bielsa (EBA).

33. Apareix en DERS en què podria interpretar-se com a VAR àtona de *fueba*: *Fobetas* (EBA), *Fobona*, *Fobaza*, *Fobeta* (Vázquez 1993:173).

aplegat sobre descendents de RUBEU 'roig'. A la vora de *royo* (-BI- > *-y-*, i sense diftongació), VAR de gran extensió com a apel·latiu i com a NL i considerada com a característica de l'ARG, hem advertit:

a) *Rubiacha* (< RŬBĔU + -ĔLLA, -BI- conservada; i amb l'evolució AARG de E > *je* > *ja*, i de -LL- > *-tʃ-*), NL de Rodellar (NE d'Osca, Vázquez 1985:637); cf. *fobia* i DERS.

b) *Ruego*, VAR que el DCECH (*rubio*, 81b, n. 1) dóna com a arcaica en *Pueyoarruego* i *Montearruego* de Bielsa i en el fitònim *morruego* (< MARRUBIUM 'malrubí'; Coromines/Casacuberta 1936:175; Villader 1989; EBA). L'he observada també en *marruego* (Gistau, Verdún, Santalezina; Vidaller 1989; N de Saragossa, Romanos 2003; Echo, EBA; vall de Benasc, Anés 1993), *manruego* (Campo, Turbón; Badia 1954) i *camarruego* (vall de Benasc, Anés 1993);[34] i com a NL: *Puyarruego* (San Juan, Alvar 1953:196), *Mallaruego* (Panticosa), *Mondarruego* (Torla), *Los Arruegos* (Sallent), *Bozarruego* (Sallent; Guillén 1981:110; allà també hi ha *Royo* i *Canal Roya*). El *Diccionario aragonés* (s. XVIII-XIX) aporta *petarruego* Mont<aña>. Aragones<a>. Arturo ('estel Bover'). El DCECH (*rubio*, 81b, n. 1) explica *ruego* 1) per pèrdua de *y* intervocàlica (cf. *pueo* < *pueyo*) i *-g-* antihiàtica, i 2) triftongació *oy* en *uey*; suposa, doncs, una forma **rueyo*, que ens completaria el paral·lelisme *rueyo/royo - fueya/foya*.

c) I, per fi, *ruebo* (-BĬ- metatitzada; cf. *fueba*), present en *espelunga Arruaba*, *Penna Arruaba*, *Fuente Arruebo*, *Casa Arruebo*, *Bozarruebo* (Escarrilla), *Cenisarruebo* (Oz; vall de Tena; Guillén 1981:152), *Peñarrueba* (S del Sobrarbe, a la Sierra de Elsón; on hi ha també *Campo Royo*; Tomás 1999:96) o en el fitònim *marruebo* (vall de Benasc; Anés 1993).

Foia és, doncs, un altre mot de molt d'interès i que encara estotja algun misteri per desvelar; tot i així, a la vista de les dades actuals, sembla que es tracta d'un altre vocable que cal estudiar sense perdre de vista la proximitat amb ARG, on és antic i molt arrelat.

lloma. És corrent al PV com a 'elevació de poca alçada, allargassada i arredonida' (cf. ALDC, m. 702 «Altres elevacions muntanyoses»). En tenim referència d'altres parlars amb els quals el CAT dels valencians sol compartir més d'un tret: en tortosí (DCVB; Massip 1991:359), de N a S de la Franja d'ARG (Noals, Tolva, Albelda, Fraga, Faió, Calasseit, la Codonyera, Vall-de-roures i Penya-roja de Tastavins; ALEANR, m. 1360 «Colina»); Quintana (1980:75) arreplega *lloma* com a '*toçal*, si és poc alt' a la Codonyera. L'ALDC (m. 702) situa *lloma*, fora del PV, a Aiguaviva i a Bellmunt de Mesquí (Matarranya); el mateix atles aporta, a més, una VAR masculina no enregistrada:

34. +*Marrueco* (Binéfar, Llitera; Coll 1908).

+*llom* (Casinos, Camp de Túria) o +*llomet* (Valljunquera, Matarranya). L'ALDT (m. 207 «El cim») troba *lloma* (i *lo pic*) al Perelló (Baix Ebre).

El DECat (*llom*, 244b:48) el documenta en Lluís d'Aversó (c. 1390) i, més tardanament, en textos valencians del s. XVI. Hem trobat *lloma* ja a les darreries del s. XIII al N i, més tard, al S i al centre del PV:

> 62) E d'aquen va a ferir a un mulló vel qui és en la *loma* d'en Bernat Fabregat (Termes de Vilafranca i Ares, 1294; AVJI)
>
> 63) seguesquen los termens *loma* avall [...] en la *loma* sobre les dites roquetes.//Així mateix en lo cap de una *lometa*, on se conjunten dos canyades (Termes d'Alacant i de Novelda, 1328, Oriola; Hinojosa 1990:192 i 193)
>
> 64) o cabeç gros en les *lomes* de aquell devallant ves lo collado de Abdalleta (Concessió de Morvedre al monestir del S. Esperit d'un bovalar a la vall de Toliu, 1406; Alcaide 1995:331)

És antic en l'àmbit hispànic (s. XI). A ARG és almenys del 1105 (*lomba*, Fort 1994:29) i del 1243 (*loma*, Frago 1980b:124). Terrado (1991:278) dóna *loma* com a freqüent a Terol al s. XV. Nosaltres trobem al s. XIII al PV en DOC llatina amb trets del romanç ARG:

> 65) descendit per illas *lomas*, et transversat vallem que venit de Vallivana et dividit terminum cum Cervaria (Terme de Morella, Blasco d'Alagó, 1232; Garcia Edo 1989:294-295)[35]
>
> 66) redit per illam *lomam* sursum et dividit terminum cum illa *mola* de Aras (Balasc d'Alagó dóna Benassal, 1239; Guinot 1991:133; cf. ací ex. [36] i n. 21)
>
> 67) illam *lomam* vadit ferire ad cabeço de Venahebu (Balasc d'Alagó dóna el Riu de les Truites, 1239 [c. 1360]; Guinot 1991:141)[36]
>
> 68) descendit per illas *lomas* et transversat valem qui venit de Valivana (Jaume I ratifica la CP de Morella, 1250; Guinot 1991:216. Cf. ací ex. [39])

Són igualment valuosos els testimonis del BArg, també del s. XIII, en romanç, i en L, amb elements ARG:

> 69) el collado de las Fuessas dentro, la ombria Negra dentro como parte con Alcala, las *lomas* de los Asnos dentro e part termino de Mora (Repartició de termes, Terol, 1262; Ledesma 1991:254)

35. *Cf.* també: *çerros*, «serram de los Comos», «vadit per oriellam de campiello de monjo Sancho», «colladielo Pinoso, per oriellam de campiello Sicco, et vadit ferire ad Alcantariela», etc.

36. *Cf.* també: «de illo cabeço de Venahebu», «illo campiello Sicco», Alcantariella, «collatum de Fonte de Petro Exemenez», etc.

70) va por somo de la *loma* aiuso [...] e va drecho al villar de la *loma* Mediana [...] e va la loma *aiuso* (Termes d'Alfambra i Terol, 1266; Gargallo Moya 2005:88)

71) deinde transit per medium campi Leonardi ad *lomam* [...] et in ultima parte ipsius *lome* sunt lapides [...] transit per lacunam que vocatur Saladiella, et per quandam *lomam* ibi contiguam (Concòrdia sobre el poblament d'Alberite, Calanda, etc., NE de Terol, 1277; Ledesma 1991:272-273)

¿Cal veure en les possibles recialles del MOSS *lomba*, *lombo*,[37] fòssils en la toponímia (cf. *Llombai*, *Llombo*), l'explicació per a la presència de *lloma* al PV? (cf. DECat, *llom*, 244a:20-23). Deu ser una drecera més segura i tangible recórrer al contacte amb els parlars de ponent per explicar aquest orònim i potser algun altre (p. e., *cabeço* o *somo*).[38]

solanar. El DCVB aplega *solanar* com a 'terrat o porxe obert sota la teulada' (Vistabella, Alcalatén) i també com a nom d'un puig del terme de la Pobla Tornesa (Plana Alta). El tenim, a més, en el NL *Bosquet de Solanars* a Aidí (Pallars Sobirà; *OnoCat*, *solà*, 150b:1). El DECat (*sol*, 18a:35) el presenta com a «propi del Maestrat i de l'Alt Aragó» i n'ofereix referència del Forcall («un carrer sense sortida»), de Fraga (*soloná* 'eixida, porxe'), Maella (*lo soloná* 'les golfes') i de l'AARG (*solanar* i *solon-*).[39] El DCECH (*sol*, 293b:58) dóna com a ARG *solanar* 'pieza de la casa destinada a tomar el sol'; és 'terraza cubierta en lo alto de una vivienda que sirve de secadero' a Salas Altas (N de Barbastre; Ríos 1997), a Casp (Casacuberta/Coromines 1936), al BARG ('terraza', Altaba 1985:52). Hi ha una *calle del Solanar* a Puebla de Arenoso (Alt Millars, PV).

És d'interès l'atestació [72], dins un text en L amb algun tret ARG.[40] Es tracta de la donació de Castell de Cabres per Balasc d'Alagó (senyor de Morella) a fur de Saragossa (Morella, 1239 [c. 1356]).

72) includit Regaxol et ascendit ad seram de Ballibona, et per serram serram vadit ferire ad Maladam Hospitalis intus stando, [...] et reddit per illos *solanares* et vadit ferire ad Regaxol (Guinot 1991:139)

37. Hi ha també *lombo* i *lomo* en textos ARG; sobre la variació en ARG entre *mb* i *m*, *cf.* Frago (1980b:124 i 217 i 1982:41-42).

38. *Cabeço* i *somo* es diuen en algun lloc del PV. Els trobem també en DOC en L i en romanç amb trets ARG al s. XIII (Martines [en premsa]).

39. *Cf. solanar* 'golfa oberta perquè hi entri el sol o per tenir-hi gallines' (Casacuberta/Coromines 1936).

40. *Cf.* el sufix *-iell* (*Çagranadiela*), la metàtesi [Castell de] *Crabas*, *mallada* (Gimeno 1999; Martines 2002 i [en premsa]), etc.

No sembla que *solanar* prenga ací el sentit que ressenyàvem adés; és prop, més tost, de *solana* 'terreny situat cara a migdia, on dóna molt el sol', sentit no enregistrat en CAT. Convé tenir present els NL de Vistabella del Mst. i d'Aidí (cf. adés) i també *solanar* 'solana', 'sitio llano donde el sol da de lleno' (Saragossa, Moneva *c*. 1924; Pardo Asso 1938; a Somontano de Barbastre, Mostolay 2007).

3. Conclusions

a) L'estudi de la documentació del s. XIII (en romanç i també en L) és una eina per a comprendre el contacte de llengües que comença a desplegar-se en terres valencianes entre el CAT i l'ARG. Cal tenir presents també les dades que forneixen les parles vives i la toponímia i les altres llengües veïnes, especialment, el CAST OR i l'occità.

b) El contacte lingüístic és conseqüència del contacte humà: de les relacions polítiques, econòmiques i culturals, sovint directes i quotidianes, entre parlants de llengües diferents. Algun tret del lèxic valencià, més d'una volta coincident amb tot o amb part de la resta del CAT OCC (especialment, amb la Franja i amb l'àrea del tortosí), troba explicació raonable en el contacte amb els aragonesos des de l'època de la conquesta i durant els segles posteriors. Aquest contacte tenia a veure especialment amb certes activitats econòmiques; això pot explicar per què hi ha camps semàntics en què la petjada aragonesa sembla més intensa, ja des del mateix s. XIII: la ramaderia i, probablement, en connexió amb això, l'oronímia.[41]

c) La relació amb els aragonesos, sobretot del BArg, pogué transmetre material lèxic de l'ESP general o de l'OR; ens en poden servir de mostra mots com ara *collado* i *lloma* o *bustal*, respectivament.

d) Hi ha mots, coherents dins el CAT, sobre els quals l'ARG pogué actuar com a reforç: són antics i molt estesos dins Arg; en canvi, en CAT, es restringeixen al PV (a voltes, especialment al N) i a punts de la Franja o del tortosí. Pot ser el cas de *solanar*, del qual, a més, hem trobat una accepció no enregistrada en CAT i també present en terres d'Arg.

e) Hem provat de mostrar que cal atendre l'ARG per explicar la presència de *foia* al PV i punts del CAT OCC. Hem subratllat que *foya/hoya*, d'una banda, no s'ajusta a l'evolució esperable en CAST; de l'altra, *foya* és antiga i encara viva i segueix una evolució coherent dins l'ARG (a la vora de *fobia*, *fueya* i *fueba/foba*; cf. els descendents de RŬBĔU en ARG).

Josep Martines
Universitat d'Alacant

41. Tot i així, n'hi ha també de l'agricultura (eines i tècniques de conreu), la fitonímia, l'ornitonímia, la ludonímia, accions i moviments corporals diversos, etc. (Martines [en premsa]).

4. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

4.1. Fonts documentals citades

ABAD, J. M. (2005-2006) «Introducción al estudio de la trashumancia en la comunidad de aldeas de Teruel (s. XIII-XV)», *Revista Zurita* 80-81, p. 9-67.

AVJI = *Arxiu Virtual Jaume I. Documents d'època medieval relatius a la Corona d'Aragó*, V. GARCIA EDO (dir.), a la xarxa: http://www.jaumeprimer.uji.es/ (darrera consulta, 06/08/2008).

BRUGUERA, J. (1991) *Llibre dels Fets del rei en Jaume*, Barcelona, Barcino.

CANELLAS, Á. (1988) *Diplomatario medieval de la Casa de Ganaderos de Zaragoza*, Saragossa, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

CASTÁN, J. L. (1996) *Los cabañeros serranos. Trashumancia aragonesa en el reino de Valencia durante la epoca foral moderna* [Tesi doctoral, Universitat de València, SPV, microfitxes]

— (2002) «La influencia de la trashumancia aragonesa en la onomástica valenciana», *Actes del I Congrés Internacional d'Onomàstica i Toponímia Catalanes*, València, Universitat de València/Denes editorial, p. 15-38.

COLÓN, G./A. GARCIA (ed.) (1980-2002) *Furs de València*, Barcelona, Barcino.

CORDE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Corpus diacrónico del español.* Banc de dades [en línia]: http://www.rae.es

DÍAZ MANTECA, E. (1982) *Establiments de la vila de Vilafamés*, Castelló de la Plana, Diputació de Castelló.

__(1987) *El «Libro de Poblaciones y Privilegios» de la Orden de Santa María de Montesa (1234-1429)*, Castelló de la Plana, Diputació de Castelló.

DIÉGUEZ, M. À. (2001) *Clams i crims en la València medieval segons el «Llibre de Cort de Justícia» (1279-1321)*, Alacant, Universitat d'Alacant.

FERNÁNDEZ OTAL, J. A. (1995) *Documentación medieval de la Corte del Justicia de Ganaderos de Zaragoza*, Saragossa, Fernando el Católico.

GARCIA EDO, V. (1989) «Nuevas aportaciones documentales sobre don Blasco de Alagón», *BSCC*, 65, pp. 294-295.

GARGALLO MOYA, A. (2005) *El Concejo de Teruel en la Edad Media (1177-1327)*, IV, Terol, Instituto de Estudios Turolenses.

GÓMEZ CASAÑ, R. (1988) *Aproximación a la historia lingüística del Alto Palancia entre los siglos XIII y XVI*, Sogorb, Ajuntament.

GOROSCH, M. (1950) *Fuero de Teruel*, Estocolm, Almqvist and Wiksell.

GUINOT, E. (1991) *Cartes de poblament medievals valencianes*, València, Generalitat Valenciana.

— (2006) *Establiments municipals del Maestrat, els Ports de Morella i Llucena (s. XIV-XVIII)*, València, Universitat de València.
Gutiérrez, M. R. (1985) «Fondos documentales del Archivo Municipal de Sádaba», *Revista de historia Jerónimo Zurita* 51-52, pp. 379-418.
Hinojosa, J. (1990) *Textos para la historia de Alicante. Historia medieval*, Alacant, Diputació d'Alacant.
Latorre, J. i altres (2006) *Estudios históricos sobre la Comunidad de Albarracín*, I i II, Albarrasí, Comunidad de Albarracín.
Ledesma, M. (1991) *Cartas de población del Reino de Aragón en los siglos medievales,* Saragossa, Fernando el Católico.
Lleal, C. (1997) *El castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*, Saragossa, Fernando el Católico.
Mostolay, C. de (2001) *Acordanzas de San Pelegrín. A bida d'antis más en un lugarón amortau de o Semontano de Balbastro*, Osca, Consello d'a Fabla Aragonesa/ Instituto de Estudios Altoaragoneses.
Nagore, F. (ed.) (1987) *Replega de testos en aragonés dialeutal de o sieglo XX. (Materials ta lo estudio de l'aragonés popular moderno). Tomo I: Ansotano, ayerbense, belsetán*, Saragossa, Diputación General.
Ponsoda, J. (1996) *El català i l'aragonés en els inicis del Regne de València segons el «Llibre de Cort de Justícia» de Cocentaina*, Alcoi, Marfil.
Ramírez Vaquero, E. (2005) «Léxico de los recursos naturales. Navarra, s. XI-XV», dins Catafau, A. (ed.) *Les ressources naturelles des Pyrénées du moyen âge à l'époque moderne*, Perpinyà, PUP, pp. 543-543.
Rubio, A. (1998) *Epistolari de la València medieval*, II, València/Barcelona, IIFV/PAM.
Terrado, J. (1991) *La lengua de Teruel a fines de la Edad Media*, Terol, Instituto de Estudios Turolenses.
Tilander, G. (1956) *«Vidal Mayor». Traducción aragonesa de la obra «In excelsis Dei thesauris» de Vidal de Canellas*, 3 v., Lund, Ohlsson.

4.2. Estudis citats

Alba, I. (1986) *El habla de Ludiente*, Castelló de la Plana, Diputació de Castelló.
Alcaide, L. (1995) «Toponímia de les delimitacions del terme de Gilet«, dins Rosselló, V. / Casanova, E. (eds.), I, pp. 327-343.
ALDC = Veny, J. / Pons, L. (2001-2006) *Atles Lingüístic del Domini Català*, I, II i III, Barcelona, IEC.
ALDT = Gimeno, L. (1997) *Atles Lingüístic de la Diòcesi de Tortosa*, Barcelona, IEC.

ALEANR = ALVAR, M./A. LLORENTE/T. BUESA (1979-1993) *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Aragón, Navarra y Rioja*, 12 v., Saragossa/Madrid, Departamento de Geografía Lingüística/Fernando el Católico/CSIC.

ALTABA, J. (1985) *Palabras locales, comarcales y regionales (Más de tres mil palabras de uso popular regionalista)*, Saragossa, Librería General.

ALVAR, M. (1948) *El habla del Campo de Jaca*, Salamanca [ed. facsímil, 1997, Universidad de Salamanca].

— (1953) *El dialecto aragonés*, Madrid, Gredos.

— (1987) *Estudis sobre el dialecto aragonés*, I, Saragossa, Fernando el Católico.

ANÉS, M. (1993) *Plantas medicinales del Valle de Benasque*, Benasc, Guayente.

BADIA, A. (1950) *El habla del valle de Bielsa*, Barcelona, Instituto de Estudios Pirinaicos.

— (1950) «Sobre algunos nombres de plantas en aragonés», *Via domitia. Annales publiées par la Faculté des Lettres de Toulose*, I, p. 32-40.

BALLARÍN, Á. (1978[2]) *Diccionario del benasqués*, Saragossa, La Editorial.

BAZ, J. (1967) *El habla de La Tierra de Aliste*, *Revista de Filología Española*, annex 82, Madrid, CSIC.

BENAVENT, R. (1995) «Baronia de Llutxent. Toponímia històrica», dins ROSSELLÓ, V. / CASANOVA, E. (eds.), I, pp. 431-444.

BERNAT, J. (1995) «Recull toponímic del terme de d'Atzeneta del Maestrat», dins ROSSELLÓ, V. / CASANOVA, E. (eds.), I, pp. 459-478.

CASACUBERTA, J. M. de/J. COROMINES (1936) «Materials per a l'estudi dels parlars aragonesos. Vocabulari», *BDC*, 24, pp. 158-183.

CASANOVA, E. (1986) «Evolució de la segona persona del singular del present d'indicatiu del verb *ser* en català», dins *Actes del VII Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. I, Barcelona, PAM, pp. 467-494.

— (1991) «Toponímia oronímica i repartició semàntica», dins *Actes del XIV Col·loqui General de la Societat d'Onomàstica*, II, Alacant, Universitat d'Alacant, pp. 569-586.

— (2001) «Llengües en contacte a l'Edat Mitjana al Regne de València: el cas de l'aragonés i del castellà», dins M. A. CANO/J. MARTINES/V. MARTINES/J. PONSODA (eds.), *Les claus del canvi*, Alacant, IIFV, pp. 135-160.

— (2007) «Aportacions lèxiques i metodològiques de l'*Atles Toponímic Valencià*», dins R. BASSA i altres (coord.) *II Seminari de metodologia en toponímia i normalització lingüística*, Palma, UIB, pp. 51.70.

COLL, B. (1908) *Colección de voces usadas en la Litera*, Saragossa.

COLOMINA, J. (1995) «La influència del català sobre el castellà del Regne de Múrcia (ss. XIII-XVII)», dins COLOMINA, J. (ed.), pp. 221-275.

— (ed.) (1995) *Llengües en contacte als regnes de València i de Múrcia (segles XIII-XV)*, Alacant, Universitat d'Alacant.
Colomina, J. i altres (1986) «Topònims i malnoms de Tàrbena», *Actes del X Col·loqui General de la Societat d'Onomàstica*, Universitat de València/Generalitat Valenciana, pp. 91-100.
Colomina, J. / Ponsoda, J. (1995) «Català(ns) i aragonès(os) en contacte al sud del Regne de València segons els *Extravagants* (1263-1264) de l'Arxiu Municipal d'Alcoi», dins Colomina, J. (ed.), pp. 145-173.
Colón, G. (1976) *El léxico catalán en la Romania*, Madrid, Gredos.
— (1989) *El español y el catalán, juntos y en contraste*, Barcelona, Ariel.
— (1997) *Estudis de filologia catalana i romànica*, València/Barcelona, IIFV/PAM.
— (2002a) «La denominació de *lengua aragonesa* des d'una perspectiva catalana», *Caplletra* 32, pp. 73-80.
— (2002b) «Castellano-aragonés en el antiguo Reino de Valencia», dins Colón, G. *Para la historia del léxico español*, II, Madrid, Arco Libros, pp. 572-591.
Colón, G./A. Garcia (eds.) (1970-1994) *Furs de València*, v. I-IX, Barcelona, Barcino.
DAguiló = Aguiló, M. (1914-1934) *Diccionari Aguiló*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
DCECH = Coromines, J./J. A. Pascual (1987²-1991) *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 6 v., Madrid, Gredos.
DCVB = Alcover, A. M./F. de B. Moll (1930-1962) *Diccionari Català-Valencià-Balear*, 10 v., Palma de Mallorca, Moll.
DECat = Coromines, J. (1983⁴-1991) *Diccionari Etimològic i Complementari de la Llengua Catalana*, 10 v., Barcelona, Curial/La Caixa.
Diccionario Aragonés, ss. XVIII-XIX, ed. de C. Bernal/F. Nagore, Osca, Consello d'a Fabla Aragonesa.
DMGadea = Martí Gadea, J. (1891) *Diccionario general valenciano-castellano*, València.
DPalay = Palay, S. (1991) *Dictionnaire du Béarnais et du Gascon modernes*, París, Éditions du CNRS.
EBA = Nagore, F. (dir.) (1999) *Endize de bocables de l'aragonés seguntes os repertorios lesicos de lugars y redoladas de l'Alto Aragón*, I-IV, Osca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
Ferrando, A. (1989) «La formació històrica del valencià», dins Ferrando, A. (ed.), *Segon Congrés Internacional de la Llengua catalana. VIII. Àrea 7. Història de la Llengua*, València, IIFV/PAM, pp. 399-428.
Ferrando, A. / Nicolás , M.(2005) *Història de la llengua catalana,* Barcelona, Pòrtic.
Forés, J. / Acsensi, M. (1995) «Toponímia de camins. La vall dels Alcalans», dins Rosselló, V. / Casanova, E. (ed.), I, pp. 915-944.

FORT, M. R. (1994) *Léxico romance en documentos medievales aragoneses (s. XI y XII)*, Saragossa, Gobierno de Aragón.

FRAGO, J. (1980a) «Sobre léxico aragonés. Datos para el estudio de su frontera con el catalán noroccidental a mediados del s. XV», dins *Actes del V Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, PAM, pp. 411-423.

— (1980b) *Topominia del Campo de Borja. Estudio lexicológico*, Saragossa, Fernando el Católico.

— (1982) «Toponimia navarroaragonesa del Ebro (IV): orónimos», *AFA* 30-31, pp. 7-22.

— (1986) «Castellano y aragonés en el antiguo Reino de Valencia», dins CORRIENTE, F. i altres, *Las lenguas prevalencianas*, Alacant, Universitat d'Alacant, pp. 45-63.

— (1991a) «Conflicto de normas lingüísticas en el proceso castellanizador de Aragón», dins J. M. ENGUITA (ed.), *I Curso de geografía lingüística de Aragón*, Saragossa, Fernando el Católico, pp. 105-126.

— (1991b) «Determinación sociolingüística en la castellanización del Valle del Ebro», *I Curso sobre lengua y literatura en Aragón (Edad Media)*, Saragossa, Fernando el Católico, pp. 115-130.

GARGALLO, J. E. (1987) *Una encrucijada lingüística entre Aragón, Valencia y Castilla: el Rincón de Ademuz* [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona].

— (2004) *Habla y cultura popular en el Rincón de Ademuz*, Madrid, C.S.I.C.

GIMENO, L. (1989) *De lexicografia valenciana*, València/Barcelona, IIFV/PAM.

— (1995) «L'adstrat aragonés en un document castellonenc del segle XIV», dins COLOMINA, J. (ed.), pp.79-98.

— (1999) «Lèxic ramader en documents valencians del segle XIV», *BSCC* 75, pp. 461-497.

GÓMEZ CASAÑ, R. (1988) *Aproximación a la historia lingüística del Alto Palancia entre los siglos XIII y XVI*, Sogorb, Ajuntament de Sogorb.

GONZÁLEZ OLLÉ, F. (1997) «La función de Leire en la génesis y difusión del romance navarro, con noticia lingüística de su documentación (I)», *Príncipe de Viana*, 212, pp. 652-708.

— (1999) «La función de Leire en la génesis y difusión del romance navarro, con noticia lingüística de su documentación (III)», *Príncipe de Viana*, 218, pp. 757-821.

GONZÁLEZ SALGADO, J. (2000) *Vocabulario tradicional de Extremadura. Léxico de la agricultura y la ganadería*, Mèrida, Junta de Extremadura.

GUARDIOLA, F. (1995) «Recull toponímic del terme de Cinctorres«, dins ROSSELLÓ, V. / CASANOVA, E. (eds.), I, pp. 500-521.

GUILLÉN, J. (1981) *Toponimia del Valle de Tena*, Saragossa, Fernando el Católico.

Guinot, E. (1999) *Els fundadors del Regne de València*, València, Tres i Quatre.
Iribarren, J. (1984[2]) *Vocabulario navarro. Segunda edición preparada y ampliada por Ricardo Ollaquindia*, Pamplona, Comunidad Foral de Navarra.
Jimeno Jurío, J. (1989) *Toponimia histórico-etnográfica de Tafalla*, Donostia, Eusko Ikaskuntza.
Llatas, V. (1959) *El habla del Villar del Arzobispo y su comarca* i i ii, València, Alfons el Magnànim.
Llorens, V. (1995) «Toponímia del terme de Xeraco», dins Rosselló, V. / Casanova, E. (eds.), i, pp. 533-544.
López García-Molins, Á. (1993) «L'apitxat com a contacte de llengües i com a solució interna», dins *Actes del ix Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. III, Barcelona, PAM, pp. 137-142.
Lozano, F. (2007) *Topónimos del término municipal de Blesa (Teruel)*, Blesa, Asociación Cultural El Hocino.
Majarena, L. (1999) «Las dehesas del actual término municipal de Calamocha, en 1560», *Xiloca. Revista del Centro de estudios del Jiloca* 6, pp. 151-164.
Martines, J. (1999a) «Dues aportacions al lèxic de la ramaderia», *BSCC* 75, pp. 605-168.
— (1999b) «Una família lèxica conflictiva?: *saga*, *+sagar*, *assagar (?)* i *assagador* o *assegador*», dins *Actes del XXIII Col·loqui General de la Societat d'Onomàstica*, Ulldecona, pp. 115-133.
— (1999c) «La proximitat lèxica entre el català i l'aragonés a propòsit de *bard*, *brull*, *caragina* i *xafardejar*», dins *Actas d'a I Trobada d'Estudios y Rechiras arredol d'a luenga aragonesa y a suya literatura*, Osca, Instituto d'Estudios Altoaragoneses/ Consello d'a Fabla Aragonesa, pp. 125-162.
— (2002) «L'aragonés i el lèxic valencià. Una aproximació», *Caplletra* 32, pp. 157-201.
— (en premsa) *El lèxic català i l'aragonés al País Valencià. Un contacte multisecular*, València, Universitat de València.
Massip, M. À. (1991) *El lèxic tortosí: història i present*, i, ii i iii [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona; en microfitxes]
Menéndez Pidal, R. (1973[14]) *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe.
Moneva, J. (*c.* 1924) *Vocabulario de Aragón*, ed. d'Aliaga, J. L. Saragossa, Fernando el Católico, 2004.
Mostolay, C. (2007) *El aragonés en el Somontano de Barbastro. Glosario de voces y expresiones*, Saragossa, Aneto.

la de
de le
del V
colál
l'AIL
volum
(nomé
un, e
- la
Garci
de le
del I
Colál
l'AIL
volum

NAVARRO ESPINACH, G. (1999) «Teruel en la Edad Media. Balance y perspectivas de investigación», dins *Aragón en la Edad Media (XIV-XV)*, II, Saragossa, Universidad de Zaragoza, pp. 1199-1225.

NEBOT, N. (1983) «Germanismos y arabismos en el habla castellano-aragonesa del Alto Mijares y del Alto Palancia (Castellón)», *AFA* 32-33, pp. 47-99.

— (1984) «El castellano-aragonés en tierras valencianas (Alto Mijares, Alto Palancia, Serranía de Chelva, Enguera y Canal de Navarrés)», *AFA* 34-35, pp. 395-535).

— (1991) *Toponimia del Alto Mijares y del Alto Palancia. Estudio etimológico*, Castelló de la Plana, Diputació de Castelló.

OnoCat = COROMINES, J. (1994-1997) *Onomasticon Cataloniae*, II-VIII, Barcelona, Curial/La Caixa.

PARDO ASSO, J. (1938) *Nuevo diccionario etimológico aragonés. Voces, frases y modismos usados en el habla de Aragón*, Saragossa.

PITARCH, V. (1986) «Els renoms de Benlloc (Plana Alta)», *X Col·loqui General de la Societat d'Onomàstica*, València, Universitat de València, pp. 393-401.

QUINTANA, A. (1980) «El parlar de la Codonyera», *Estudis Romànics* XVIII, pp. 1-253.

— (1987) «Els parlars del Baix Matarranya», *Estudis de llengua i literatura catalanes*, XIV, pp. 155-187.

— (2007) *El aragonés nuclear de Nerín y Sergué (Valle de Vio)*, Saragossa, Gara d'Edizions.

— (1976) «El aragonés residual del bajo valle del Mezquín», *AFA* 18-19, pp. 53-86.

RASICO, Ph. (1990) «L'evolució de la llengua catalana al centre de l'antic Regne de València: reconquista, immigració i canvi fonològic», *Caplletra* 6, pp. 95-106.

RIESCO, P. (2003) *Calzada de Valdunciel. Palabras, cosas y memorias de un pueblo de Salamanca*, Salamanca, Diputación de Salamanca.

RÍOS, P. (1997) *Bocabulario d'o Semontano de Balbastro (de Salas Altas y a Redolada)*, Osca, Consello d'a Fabla Aragonesa.

ROHLFS, G. (1985) *Diccionario dialectal del Pirineo aragonés*, Saragossa, Fernando el Católico.

ROMANOS, F (2003) *Al límite. La pervivencia del aragonés en las comarcas del norte de Zaragoza*, Saragossa, Diputació.

ROSSELLÓ, V./ E. CASANOVA (ed.) (1995) *Materials de toponímia*, I i II, València, Denes Comercial/Universitat de València/Generalitat Valenciana.

RUBIO, A. (1999) «El ganado de Valencia y los pastos del reino. Avituallamiento urbano bajomedieval como factor de conflictividad», *BSCC* 75, pp. 651-720.

— (2002) «Valencia y los aragoneses en la baja Edad Media: la ruta del trigo», *Caplletra* 32, pp. 95-110.

Casanova
s actes
II
oqui de
LC, és el
I
s n'hi ha
m sembla)
de López
a-Molins
s actes
X
oqui de
LC, és el
III

Rubio, A./M. Rodrigo (1997) *Antroponímia valenciana del segle xiv*, València/Barcelona, IIFV/PAM.
Saura, J. A. (2003) *Elementos de fonética y morfosintaxis benasquesas*, Saragossa, Fernando el Católico.
Sistac, R. (1993) *El ribagorçà a l'Alta Llitera. Els parlars de la vall de la Sosa de Peralta*, Barcelona, IEC.
Terrado, J. (1991) *Toponímia de Betesa*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.
Tomás, C. (1999) *El aragonés del Biello Sobrarbe*, Osca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
Torres, F. (1991) «La toponímia del terme general d'Alacant», *Actes del xiv Col·loqui General de la Societat d'Onomàstica*, ii, Alacant, Universitat d'Alacant, pp. 682-688.
Torruella, J. (en premsa) «La formació del lèxic sectorial en les llengües romàniques de la Península: Un estudi contrastiu del lèxic català, aragonès i castellà dels segles xiii i xi», dins *Actes del* xiv *Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Budapest (4-9, setembre, 2006)*.
Val, S. (2000) *Vocabulario dialectal del habla de Maella (Aragón)*, Saragossa, Diputación General.
Vázquez, J. (1985) «Toponimia de Rodellar», *AFA* 36-37, pp. 623-665.
— (1993) «Toponimia de Sobremonte (Huesca), v: llanos, depresiones y oquedades», *Alazet* 5, pp. 165-183.
— (1994a) «Para un corpus de toponimia tensina (ii). Registros en protocolos notariales de los años 1478-1483», *Alazet* 6, pp. 203-241.
— (1994b) «Para un corpus de toponimia tensina (i). Registros en protocolos de un notario de Sallent durante los años 1424-1428, 1431, 1443 y 1450», *AFA* 50, pp. 213-79.
Veny, J. (1991) «Petges aragoneses en els dialectes catalans meridionals», dins *Mots d'ahir i mots d'avui*, Barcelona, Empúries, pp. 97-114.
— (2002) «Sobre el valencià *gemecar* 'gemegar'», dins *Caplletra* 32, pp. 143-156.
Vidaller, R. (1989) *Dizionario sobre espezies animals y bexetals en o bocabulario altoargonés*, Osca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.

LLÚCIA MARTÍN

LA PARÒDIA JURÍDICA EN *LO SOMNI DE JOAN JOAN*

El conjunt factici d'obres que Miquel i Planas va ordenar com *Cançoner satírich valencià* representa un dels fenòmens literaris més interessants de la València de la segona meitat del XV i primeries del XVI. L'èxit d'aquestes obres es va produir gràcies a la difusió impresa, si bé algunes de les peces es conserven únicament en forma manuscrita.[1] El conjunt, com sabem, comprén dues obres més extenses, el *Procés de les Olives* i *Lo Somni de Joan Joan* i una sèrie d'obres menors –per extensió, però igualment interessants– entre les quals destaquen la *Disputa de viudes i donzelles*, el *Col·loqui de dames*, l'*Obra feta per a vells* (Martinez 2004b), els *Consells* a un casat, els corresponents a una casada (Branderberg 1996: 237-249) i una sèrie de cançons que procedeixen de plecs solts.[2]

1. Del *Procés de les olives* i de *Lo somni de Joan Joan* es conserven els respectius incunables de 1497; tanmateix, d'altres obres del *Cançoner satíric*, com el *Col·loqui de dames* i l'*Obra feta per a vells* només conservem la còpia manuscrita en el document 151 de la Biblioteca Universitària de Barcelona, conegut com *Jardinet d'orats*. Les obres considerades majors del Cançoner, PO i SJJ sempre han aparegut juntes, ja que argumentalment estan estretament emparentades. Ambdues es van tornar a editar el 1532 i el 1561 a València. Respecte a les edicions modernes, amb posterioritat a Miquel i Planas, en tenim dues, Fenollar, *et al.* (1988) *Poesia eròtica* (1982). Estudis de les obres del *Cançoner*, veg. Martínez Romero-Micó (1989-90 i 1992), Beltran (2003), Martínez Romero (2003) i Ferrando (1996).

2. Recordem que el *Cançoner* inclou també *La brama dels llauradors*, text considerat rèplica de les *Regles d'esquivar vocables*, un tractadet de correcció lingüística que tanta polèmica va donar en el seu moment (Badia i Margarit 2000).

Caplletra 46 (Primavera 2009), pp. 89-114

No podem dir que són textos que han gaudit de l'atenció preferent de la crítica, i la interpretació que se'ls ha donat sempre ha anat adreçada a justificar la intranscendència dels temes tractats, la liberalitat en el llenguatge i el fet que es tracte d'obres col·lectives, fruit de la tertúlia literària de personatges benestants de la València del XV, allunyats dels estaments aristocratitzants i per tant, representants d'una cultura ciutadana burgesa. El que és evident i es deixa traslluir a través dels diàlegs de les obres del *Cançoner satírich* és el mosaic de costums i d'actualitat social que transmeten al receptor a partir de les converses dels protagonistes.

Sense negar totes aquestes evidències justificades, cal assenyalar que, si ens endinsem en l'estudi particular de les diferents obres, observem implícites certes regles de les *ars* amatòries medievals o textos erotodidàctics (Cantavella 2007:37-58),[3] una mena de pedagogia amorosa que transcendeix a l'àmbit social, ja que, al capdavall, el que es debat és la conveniència que els matrimonis siguen o no desiguals en edat i, al seu torn, la qüestió de l'amor i el sexe dins del matrimoni, quan l'amor era sinònim de joventut. Per altra banda, la formació jurídica dels contendents envaeix l'estructura i la confecció de les obres, tema que no resulta tan original, ja que al llarg de la tradició literària trobem obres que tracten o inclouen judicis d'amor, com ara el mateix manual d'*ars* amatòria cortesa *De amore*. La novetat ací rau en el fet que el llenguatge jurídic domina les intervencions, és el que habitualment s'usa en els procediments civils i penals i fins i tot s'hi reprodueix l'estructura del procés judicial.

És precisament aquesta novetat «jurídica» respecte al que podien ser els «Judicis d'amor» propis de la literatura cortesa el que ens ha cridat l'atenció en una obra com *Lo Somni de Joan Joan*. Hi observem, per una banda, la novetat que suposa en una situació de conflicte amorós recórrer a la justícia civil, sense oblidar que hi ha un component simbolicoal·legòric en la figura de la deessa Venus i en el fet que tot el procés es tracte d'un somni. Per altra banda, és clar que tot i conéixer i respectar el procediment, el tema a tractar i la forma en què apareix són totalment irrisoris ja que, a partir d'un posat aparentment seriós, va augmentant la distorsió lingüística amb l'ús de llenguatge col·loquial, amb metàfores i metonímies de contingut eròtic. També ens sorprén el contingut de la sentència, completament contradictòria a la bona moralitat social. Resulta, doncs, un procés paròdic, si entenem la paròdia com a distorsió, transgressió d'uns models literaris, culturals i formals, que produeixen situacions ridiculitzants.

3. Es tracta de manuals derivats, en última instància de l'*Ars amandi* d'Ovidi i de la seua continuació *Remedia amoris*. Un dels textos més coneguts a l'edat mitjana i traduït al català és el *Facet*. Per altra banda, tot i que només se'n conserva un manuscrit en català (Pagès 1930), la difusió del *De amore* d'Andreu el Capellà va ser considerable en tot l'àmbit romànic.

No pretenem, perquè és fora totalment del nostre camp d'estudi, fer un discurs sobre les institucions civils valencianes en què es basava i s'organitzava l'administració de justícia al segle XV (Garcia 1996). Les fonts de dret, que al capdavall en constitueixen l'aplicació pràctica, es troben en els *Furs* (Colón-Garcia 1980-2007), la peça fonamental de la legislació valenciana constituïda per furs reials –lleis pròpiament dites emanades directament del rei– i actes de Cort.[4] Tanmateix, la complexitat de la recopilació de vegades resultava enutjosa en el casos pràctics, ja que no existia encara una codificació. Com a fonts de jurisprudència i base dels *Furs* es van introduir en tot Europa els comentaris o les glosses al dret romà que havien fet els estudiosos de l'Escola de Bolonya (segles XII i XIII) i d'altres autoritats posteriors, com ara Bartol de Sassoferrato i Baldo degli Ubaldi (segle XIV); tots dos apareixeran citats més endavant en les conclusions del judici. Hem d'avançar que si bé l'estructura literària del procés s'adequa a un procés judicial civil,[5] les fonts en què es fonamenten les discusions que després faran pronunciar la sentència no són exactament jurídiques, ja que n'hi ha moltes de literàries i d'altres cristianes.

El conflicte a tractar

L'origen immediat que genera el conflicte entre les dones en *Lo somni de Joan Joan* es troba arran de la conversa mantinguda pels contertulis de *Lo Procés de les olives* sobre la capacitat amatoria dels hòmens de certa edat, de manera que es formen dos bàndols, un encapçalat per Bernat Fenollar, que critica la intenció dels vells que encara volen «menjar olives», tot i que «mai ha tastat la vianda» per la seua condició de prevere, i per un altre costat, Jaume Gasull[6] defensa el contrari, la llibertat absoluta en l'amor i el dret que els vells puguen practicar-lo. En aquesta conversa distesa i divertida, en què els contertulis només pretenen parlar per parlar, les dones no sempre resulten ben parades, sinó «malveades» (*Procés*, v. 385) i connecta amb un dels esquemes antifemenins propis de la tradició medieval, l'excessiva luxúria de les dones i la volubilitat que les caracteritza.

4. Veg. Colón-Garcia, vol. I (1980: 9-26) respecte a la sistematització de les fonts de dret valencià. També Garcia 1996: 19-23, un estudi sobre les fonts de dret valencià escrit i no escrit.

5. Entenem que es tracta d'un procés judicial civil, perquè no està jutjant-se un delicte, sinó una situació que una de les parts creu insostenible i ha de passar a valoració del jutge. Tanmateix, té unes conseqüències penals: la pena d'exili o expulsió simbòlica dels vells de les "corts de l'amor".

6. «Lo biscaí que té un ull desconcertat», al·lusió a les característiques físiques d'aquest personatge (v. 428-429).

El protagonista de *Lo Somni de Joan Joan*, des de la seua posició onírica, observa la rebel·lió femenina que no accepta adoptar el paper passiu i reivindica el dret a comptar amb l'opinió de la dona a l'hora d'elegir marit. El problema no és tan banal com sembla, ja que les dones pateixen tota una sèrie de problemes físics i psicològics a causa de l'abstinència sexual a què es veuen sotmeses quan els marits, per edat, no poden assumir el deute conjugal. Són molt coneguts dos passatges en què la conversa gira al voltant de la destresa o no del marit a l'hora de la relació sexual. En el primer, una de les dones es queixa que té l'hort sec,[7] i en l'altre és interessant la reflexió que es fa sobre el mal de mare –histerisme–, objecte dels tractats mèdics i també present literàriament en una obra com la *Celestina*. [8]

La iniciativa femenina en l'acció pren força i es tradueix en la ferma decisió de les dones de ser escoltades a l'hora de reivindicar el seu dret al plaer sexual, cosa que no aconseguiran si el marit manca de forces per l'edat. Aquesta recerca de plaer es fa necessària a l'hora de la concepció, segons alguns textos mèdics medievals,[9] i la condició d'edat del marit també té a veure amb la futura salut i complexió dels fills ja que, segons algunes interpretacions, no tenen la mateixa fortalesa els engendrats de pares jóvens que els de vells.[10]

7. «Del meu vos dich que totstemps fa / grans bancalades, / dos mesos ha que stich debades, que del meu ort / tinch ja mig sech lo morritort / hi·l jolivert, tot esta herm, hi tot se pert; / tan tart hi plou!» (vv.253-291). L'altre passatge comprén els versos 583-607: -«Tots temps me par tinch gran caliu /dins en lo cors». / -«Hun bon tihó que fos ben gros / fora millor, / y apagaria la calor / d'aqueix caliu; / y, axí en l'ivern com en l'estiu, / fresca staríeu, / hi yo us promet no us sentiríeu / muntar la mare / que, fent això, cerca lo pare, / hi, puix no·l troba, / voldria en mar lançar la roba».

8. Molèsties derivades de l'abstinència, que es concreten en un dolor abdominal i també en la sensació de calor. Recordem el parlament entre Celestina i Areusa (auto 7), que també pateix un mal de mare, tot i la seua condició de prostituta. Els remeis de Celestina van des d'una sèrie de receptes farmacològiques a la convicció que l'únic remei és la pràctica del sexe; per això concerta la cita entre la jove i Pármeno (Rojas 2000: 174-177).

9. Com a exemple significatiu d'aquesta teoria medicosexual, reproduïm un text del conte castellà de la Donzella Teodor: «Señor maestro, sabed que si la muger fuere tardía en su voluntad, deve el hombre que dormiere con ella ser sabio como dicho tengo y conocer su complexión y dévese detardar con ella, burlándose con ella y asiéndole las tetas y apretándogelas y a veces poner la mano al papagayo y otras vezes tenerla encima de sí, y otras vezes debaxo. Y haga de tal manera que las voluntades de ambos vengan a un tiempo y si por ventura la muger viniere a complir su voluntad mas aína que el hombre, deve él con discreción entenderla y jugar un rato con ella porque la faga complir otra vez y vengan juntas las voluntades de amos como de suso dixe. Y faciéndolo de esta manera, amarlo ha mucho la muger» (*Narrativa* 1995: 69, nota 43).

10. Tal com llegim en el *Procés de les olives* per part de Gassull: «Puix és natural rahó y verdadera / que·l fill engendrat de pare molt vell, / per ser sa virtut molt dèbil primera, / primer que hun altre trau blanch lo cabell» (vv. 1033-1036).

El tema del matrimoni entre vells i jóvens de ben segur va generar una literatura de debat de la qual no són les úniques representants les obres incloses al *Cançoner satirich*.[11] No hem d'oblidar, però, que s'imposa una realitat social, la dels matrimonis desiguals i les critiques als vells que segons la pedagogia amorosa no deuen dedicar-se a l'amor. Potser hi ha implícita una preocupació entorn de la pau social i la bona moralitat en els costums: els matrimonis desiguals podien acabar en greus fracassos conjugals i en la possibilitat d'incrementar els greuges per infidelitats, fet que realment devia preocupar els moralistes. El paper de l'esposa està especialment dirigit a la reclusió en casa, a la discreció en les eixides, en la forma de vestir i en les amistats. En l'aspecte sexual, predomina la racionalització del marit a l'hora de controlar el desig sexual –il·limitat– de la dona i això és el que valoren altres obres també incloses al *Cançoner satírich* com ara els *Consells a un casat* i el seu paral·lel a una casada (Brandenberger 1996: 33-40).

Observem com el text de *Lo Somni de Joan Joan* contradiu tot allò que proposen els moralistes, ja que la dona reivindica el seu dret de triar marit que la satisfaça i els models de marit que representen els vells són molt allunyats del model racional d'home que ha de controlar la dona. Per tot això, el nostre text es converteix en un *contrafactum* de qualsevol obra moralitzant sobre el matrimoni o de la gran quantitat de literatura de consells nupcials femenins, entre els quals l'obra de Joan Lluís Vives,[12] uns anys posterior als escrits de Fenollar i Gassull, es consideraria un tractat modèlic.

Els judicis d'amor

L'extensió i la riquesa de la tradició de judicis amorosos en la literatura cortesa mereix un estudi exhaustiu més enllà del que podem realitzar en aquestes pàgines. Només ens referim a certes pautes i a característiques que diferencien la tradició de l'obra de Jaume Gassull. Encabir el procés de *Lo Somni de Joan Joan* (SJJ) en la literatura dels judicis amorosos és possible fins a unes limitacions, en primer lloc perquè l'objecte sotmés a judici no és tant una reinvindicació general sobre el dret de les dones a triar en matèria sexual, com a resoldre casos particulars de faltes amoroses. Per altra banda, tenen en comú la dialèctica i l'argumentació basada en exemples i citacions

11. Per exemple constatem un text procedent del Cançoner de l'Ateneu Barcelonès, ms. 1: *Tenço menada entre n'Anthoni Vallmanya, notari, en nom e per part de huna donzella de huna part, e en Johan Fogassot notari de la part altra, sobre tal cars si la dita donzella a pendre marit ab quals de aquests dos sera mills maridada: ab home veyll rich e de gran estat o ab home jove pobre e de gentil estat* (fol. 48).

12. Ens referim a la seua obra *De institutione feminae christianae* (1524), escrita per a Caterina d'Aragó, esposa d'Enric VIII i també utilitzada en l'educació de la filla dels reis, la futura Maria I Tudor.

d'autoritat, a més del fet que es presente en una forma narrativa en vers, la nova rimada, tot i que el SJJ usa la codolada,[13] signe de distorsió.

Els exemples de judicis d'amor que apareixen en el *De amore*, on l'encarregada de jutjar els processos és una dama noble –Maria de Champagne, Elionor d'Aquitània– sempre giren al voltant de la preeminència d'un amor antic sobre un altre de més nou, la fidelitat –entesa com una virtut, no com la fidelitat matrimonial– no mantinguda, si bé n'hi ha un que resulta apte per al tema que ens ocupa:

> Encara fo demanat a la dita Reyna quala amor deuia hom mes elegir, ho de joue o de miga edat o de vell. La qual respos ab gran suptilitat, e dix: que aquell qui era bell per sciencia o per proea o per bones costumes, aytal amor era mellor e plus noble e loable. Mas empero quant ha fet luxurios ne a fer luxuria, totstemps jove demana joue. E mes valen los abraços d'una dona complida que no fan d'una fadrina que no sia en plena edat, e tot axi es dels homens.
>
> *Mas tota fembra, sis vol sia joue, sis vol sia vella, mes amen los solaços dels jouens que dels vells*. Mas ço per que s'auinga mils la raho medecinal que altra raho.

Els conflictes tractats en aquests judicis, com hem dit, són de naturalesa cortesana i res tenen a veure amb el conflicte de SJJ, ja que hi ha una premissa que ocupa tota l'obra, l'amor és únicament practicable en la joventut:

> Donchs ara deuem hauer les persones couinents a portar les armes d'amor. E deus saber, que tot hom poderos de cor, lo qual es apparellat de complir obra de lutxuria, pod vsar de amor, si la edat no u embarga, o seguedat, ho massa habundancia de volentat. La edat ho embarga, car apres de .Lx. anys en lo mascle e apres de .L. anys en la fembra, jatsia aço que encara puxa hom lutxuriar, empero lo seu desig no pod venir a amor, car la calor natural, pus que es en aquella edat, ja començ' a perdre ses forçes, e la perea se comença a nodrir e porta l'om en gran treball e aquell treball per aguayts de moltes maneres, e no ha mes solaç en aquest mon sino mengar e dormir.[14]

Per altra banda, tampoc hi és aplicable, entenent-ho literàriament, el mateix tipus de dret. En una obra del segle XV i de naturalesa ciutadana com el SJJ, és aplicable el dret foral i les fonts de dret que regeixen les relacions entre els membres i les

13. La forma narrativa de SJJ, és a dir, el conjunt de 3090 versos octosíl·labs combinats amb tetrasíl·labs excepte algunes intervencions en decasíl·labs que constitueixen reflexions d'algun personatge, es presenta com la pròpia de les narracions humorístiques, noves rimades amb codolades. També s'utilitzava en els *fabliaux*, (Martínez 2004a), *contrafacta –Sermó* de Bernat Metge– i altres textos humoristicosexuals com el *Llibre de Fra Bernat* de Francesc de la Via.

14. *De Amore*, versió catalana del segle XIV (Pagès 1930). Recordem el rebuig d'Eiximenis en el *Terç del Crestià* als «vellegaços» que només pensen en el pecat de luxúria (Eiximenis 1930: II,262).

institucions ciutadanes, mentre que en els judicis cortesans s'aplica la sentència d'acord amb l'arbitri del jutge o amb els patrons de dret feudal de vassallatge.

Observem, per posar un exemple de la rica tradició de judicis d'amor cortesos, una *Nova* de Ramon Vidal de Besalú coneguda com *So fo el temps* (Vidal de Besalú 1991: 7-173), en la qual dues dames, representades per un joglar i sense fer públic el nom d'amdues, recorren a un jutge que determine quina té dret a gaudir dels favors d'un home. El conflicte es presenta de la manera següent: una dama obté els favors d'un home durant set anys, el seu fidel servidor, però arriba un moment que el rebutja perquè aquest vol convertir-se en drutz. Una neboda d'aquesta dama escolta el disgust de l'home i li dóna consol, prometent-li que quan es case el tindrà per fidel servent. L'home accepta i una vegada la donzella pren marit, perquè d'altra manera no té capacitat jurídica per posseir béns, es converteix en el seu vassall, servint-la de la mateixa manera fidel que havia fet amb la dama anterior. Amb el temps, la dona que havia estat la primera a gaudir del servidor es penedeix de la decisió i reclama el seu dret sobre l'home, adduint que li pertany i que el fet d'expulsar-lo havia estat una prova d'amor, mentre que la segona es defensa al·legant que ara és ella la que el posseeix i la primera l'havia bandejat sense demostrar en aquell moment que es tractava d'una prova. Finalment el fet és reportat per un joglar qui, en nom de tots tres, arriba a la cort d'Hug de Mataplana, el qual ha de dictar la sentència adequada. Aquest escolta el plet i es disposa a dictar sentència després d'una minuciosa descripció dels fets:

> Vos sabetz, amics, que dretz
> és una causa molt lials (=de llei);
> mas si be s'és sens naturals
> e la melhor causa del món
> no·l pot aver en son aón
> ses mot auzir e mot proar (vv. 1248-1253)

El jutge, en aquest cas, segurament per la matèria a tractar, pensa que serà millor recórrer al seny natural[15] que a la llei escrita a l'hora de dictar la sentència, una decisió

15. Quan ací es parla de seny natural, es fa referència al concepte de llei natural com a principi fonamental del dret, és a dir, aquells principis, ja desenvolupats per Plató al *Timeu* i coneguts a l'edat mitjana gràcies als comentaris d'Hug de Sant Víctor i Alain de Lille (*Patrologia latina*, ccx: 871), que ho cristianitzen a partir de sant Pau. Es considera, doncs que hi ha uns principis generals inherents a la naturalesa humana que generen unes normes i després es converteixen en llei. Relacionat amb aquest concepte també hi apareix la idea general, present a la segona part del *Llibre del tresor* (Wittlin 1976: 127), que la bondat és connatural en l'home i d'aquesta es generen les virtuts. La ignorància és el mal que no permet a l'home desenvolupar aquestes virtuts naturals. És interessant destacar que quan no existeix una font de dret per a aplicar a un cas concret, s'utilitza com a dret supletori el costum o precisament el seny natural del jutjador.

que acaba amb la restitució del servent a la dama primera, ja que considera que aquella es va equivocar en la manera en què el va rebutjar i mereix ser perdonada. La sentència aplica un principi general del dret: *Qui prius est in tempore, potior est in iure*, una màxima vigent i difosa pel dret romà (Mans Puigarnau 1946: 301)

El judici d'aquesta obra de Vidal de Besalú és anecdòtic al costat de la descripció extensa que es fa de l'afer amorós entre les dues dames i el desplegament de literatura cortesa que totes dues, així com el cavaller, pronuncien per reafermar i defensar les seues actituds i decisions: Bernat de Ventadorn, Folquet de Marsella, són alguns dels exemples que s'utilitzen com a autoritats amoroses. Per altra banda, Hug de Mataplana és el jutge adequat per la seua posició d'home ric i cortés, però abans de dictar la sentència ha de reflexionar bé sobre el tema, anar a missa i arribar a l'estat de percepció intel·lectual i sensibilitat que el faça digne jutge del procés.

Els textos al·legòrics en què l'element central és la cort del Déu d'Amor on dames i cavallers arriben per presentar les seues queixes també tenen cabuda en aquesta tradició literària i l'esquema té un cert paral·lelisme amb el procés del SJJ. En aquest cas, cal esmentar obres com *La joiosa garda* de Jaume March (1994: 49), l'anònim *Déu d'Amor caçador*, en els quals les queixes dels personatges que compareixen es formulen davant de la divinitat i consisteixen en greuges relatius a la manca de fermesa en l'amor, en el cas dels hòmens, o bé l'excés de resistència en el cas de les dones.[16] Remarquem, però, que es tracta d'escenes de caràcter feudal on el sobirà d'amor, Cupido, està envoltat d'una cort, generalment emmarcada en un *locus amoenus*, que té les característiques pròpies del món cortesà i cavalleresc, on predominen les virtuts com la noblesa, llarguesa i fidelitat, i que al capdavall es converteix en el centre o refugi dels «bons amadors» en el sentit cortesà. Les escenes del SJJ són un *contrafactum* d'aquests judicis amorosos pel que fa al tema i al tipus de greuges presentats per les dones, on, tot i formular-los davant la deessa de l'amor, no té cabuda l'aplicació d'altre dret més que el que regeix la vida en la ciutat.

Si ens allarguem una mica més, com a pura constatació d'exemples, en la literatura coetània a Gassull de caràcter cortés, tenim altres obres que contenen discussions, que no judicis pròpiament dits, sobre els bons amadors. Un exemple, semblant a un judici al·legòric, el trobem en Romeu Llull, en el text conegut com *Lo consistori d'amor*. Ací una sèrie de dames, tot i assumint un paper adequat –canceller, vicecanceller, advocats, jutgessa–, formen una mena de reunió-concurs en la qual es tracta de posar remei a la tristesa del protagonista en el seu afer amorós (Llull 1996: 140-149).

16. Deriva cap a textos amb important càrrega misògina, com és el cas de *Lo Conhort* de Francesc Ferrer (1989: 87-93) o el *Maldezir de mugeres* de Torroella. També s'exposen casos de resistència amorosa amb el càstig consegüent per a la dama despietada en el *Salut d'Amor*.

Finalment, una obra que podríem qualificar de transició entre els judicis amorosos purament cortesans amb l'aplicació d'elements propis de la justícia ciutadana és l'obra de Francesc de la Via (1997, 87-99), datada el 1406-07, *Procés de Corona d'Aur contra en Bernat Tudela*. En aquest text trobem com a elements cortesans el nom o senyal de Corona d'Aur per amagar la personalitat de la dama, la queixa d'aquesta contra un escuder, Bernat Tudela, que ha escrit una cobla difamatòria contra ella en la qual en difon el secret amorós. Pel que fa als elements jurídics nous, observem com tot el procés segueix unes pautes procedimentals: l'elecció de jutge, en aquest cas un sotsveguer, Bernat Coll prèviament autoritzat, el clam o demanda, la taxació econòmica del procés, les fiances o testimonis que refermen la posició de la demandant, la resposta a la demanda, amb la defensa del cavaller i la reconvenció, és a dir, Corona d'Aur passa a ser l'acusada perquè no ha demostrat suficientment la difamació d'en Bernat. Finalment en el procés s'exposen les conclusions i es promulga la sentència, si bé no apareixen en aquesta obra el seguit d'autoritats jurídiques que sí que trobem en SJJ, ni tampoc la descripció tan extensa del treball d'advocats i procuradors, encara que els personatges hi actuen assistits pels seus representants judicials. Un dels oficis més remarcats és el de saig, que actua com una mena d'agent judicial i s'encarrega d'executar els actes. La sentència d'aquest procés és contrària als interessos de Corona d'Aur, si bé el final feliç s'assoleix gràcies al fet que els protagonistes contendents, en una decisió privada, arreglen les seues desavinences.

Al capdavall, el que diferencia bàsicament els judicis d'amor cortesos del de SJJ és que en l'obra de Gassull, tot i tractar-se d'una paròdia –més pel tema a jutjar–, es respecten escrupolosament els principis, conceptes, terminis i figures del dret processal, de forma seriosa i de manera que en cap moment es perden ni distorsionen. Només l'elecció del jutge –jutgessa en aquest cas– resulta incoherent a la versemblança del procés.

El jutge

El *Llibre del Tresor*, en la part dedicada a l'*Ètica* d'Aristòtil (llibre III), ens descriu la virtut de la justícia i com aquesta és la culminació de totes les altres ja que «guarda e defén la comunitat e les vides» (Latini 1986: 91). Per ser just, primer s'ha d'amar Déu, no fer dany a ningú, no prendre les coses per força, no promoure cap discòrdia ni traspassar la veritat (p. 92). La virtut de justícia té dues branques i aquesta és ja una recomanació per als que la imparteixen: rigor en el tractament i liberalitat en les decisions. El jutge ha de seguir la veritat, «mas los advocats seguexen algunes vegades ço que semble veritat e volen-ho defendre encara que no sia veritat»; per això es recullen citacions d'autoritat, com Tul·li o Sal·lusti, que recomanen que els jutges han de ser

lliures de malvolença, amistat, ira i misericòrdia, ja que totes aquestes coses no deixen veure la veritat.

Aquesta definició teòrica i idealitzada de la justícia es concreta en les eines que té la societat per a impartir-la i la peça fonamental, òbviament, n'és el jutge, responsabilitat que recau en el Príncep o en qui delegue la Cort i que ha de tenir uns coneixements jurídics importants, ja que no pot actuar lleugerament. En els *Furs* (I-III-9) llegim:

> La Cort, ab consell dels prohòmens de la ciutat jutge tots los plets criminals e civils observades en totes coses, e per totes les costumes de la ciutat. La cort o·l jutge no jutge los pleyts segons la sua consciència ne segons ço que sabrà, mas segons segons ço que les parts allegaran davant ell e provaran. Car covinent cosa és que·l jutge do sentència segons aquelles coses que davant ell seran provades leyalment (Colón-Garcia, vol. I, p.157).

En les Corts de 1329, el fur I-III-28 atorgat per Alfons I (Colón-Garcia, vol I: 174) estableix l'elecció de justícies, jurats i consellers, de manera que cada any s'han d'elegir dos justícies, un per a la justícia civil i un altre per a la criminal, dels quals un ha de ser cavaller i l'altre ciutadà i a l'any següent intercanviar la posició. Amb aquesta regulació ens trobem ja amb la necessitat que la nova societat ciutadana tinga regulada la judicatura, amb l'elecció dels càrrecs entre persones capacitades, mentre que la jurisdicció en els senyorius continuava en mans del senyor titular.

Entre les obligacions del jutge, segons els *Furs* (III-I-9), trobem que la més important és garantir la legalitat del procés i instruir-lo correctament:

> deu totes les coses que al pleyt pertanyen diligentment enquerre, encercar el ordenament de les coses diligentment escrutar, esguardar, e loch segur covinent a les parts assignar, e les qüestions incidents ço és aquelles que aprés que el pleyt serà començat esdevendran per sentencia interlocutoria definir, e per definitiva senttencia lo negoci ço és lo pleyt termenar (Colón-Garcia, vol. III: 9).

Ara bé, com que estem davant d'un judici literari en el qual actua Venus com a jutgessa, hem de recordar que les dones del SJJ creuen primer que el jutge més convenient perquè escolte el seu clam és el Déu d'Amor, però finalment accepten suplicar Venus per ser dona, la qual cosa ja suposa una distorsió respecte a les obres de tipus cortesà que hem esmentat més amunt, la *Joiosa garda* o el *Déu d'amor caçador*.

Venus, doncs, sàvia en amor i instructora de les dones en aquest tema, acompleix perfectament el paper de jutgessa que, com veiem, té uns elements tradicionals i no és del tot original en *Lo somni de Joan Joan*. Per altra banda, les lloances a Venus no acaben

ací amb el seu paper "instructor", sinó que també es fa referència a la seua divinitat contrastable amb una santa Caterina (v. 101).[17] En un moment determinat del procés apareix la figura de Raó, introduïda com a jutgessa a petició dels vells per tal de contrarestar el poder irracional de l'amor representat per Venus. Una i l'altra formen un tàndem inusual que, al capdavall, obrarà a favor de les dones.

Elements descriptius del procés judicial

Per encetar el procés judicial s'ha de triar advocat i procurador. Les dones de SJJ elegeixen Misser Artés, «perquè ens advoqueu»,[18] i Despí com a procurador i representant. En l'exposició dels motius de la denúncia es fa saber que els «vells inichs» són enemics mortals de joventut i volen denunciar-los i castigar-los però de la forma més legal possible: instant un procés judicial en tota regla que done una legitimitat a la decisió i que aquesta siga presa per un jutge en sentència pública.

Les figures de l'advocat i del procurador estan presents des d'antic en la història del dret. Els *Furs* de València (Colón-Garcia, vol. II, rúbrica VI i rúbrica VIII) dediquen diferents apartats a aquests oficis d'acord amb la progressiva extensió de les seues funcions representatives i processals en una societat que va evolucionant cap a unes institucions jurídiques ciutadanes. També els *Furs* fixen la formació, els coneixements i la preparació que han de tenir els candidats que volen treballar en aquests oficis. En el cas dels advocats, se'ls exigeix un jurament –o sagrament– on es comprometen a exercir amb correcció, honestedad i si cometen algun error en dret, se'ls permet subsanar-lo en un període de temps que no perjudique la part que advoquen. El 1329 s'instituteix la figura dels «correctors» dels advocats, una mena d'experts que valoren la capacitat dels professionals per garantir l'ofici i fins i tot examinar els nous candidats. La funció dels advocats, conforme l'etimologia del nom, és «advocar, consellar e defendre los drets de la ciutat e sos singulars contra fiscal civil o criminal», així com també emetre informes, funcions totes que remeten al dret romà. Per altra part, la funció del procurador és representar –en absència o en presencia– les parts del plet; aquest és qui presenta el clam o demanda i qui rep la sentència i la trasllada als seus representats, una funció que, com veiem, no ha canviat amb el pas del temps. El *Furs* són molt més explícits pel que fa als detalls de l'ofici, la representació, els coneixements jurídics que han de tenir els advocats –no tant en el cas dels

17. Recordem el paper de Venus en una obra coetània i ben conguda per Gassull, com és *Escacs d'amor*, en el qual els moviments representats per la figura de Venus constitueixen els estadis de l'amor en l'estratègia escaquística (Ferrando 1978).

18. Riquer intenta identificar aquest amb Jeroni Artés, autor també d'unes poesies en castellà incloses al *Cancionero General* (Riquer 1982, vol. III, 321).

procuradors que pot ser qualsevol ciutadà que no tinga problemes amb la justícia– quines quantitats han de cobrar, a qui poden contractar com escrivà, qui està impedit per exercir d'advocat o de procurador i en quines condicions pot actuar o no.

A més de la regulació dels *Furs*, advocats i procuradors són oficis presents en moltes obres –recordem, però, que les dones de la *Nova* de Ramon Vidal de Besalú no necessiten d'aquests– i la major part de vegades són tractats de forma negativa: Turmeda en l'elogi dels diners del *Llibre de bons amonestaments*, o Martorell en el *Tirant*, durant les festes de les noces del rei d'Anglaterra, ens presenten la vessant més irrisòria i corrupta dels advocats, així com d'altres oficis relacionats amb la judicatura, i que Eiximenis explicita en el *Regiment de la cosa pública*:

> Ensenya aquell mateix doctor [Egidi Romà] que per bon estament de la cosa pública deu hom esquivar que no s'hi multipliquen molts juristes ne advocats. Car aquests aitals, per tal se diu com han de tenir a gran estament, han a pendre grans salaris de llurs advocacions e han a tenir grans maneres a tractar les causes a llurs profits, així com és dar grans dilacions en les causes, plantejar agudament e superflua en ço que és clar, emparar molts negocis e espatxar-ne pocs. Per les quals coses la gent e la comunitat sostenen grans càrrechs, e a la fi és la cosa importable. E jatsia que ofici de juriste sia fort bo a la cosa pública quan és en persona espatxada e ab conciència, emperò en persona mala és destrucció de tots aquells qi ab ells han a tractar (Eiximenis: 1927, 152-153)

Els personatges del SJJ, advocat i procurador, reben l'encàrrec molt professionalment, de forma que es comprometen a preparar un «bel procés» (v. 972) que tinga com a conseqüència el bandejament total dels vells. Els procesos civils i criminals també estan regulats en els *Furs*, com una qüestió pràctica de dret. El procés té diferents parts i en cada una es dóna una situació que s'ha de respectar escrupolosament pels contendents. Pel que fa a l'ordre del procés, els *Furs* dediquen diferents apartats[19] a la disposició del procediment, del qual podem destacar: abans d'iniciar-se el procés es pot instar la recusació del jutge; en el cas de SJJ l'elecció de Venus es pot considerar una recusació del justícia civil; una vegada elegit jutge o àrbitre ja no es pot recusar; la durada del procés no ha de superar 30 dies i quan ha començat, no es pot interrompre; el plet comença amb la presentació de la demanda o clam al jutge; les excepcions a la demanda han de posar-se en tres dies, després ja no seran oïdes.

19. La rúbrica I del llibre tercer està dedicada als *Juhins* i l'orde d'aquests. La rúbrica III del mateix llibre està dedicada a «De contestatione litis, ço és de començar lo pleyt», i el plet comença quan s'interposa la demanda.

La demanda o clam i el seguiment del procés

Aquest document consta bàsicament de dues parts, l'exposició de fets i la suplicació pròpiament dita on es demana la restitució de la justícia que la part demandant creu que ha estat perjudicada. Els fets en què es basa la demanda es redueixen a dos qüestions principals: la incompatibilitat entre contraris, joventut i vellesa, i l'error en què viuen els vells que creuen tenir encara el mateix poder que de jóvens. Aquestes dues qüestions es desenvolupen en els deu antecedents de fets de què consta la demanda, entre els quals també trobem com a motiu de denúncia la luxúria desmesurada dels vells, l'escassa potència sexual per raó de l'edat que, en general, asseca els vells,[20] les malalties o alifacs[21] que pateixen i la nul·la capacitat per engendrar.[22] La demanda té unes fórmules jurídiques després de cada motiu per les quals el pes de la prova recau en els denunciats («e si açò voldran negar, provar entenen»). Finalment el document es tanca també amb un paràgraf propi dels escrits jurídics en què es demana que s'admeta a tràmit («es proveïsca») i es condemne els vells per la seua malícia i grans culpes, així com també a pagar les despeses del procés.

El pas següent és la provisió de la denúncia, és a dir, l'admissió a tràmit d'aquesta. La jutgessa, Venus, dóna trasllat de la demanda i fa citar els demandats. El primer que compareix és Moreno,[23] el qual es declara procurador o representant dels vells mitjançant una escriptura de representació processal.[24] Despí demana immediatament fiances[25] a Moreno i seguidament el procés continua amb la confessió dels demandats.

20. Qüestió basada en la teoria galènica de l'humit radical, per la qual aquest principi vital dóna la vida i a mesura que passen els anys va assecant-se fins que s'assseca del tot i l'individu mor.

21. Malaltia pròpia de les potes dels èquids (DCVB) però per extensió s'aplica a tota classe de malalties.

22. Segons les teories mèdiques medievals, els hòmens jóvens tenen major quantitat d'esperma i l'abstinència els produeix malalties en els òrgans genitals. Per la seua fisiologia, necessiten practicar el sexe de forma activa i freqüent. En el fons, el cas dels vells que volen casar-se amb jóvens està impedint que els hòmens en edat de procrear puguen lliurar l'abundant esperma i el conflicte amb els vells es converteix en un problema de salut pública. «Los hòmens jóvens qui han molta sperma, con tarden molt lo fotre, afeixuga-los molt lo cap e calfen-se, e perden lo mengar: *per conseqüent moren*. E dix Galién que aquells que és usat de foder, e lo lexa, que avé apostemament en lo membre ab gran dolor que'n pot venir a espasme. E atresí, vesem, que quant se multiplica la esperma en lo cors e no la tiren, que s'espessex e s'escalfa...[...] E *per aquesta malatia no y és negun remey si no al foder*» (Alberni 2007: 60).

23. És el mateix Joan Moreno, notari de professió, que havia mantingut la conversa amb Bernat Fenollar en el *Procés de les olives* i és partidari de practicar l'amor en la vellesa, motiu pel qual es desencadena tota la discussió.

24. Un pas necessari en el procés, el procurador ha de demostrar la seua legitimitat amb un escrit que li dóne el poder de representació processal.

25. El text usa la paraula «caplleuta» en el sentit de fiança, és a dir el pagament d'uns diners per eludir la presó, segons DCVB. Tanmateix creiem que no és exactament això sinó que el fet de demanar fiança

Abans d'això, les parts han buscat un escrivà comú perquè prenga nota fidel de la confessió de Moreno.[26]

El pas següent del procés és la resposta al clam formulada pel procurador dels denunciats. Moreno va contrastant i replicant de forma correlativa cada un dels punts de la demanda, tot intentant justificar el poder amatori dels vells i el respecte que mereix l'edat. Les seues afirmacions les basa en el fet que ser vell no equival a estar mort, que la salut dels vells pot millorar amb bones i tendres viandes (=dones jóvens), que no es té en compte la saviesa i l'experiència de l'edat i ataca els comportaments de les dones excessivament volubles.

Admissió de proves

En aquest moment del procés es dóna entrada al període de prova que pot ser de dues maneres: amb testimonis i amb documents. En el SJJ i una vegada aclarida la fiança que s'ha de pagar o taxació dels actes del procés, Moreno va a buscar un grup de vells que se suposa que representen els testimonis, és a dir, els que donen «fermança» o veracitat del que ha declarat en confessió, amb tan poca sort que tots els convocats són vells «alesiats».[27] Aquests personatges presenten una escriptura al secretari-escrivà, és a dir, una prova documental important per al procés i que s'admet sense cap impediment per l'altra part. La raó fonamental en què es basa l'escrit és que els vells han de ser estimats i tinguts en reverència, ja que mereixen un respecte per l'edat quan la força és substituïda per la saviesa i l'experiència; a més, objecten que de cap manera és presentable el rebuig a les coses velles pel simple fet que el temps ha passat. Els vells demanen l'assignació d'un advocat, una pena d'italió[28] per a Despí i que també intervinga la figura de la Raó en el procés, a la qual cosa no s'oposa l'advocat de les dones.

---

al demandat era simplement per a poder pagar les despeses inicials del procés –pagament del jutge, de l'escrivà–, amb independència que la sentència final condemne una part o l'altra a pagar totes les despeses.

26. La figura de l'escrivà també està regulada en els *Furs*, així com les seues funcions i el salari. Eiximenis, com en el cas dels advocats, tampoc és massa benevolent amb aquest ofici, ja que «llur ofici és aital que li és dada gran fe i són fort pocs los hòmens a qui hom puixa donar fe» (Eximenis 1927, 156).

27. Recordem alguns d'aquests noms paròdics que apareixen entre els versos 1470-1503: Jordi No-Puc, Agostí Fluix, Tomàs Corcat, Damià Grony, miçer Exut, mossén Humor, Vicent Migranya, mestre Rugall, mossén Rovell, miçer Gargall, mossén Jamech, n'Alfonso Reuma, Mateu Sech, miçer Puagre, Ramon Feluga, Nofre Pansit, Martí Carcaix, Jordi Pantaix, ple de mil anys...

28. Pena de talió ve a dir fer sofrir al delinqüent la mateixa pena que ha causat (DCVB), una figura present en el dret més antic, arreplegada en la llei romana de les Dotze Taules (1993: 21). En aquest cas, Despí hauria de pagar també una fiança, tal com ha patit Moreno. Sembla que la pena no s'admet per part de la jutgessa però sí que s'accepta que Raó actue conjuntament com a jutgessa amb Venus.

Sempre s'intenta donar la impressió que les dues parts actuen de bona fe, tant la part demandada que no es mostra massa «fellona», com la part representada per les dones que no s'oposa al que demanen els vells per a la seua defensa i, fins i tot, són benevolents a l'hora de arremetre contra Moreno. L'actuació de bona fe és la premissa principal en què es basa la pràctica jurídica, així com les diferents actuacions de les parts i dels seus representants, la qual cosa contribueix a fer que el litigi siga més objectiu. Tanmateix la part dels vells acabarà mostrant-se més agressiva i contrastarà amb la benevolença de les dones, ben aconsellades pel seu advocat, que, a més, estan segures de la victòria perquè la raó natural es troba de la seua part.

Els vells, que fins ara estan representats per Moreno, tenen la possibilitat de defensar-se amb un advocat i, per tant, trien misser Sabater. Aquest es retarda a arribar al lloc on es manté el procés perquè es troba ocupat «en fets de la Inquisició»,[29] però de seguida es presenta i tots dos advocats es disposen a fer les al·legacions finals.

Conclusions presentades pels advocats

En primer lloc es presenten les al·legacions d'Artés, advocat de les dones i basa les seues conclusions en tres arguments fonamentals: el desig creix en la vellesa, però no es pot aspirar al mateix que en la joventut; per tant el matrimoni, que es basa en la màxima *duo sunt in carne una* i en el principi d'afinitat, no pot conciliar-se entre un vell amb una donzella jove perquè els extrems no poden unir-se. El segon argument és el perill que el matrimoni entre vell i jove es puga desfer prompte i, per tant, no es duu a terme la màxima: *Deus conjunxit*, és a dir, el que Déu ha unit es desfà, amb totes les conseqüències negatives per al patrimoni i per a la moralitat social. Finalment, el darrer argument es basa en la capacitat de procreació, els vells no poden engendrar fills sans i forts, tal com hem esmentat més amunt en la referència al text del *Procés de les olives* (nota 10).

En tot aquest parlament observem alguns dels principis fonamentals en què es basa el matrimoni canònic. Si bé la premissa fonamental per a la validesa matrimonial és el consentiment de les parts, ja en el *Decret* de Gracià[30] es contemplava la necessitat

29. Tot i que ací ens agradaria veure una referència a un procés inquisitorial i fins i tot les edicions modernes transcriuen Inquisició en majúscula, possiblement només es tracte d'un procés penal, ja que la paraula inquisició –*enquisició*– volia dir simplement procés d'investigació i era el que se seguia en assumptes penals.

30. Perquè el matrimoni siga vàlid no cal únicament el consentiment sinó la unió. Aquest principi es remunta a legisladors canonistes, entre els quals destaca la figura d'Hicmar de Reims, segle IX (Aznar Gil, 1989, 14). El *Decretum* de Gracià reprén aquesta màxima i suposa la principal recopilació, unificació i sistematització de dret canònic, amb elements comparatius amb el dret civil.

de la unió conjugal per poder considerar un matrimoni vàlid. En el cas que ens ocupa, els vells no poden dur a terme, per manca de forces, la dita unió, amb la qual cosa es produeix una causa de dissolució matrimonial a instància de part.[31] L'adulteri, però, no és tant una causa de dissolució sinó de separació conjugal, que a més comportava greus penes i que té tota una legislació segons la diferent casuística. Per tant, la primera part de les al·legacions de misser Artés du implícit un coneixement de dret canònic matrimonial.

A continuació, l'advocat comença a citar autoritats que reproven la vellesa, entre les quals podem observar tres nivells: el major nombre de citacions provenen dels Salms on es compara els vells amb els animals bruts i se centra en el fet que només són aptes per a viure en tranquil·litat. El segon bloc d'autoritats citades són literàries: Terenci, en al·lusió a les comèdies llatines en què els vells són mereixedors d'enganys, Ovidi i *l'Ars amandi* en el qual no tenen cabuda. En aquest punt podem incloure també Egidi Romà, que no és una autoritat jurídica plenament però sí que s'utilitza per fer referència al rebuig de la vellesa. Finalment, la darrera citació, aquesta ja d'un jurista, és la que es refereix a un desconegut Barbaça el qual addueix que l'enveja fa perdre el juí als vells.

Artés demana a la jutgessa, amb una formulació realment sorprenent que «absolga les dones de patir l'error dels contraris», en base que no han d'estar condemnades a portar una trista vida amb els vells. El raonament ens du a una altra intenció: els vells són acusats del pecat d'avarícia perquè volen tot allò que no poden aconseguir.[32]

La intervenció de Sabater, com a part demanada, es fa en darrer lloc, perquè així es garanteix el dret dels demandats i la qualitat de la defensa, ja que pot contrastar les al·legacions de la part contrària. L'argumentació jurídica de defensa dels vells és un gran treball de raonament, tant analògic com *a contrario*. Comença amb el principi fonamental de respecte i amor al proïsme que mereixen els vells, la condició innegable

31. Distingir entre dissolució matrimonial o nul·litat és qüestió d'aprofundir en la història del dret canònic. En principi l'única causa de nul·litat matrimonial, és a dir, considerar que el matrimoni no s'ha dut a terme, és demostrar que hi ha hagut un vici en el consentiment. Per altra banda, la dissolució matrimonial és diferent, el matrimoni s'ha produït, és vàlid però exisiteix una causa de dissolució o divorci, com ara la no consumació. Referent a la causa de consanguinitat, adduïda moltes vegades en el cas dels monarques –un exemple, el de Jaume I i Elionor de Castella– es tracta d'un impediment per al matrimoni i, per tant, una qüestió de nul·litat.

32. El tema literari del vell casat amb una jove o que ho pretén avariciosament, per després fer-la víctima de la cobdícia i de la gelosia, és present en la història de la literatura des de les situacions irrisòries de les comèdies llatines, els *Contes* de Canterbury, pero també amb conseqüències dramàtiques com el cas del *Celoso extremeño* de Cervantes. En el segle XVIII, el teatre il·lustrat de Moratín també reprenia el tema amb *El sí de las niñas*, on paradoxalment el vell rectifica.

que els vells també han estat jóvens i els jóvens caminen cap a la vellesa. Continua amb l'honorabilitat que representa el cabell blanc, l'elogi a la temprança en el fet que els vells no puguen practicar sexe habitualment, la destresa en l'amor i en el sexe i, fins i tot, la manca de fortalesa sexual serà un benefici per a les dones ja que no provocarà dolor en el coit o en el moment del desflorament.

En aquest cas, la intervenció de l'advocat defensor no té implícites les màximes canòniques com en l'anterior, sinó que recorre a altres principis morals més generals per a defensar els seus representats i que estan en la línia dels arguments de defensa com el respecte i l'honorabilitat de l'edat. Ací s'afegeix com a virtut la temprança sexual, si bé això no eximeix de la unió conjugal per considerar vàlid el matrimoni.

A continuació l'advocat cita gran nombre d'autoritats per refermar el seu discurs. Com en el cas anterior, advertim diferents nivells. Primer, les autoritats de l'Antic Testament (Macabeus) i del Nou: Evangeli de sant Mateu, sant Pau als Filipencs, Apocalipsi; autoritats religioses com sant Agustí, sant Bonaventura i el *Flos sanctorum*. Dels clàssics cita, òbviament, el tractat de Tul·li Ciceró, *De senectute*,[33] i Ovidi, per contrarestar algunes afirmacions anteriors sobre els beneficis de la joventut. Respecte a les autoritats jurídiques citades, totes coincideixen que els hòmens d'edat són millors per a donar consol, la prudència els caracteritza davant els jóvens i consideren que també els vells tenen fortalesa; més encara, fins que no moren no es perd aquesta fortalesa, tal com s'ha volgut demostrar per la part contrària. La impressió que fa el discurs és un autèntic florilegi d'arguments descrits amb la pompositat que dóna la inclusió de citacions d'autoritat molt generals i la barreja de text en vulgar i en llatí que, al capdavall, augmenta la consideració d'una retòrica buida.

Fonaments de dret

Les fonts de dret que hem observat en tot aquest procés remunten bàsicament als *Furs*, atorgats a al ciutat de València el 1240 –amb el nom de *Costums*– i després amb noves redaccions de 1250, 1261 i 1271. Els *Furs* es basen en el dret romà i suposadament de les recopilacions del *Codex* Justinià[34] a través de textos intermediaris

33. Aquest tractat ciceronià està citat per les dues parts, tot i interpretant de forma diferent els arguments que es donen sobre una vida sana i estable en la vellesa. Precisament en el text de Ciceró es deixa clar que el vell pot mantenir el cos i la ment exercits, que es poden desenvolupar les seues funcions amb una certa i calculada fortalesa i sobretot es destaca la important experiència adquirida. En qualsevol cas els advocats del SJJ no són massa explícits i es limiten a citar el tractat com un text més de referència a la vellesa. Veg. la traducció catalana, Ciceró 2002.

34. Tradicionalment els *Furs* s'han comparat estructuralment amb el *Codex* Justinià perquè té el mateix nombre de llibres, nou, i una disposició semblant. Arcadi Garcia (Colón-Garcia, vol. I: 32) considera que aquesta semblança no és del tot correcta i es deu a la compilació de 1547-48.

de difícil localització. Segurament, la primera redacció de 1240 es deu a Pere Albert, jurista format a Bolonya i coneixedor tant del dret justinià com dels seus glossadors, un dels quals va ser Accursi, autor d'una *Glossa accursiana*, de visible influència en els *Furs* (Garcia 1996: 15). En relació amb les diferents fonts de dret català, els *Furs* constitueixen un text nou i possiblement relacionable amb els *Costums* de Tortosa. Els *Furs*, com hem tingut ocasió de comprovar, regulen totes les institucions valencianes excepte les referides al dret polític, assenyalen els procediments a seguir, els nomenaments de càrrecs, constitueixen també un bon recull legislatiu sobre drets reals, matrimoni, familia, successions, obligacions i actuen com la font de dret aplicable en els casos pràctics, tant civils com penals. Una segona font de dret serien els documents generats per les Corts i tota la sèrie de preceptes emanats tant de qualsevol dels braços de les Corts com directament del rei. Aquests preceptes, també *furs,* s'afegien als primitius, de manera que la redacció primera legislativa va ampliant-se progressivament amb noves addicions i constitueix una extensa recopilació que es sistematitza en el segle XVI i posteriorment el XVII (edició de Colón-Garcia, 1980-2007). No cal dir que, tractant-se de dret valencià, no hem esmentat ni tampoc hem trobat petjades de textos jurídics catalans com els *Usatges* o les *Constitucions*, ni tampoc va influir-hi el dret visigòtic, present en la legislació catalana durant el període franc. Si bé no podem dedicar un capítol a les diferències entre dret romà i visigòtic, per estar fora del límit de les nostres possibilitats, sí que podem argumentar la novetat de la reintroducció del dret romà a la península mitjançant els *Furs* i tota la legislació produïda per Jaume I, així com la importància a Castella de les *Partidas* d'Alfons el Savi, l'altre text jurídic cabdal a l'Edat Mitjana i que també reintrodueix i recopila el dret romà derogat, vulgaritzat o senzillament desaparegut a Europa després del segle IV, producte de les invasions de bàrbars. La novetat que cal destacar de tota aquesta reinstauració del dret romà és l'extensió de situacions que regula, pràcticament la totalitat de la vida ciutadana, civil, penal i mercantil, la relació entre institucions, entre particulars o entre unes i d'altres.[35] A l'escassa projecció del dret feudal, ara ens trobem amb una sèrie de normes que preveuen totes les situacions i una enorme casuística que es pot donar en la convivència, així com també s'enforteixen determinades institucions i sorgeixen els oficis jurídics completament regulats. La tasca legisladora de Jaume I amb els *Furs* dóna també un estatus diferent al Regne de València en relació amb els altres territoris de la Corona d'Aragó, encara sotmesos a legislacions feudals.

Aquesta reintroducció del dret romà es realitza gràcies a l'Escola de Bolonya (segles XII-XIII): el ja esmentat Accursi, com també el seu mestre, un estudiós anomenat

35. Precisament i entre d'altres aportacions, els comentaristes medievals del dret romà dediquen una especial atenció al dret notarial i al processal (Jaramillo 2004, 293).

Irneu són els glossadors més destacats. Bolonya es constituteix com el centre més important d'estudi jurídic europeu gràcies a la consideració de ciutat *règia* i a la constitució de la seua Universitat, interessada a recuperar el dret civil romà –de l'*urbs*– per tal de regular les necessitats de la vida ciutadana.

Hereus d'aquesta escola jurídica i anomenats postglossadors són dues de les autoritats jurídiques que apareixen en el SJJ i que més importancia i difusió van tenir en el món del dret: Baldo degli Ubaldi (1327-1400),[36] deixeble d'un altre jurista, possiblement el més conegut de tots, Bartol de Sassoferrato (1313-1357),[37] destacat glossador i comentarista del dret romà. A tots dos s'hauria d'afegir la personalitat de Cino da Pistoia, autor, però, que no apareix en el SJJ. A més de la tasca de compilador, Bartol de Sassoferrato escriu un tractat *De regiminis civitate* (1330) en el qual exposa les diferents formes de govern que existien a Roma, reprenent les idees aristotèliques i incloent-hi les d'Egidi Romà sobre el règim del príncep i la inspiració agustiniana (Quaglioni 1976).

El treball de l'Escola de Bolonya i dels autors posteriors es basa en el comentari i la glossa del *Corpus Iuris Civilis,* al qual s'al·ludeix constantment com a font fonamental. El *Corpus Iuris Civilis* és el nom donat al segle XII al conjunt de compilacions justinianes que es pren com a base, en detriment del dret teodosià que en principi era el que havia imperat a Occident. Per tant, es deu als comentaristes la introducció del dret justinià, si bé aquest ja es coneixia en diferents zones occidentals gràcies a la conquesta i incorporació a Bizanzi d'alguns territoris. Tanmateix, des del punt de vista jurídic, les recopilacions de Justinià –lleis imperials o el Codi, les novel·les, el *Digest*–[38] suposaren una novetat quant al dret romà antic i els comentaristes hi van trobar una bona font de textos per treballar. L'escola de Bolonya, a la qual van pertànyer Raimon de Penyafort i Pere Albert, estudia els diferents ordenaments jurídics: romà, canònic, feudal, lleis imperials, estatuts locals, i amb tots aquests elements constitueix un nou sistema jurídic, basat sobretot en principis del dret romà i canònic per tal d'adaptar el dret a les necessitats concretes de l'època.

36. Deixeble de Bartol de Sassoferrato i freqüentment citats conjuntament. Els comentaris d'ambdós juristes van influir en la conformació del dret civil català, necessari en la nova reglamentació de les institucions ciutadanes, que passa a estudiar-se en les noves universitats (la de Lleida es funda el 1300) i constitueix un corpus de textos doctrinals que il·lustrarà les necessitats de formació dels juristes.

37. A aquest se li atribueix també la redacció del *Mascaron*, un text juridicosimbòlic en què el procurador dels dimonis, anomenat Mascaron, debat amb Maria el tema de la condemnació de l'ànima humana. El text català del *Mascaron* es troba en el ms. 83 del fons de Sant Cugat de l'ACA.

38. Pel que fa al *Digest* o *Digesta nova*, es tracta d'una altra recopilació justiniana que també forma part del *Corpus Iuris Civilis* i que és un conjunt de resolucions de temes concrets, una mena de manual de pràctica jurídica o l'equivalent a una col·lecció de jurisprudència.

Altres elements esmentats per l'advocat dels vells, tot i que no els presenta per no allargar més el procés, són textos també molt habituals de doctrina i jurisprudència, com ara les *Decretals* i *Clementines*, Joan i Alexandre d'Imola, Albert el Gran, Àngel d'Arezzo, Rafael Cuma. Aquests autors formaven part del bagatge acadèmic de qualsevol professional del dret de l'època i tots tenen relació amb les escoles jurídiques italianes. Angelo Arentino i, possiblement l'esmentat com Rafael Cuma estan documentats com a exponents rellevants de les col·leccions jurídiques de les escoles italianes (Jaramillo 2004, 367). Joan d'Imola i un Alessandro amb qui es relaciona apareixen entre la nòmina d'autoritats que conjuguen el dret civil amb el canònic i apliquen a aquest la tècnica jurídica i la metodologia del dret civil.

Les *Decretals* són una nova compilació de dret canònic impulsada per Gregori IX (1234) a partir del *Decretum* de Gracià (segle XII), que pretén dotar de seguretat jurídica i d'estabilitat el dret canònic. La compilació és obra de Ramon de Penyafort, també anomenada *Liber sextus*, i amb aquesta tasca es deroguen totes les normes canòniques anteriors excepte l'esmentat *Decretum*. Per altra banda, les anomenades *Clementines* o *Liber Septimus* representen una actualització de les *Decretals* realitzades per orde del papa Climent V (1314). Ambdós conjunts legislatius constitueixen la base del posterior *Corpus Iuris Canonici* (a partir de 1437) i actuen com a font supletòria del dret civil en temes com aquest que està jutjant-se en el SJJ: el matrimoni, els contraents i les conseqüències que se'n deriven.[39]

La sentència

Previ a la sentència, hi ha un darrer acte jurídic i procesalment correcte com és l'interrogatori de les jutgesses, que en un primer moment no es posen d'acord, als testimonis dels vells. La pregunta que els fan és si, quan són convidats a l'amor, es comporten com cal o no, a la qual responen que no (vv. 2638-2646).

Una vegada estudiat el procés, es procedeix a la lectura de la sentència que té també una estructura pròpia d'un document judicial. En la introducció trobem un raonament sobre la justícia i una descripció de la figura al·legòrica que la representa. Vistes i escoltades les parts i les diferents al·legacions i amb la voluntat de voler-les concordar, procedeixen a resoldre segons les proves al·legades i que en cap manera són favorables als vells. Amb una sèrie de metàfores de contingut sexual i totalment en el

39. La bibliografia jurídica que hem consultat s'ha limitat a textos com García Gallo, vol. I, 1984; Magallón 2002, Jaramillo 2004, Aznar Gil 1989. Agraïm a la Dra. Magdalena Martínez Almira, del Departament de Ciències Historicojurídiques de la Universitat d'Alacant, la seua inestimable ajuda.

plànol paròdic: perpal desgranat,[40] ou sense rovell, aigüera embossada, caragol doblegat que no pot cardussar la llana[41] ni «clavar la vira»,[42] van repassant les al·legacions presentades i arriben a la conclusió que les dones pateixen malalties pròpies del desig que no veuen satisfet amb els vells: viuen com a malaltes, a dieta, i el desig es converteix en un corcó que no les deixa viure, la castedat fa que en el seu niu puga «filar l'aranya»,[43] i en conseqüència tenen mal de migranya, i «merarchia»,[44] amb molts altres accidents i malalties que els tractats mèdics s'encarreguen de fixar. No hi ha atenuants per als vells, sinó causes agreujants, com ara que aquests no són conscients de tots els perills que provoquen i sempre volen caure en mals vicis. Les jutgesses, en clara posició de parcialitat cap a les dones, ja que sempre volen ser «com les mules, cavalcades a totes hores», decideixen pronunciar sentència condemnatòria i donar la raó a les demandants, que són les que pateixen en les pròpies carns les conseqüències negatives de la convivència amb els vells, al capdavall, moguts per l'excessiva luxúria que els impedeix raonar i viure en castedat.

Com que el procés s'ha dut a terme amb totes les garanties judicials, escoltant les parts, enraonant amb els testimonis i amb l'estudi de les al·legacions dels advocats respectius, la sentència que pronuncien les jutgesses, tenint davant el nostre senyor crucificat,[45] és:

> que tots los vells,
> hi·ls que seran semblants a ells
> segons les obres,
> no puguen ser d'amor manobres
> ni tampoch mestres;
> ans, tots aquells que són maldestres
> en aquest art,
> volem, manam vixquen a part,
> fora·l ramat. (vv. 2973-2981)

40. El perpal és una barra sòlida de ferro per a fer palanca (DCVB). Si està «desgranat» vol dir que no pot fer la seua funció.

41. Derivació de l'activitat de preparar els fils de la llana. S'identifica popularment el verb cardar amb tenir coit (DCVB).

42. Sageta prima i molt aguda (DCVB).

43. El fet que es produïsquen teranyines és simptoma de desús, desídia.

44. Dolor de matriu o histerisme (DCVB). Veg. més amunt la malaltia coneguda com el mal de mare, el remei de la qual és l'activitat sexual. També l'expressió «rams de mare» sembla que fa referència als símptomes de la mateixa malaltia.

45. Aquesta és la fórmula que apareix en les sentències, com una manera de garantir que el jutge fa justícia i no és arbitrari.

Finalment, la sentència es clou amb el manament que els vells siguen expulsats públicament de la cort de Venus, que no practiquen l'amor ni prenguen cap remei que els puga fer aptes per al sexe, que es dediquen únicament a la vida en castedat i a preparar l'ànima per a la mort, de la qual es troben tan propers. I més encara, si algun vell viola aquesta sentència i pren muller jove, les jutgesses l'autoritzen a ella perquè tranquil·lament busque un amant jove; i també a totes aquelles que amb anterioritat al procés estiguen casades amb vells, és a dir, que la sentència té efectes retroactius. Els vells ací es converteixen, amb certes distàncies, en el paradigma dels «falsos amadors» de la literatura cortesa, que no tenen cabuda en la cort del déu d'amor, per la qual cosa el text reprén i modifica un motiu de la tradició dels judicis amorosos.

Jurídicament, la sentència aplica el dret civil, tot i que tergiversa un dels principis en què es basa el matrimoni: les dones casades amb vells són eximides del compliment del vot matrimonial de la fidelitat, «fent los portar tots temps corona».[46]

Fins i tot, la repercussió econòmica d'aquest fet es palesa en el fet que estan autoritzades a no perdre el dot,[47] que d'altra manera perdrien si es confirmava l'adulteri –i amb altres conseqüències penals també. Per altra banda, la sentència també contradiu els principis del matrimoni canònic i, tot i que no s'insta la nul·litat, la unió perd el sentit.

La sentència acaba amb la condemna de castració per als vells insistents, «que els tallen el bastó per no donar més fatiga a les dones», i amb la fórmula de fer pagar les despeses del procés als vells, tal com correspon a la part condemnada. Això és destacable perquè observem que, a més de l'estructura pròpia del procés judicial i la redacció de la sentència en els termes que pertoca a un document jurídic d'aquestes característiques, no es deixa cap detall en l'aire, ja que les despeses del procés podien ser considerables. La sentència, com cal, es fa pública a 6 de desembre de 1496 i se' dóna trasllat a les parts.

A tall de conclusió

Pel que hem pogut anar observant, *Lo somni de Joan Joan* és un exemple excepcional d'utilització no només del llenguatge jurídic, sinó de reflexió de tots els components d'un procés, la qual cosa s'explica per la formació jurídica de l'autor, si bé el cercle literari del qual forma part Gassull està compost fonamentalment per hòmens de la judicatura, per regidors ciutadans o bé d'oficis en els quals la presència de les normes legals és habitual.

46. Portar corona o portar banyes, com el bou, símbol que acompanya sant Lluc. L'al·lusió que fa el text a «comprar antipares a Cornualles», és perquè es considerava popularment la terra dels banyuts.

47. Tanmateix Garcia (1996: 133) assenyala que en aquests casos d'abandonament per part de la dona, aquesta no perd el dot, sinó l'escreix, és a dir, l'augment de béns que el marit ha pogut afegir al dot de la dona.

Això no deixa de banda el fet que el SJJ forme part d'una tradició literària i que, al seu torn, represente una innovació. Com hem assenyalat, la tradició dels judicis amorosos o dels debats entre diferents formes amatòries és molt àmplia i representa pràcticament un gènere dins la tradició cortesa i postcortesa. Exposar els diferents conflictes amorosos davant d'un jutge és habitual en tençons, pastorel·les, narracions de caràcter versemblant o fins i tot al·legòric i arriba a tenir una formulació realment interessant en els judicis d'amor, entre els quals destaquem el *Procés de Corona d'Aur contra Bernat Tudela*, de Francesc de la Via, text que suposa una innovació procedimental davant les antigues «Corts d'amor». En qualsevol cas, trobem en tota aquesta tradició textual fórmules jurídiques i fórmules amoroses que van parelles i que es remunten al moment en què la literatura cortesa utilitza terminologia jurídica en la transposició amorosa de les relacions de vassallatge. Els judicis d'amor es fonamenten en conflictes arran de les relacions d'una parella, per l'allunyament, per l'oblit de la paraula donada o per acusacions d'infidelitat.

En un altre ordre, el conflicte a jutjar en el SJJ és més general: la conveniència o no dels matrimonis entre jóvens i vells, amb un element que resulta interessant destacar com és la iniciativa femenina en l'acció. La forma que pren el conflicte no és tant la d'un judici d'amor cortesà sinó que es basteix tot un procés civil, amb l'aplicació del procediment pertinent, la presència d'advocats i procuradors, la constatació per escrit de tot el procés i la utilització de les fonts de dret per refermar els arguments de les parts demandant i demandada. És en aquest apartat de les fonts on trobem que al costat d'autoritats jurídiques se'n barregen altres de literàries, sense perdre de vista les cristianes que refermen el caracter sacramental de la unió, la indissolubilitat del matrimoni i el principi de lliure consentiment dels contraents.

El judici de l'obra, però, queda en un pla paròdic en el moment que llegim la sentència, contrària a la moral social però que connecta amb l'adulteri amb què comença l'obra i la ridiculització del marit. Recordem també que tot el procés ha estat producte d'un somni o visió del protagonista amagat sota el llit de la seua amant, a la qual ha accedit per mitjà d'una situació que és una paròdia del gènere de l'alba. Aquesta realitat virtual per un moment ha suposat un desequilibri de la realitat convencional que ha donat el poder de decidir sexualment a les dones, un món íntim femení que es dóna a conéixer al protagonista com la visió de la tertúlia d'unes dones que visiten una amiga convalescent d'un part, ja que d'altra manera no seria accessible per un home. Gràcies al distanciament del somni, l'obra no arriba a la negació total de la moral social que tantes conseqüències negatives podria tenir i tot queda en una mena de joc.

Llúcia Martín
Universitat d'Alacant

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Edicions digitals consultades a través del catàleg de www.lluisvives.com i www.cervantesvirtual.com :

Jardinet de Orats ... [Manuscrit]
Procés de les Olives
Lo Somni de Joan Joan
Col·loqui de Dames
Disputa de Viudes i Donzelles
De Amore : Libri tres = Regles de Amor
Repertorio informatizzatto dell'antica letteratura catalana: *Salut d'Amor*, ed. Stefano Asperti, 2001. També hem consultat el text de *Déu d'Amor Caçador.*
Diccionari Català, Valencià, Balear
Biblioteca Valenciana Digital (versió digital dels incunables del *Procés de les Olives* i *Lo Somni de Joan Joan* de 1497)

Alberni, A. (2007) *Speculum al foder*, Bellcaire, Vitel·la.
Aznar Gil, F. (1989) *La institución matrimonial en la Hispania cristiana bajo-medieval (1215-1563),* Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia.
Badia i Margarit, A. M. (2000) *Les Regles d'esquivar vocables e mots grossers e pagesívols*, Barcelona, IEC.
Beltran, V. (2003) «De la sublimitat cortesa a l'efusió llibertina. L'altra cara de la fin'amor», *Caplletra* 34, pp. 13-30.
Branderberger, T. (1996) *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, s. XIV-XV),* Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
Cabré, L.(1998) «Notas sobre la memoria de Santillana y los poetas de la Corona de Aragón», Deyermond, A. (ed.) *'Cancionero'. Studies in Honour of Ian Macpherson*, Londres, Queen Mary and Westfield College, pp. 25-38
Cantavella, R. (2007) «Les anotacions marginals al *De Amore* català», *Caplletra* 42, pp. 37-58.
Ciceró (2002) *De la vellesa. De l'amistat*, traducció d'Antoni Febrer Cardona a cura de Paredes, M. i Viana, A., Barcelona-València, IIFV-PAM.
Colón, G. i Garcia, A. eds. (1980-2007) *Furs de València*, Barcelona, Barcino.
Eiximenis, F. (1927) *Regiment de la cosa pública*, Barcelona, Barcino.
— (1930) *Terç del Crestià*, 3 vols., Barcelona, Barcino.
Fenollar, B. *et al.* (1988) *Lo procés de les olives. Lo somni de Joan Joan*, edició de Pitarch, V. i Gimeno, L., introducció de Jàfer, S., València, Tres i Quatre.

FERRANDO, A. (1978) *Narcís Vinyoles i la seua obra*, València, Publicacions del Departament de Lingüística Valenciana de la Universitat de València.

— (1996) «El concepte d'escola valenciana aplicat als poetes valencians de l'època de Fenollar: consideracions sobre el seu bilingüisme», *Essays in Honor of Josep M. Solà-Solé: Linguistic and Literary Relations of Catalan and Castilian*, ed. de HINTZ, S. S. New York, Peter Lang, pp. 199-217.

FERRER, F. (1989) *Obra completa*, a cura d'AUFERIL, J., Barcelona, Barcino.

GARCÍA GALLO, A. (1984) *Manual de Historia del Derecho español, I. El origen y la evolución del Derecho*, Madrid.

GARCIA I SANZ, A. (1996) *Institucions de dret civil valencià*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I.

JARAMILLO, C. I. (2004) *El renacimiento de la cultura jurídica*, Bogotà, Universidad Pontificia-Temis.

LATINI, B. (1976-1980) *Llibre del tresor*, ed. a cura de WITTLIN, C. J., Barcelona, Barcino.

Ley de las XII Tablas (1993) estudi preliminar, traducció i observacions de RASCÓN GARCÍA, C. i GARCÍA GONZÁLEZ, J. M., Madrid, Tecnos.

LLULL, R. (1996) *Obra completa*, edició crítica de TURRÓ, J., Barcelona, Barcino.

MAGALLÓN IBARRA, J. M. (2002) *El renacimiento medieval de la jurisprudencia romana*, Mèxic, Universidad Autónoma de México.

MANS PUIGARNAU, J. (1946) *Los principios generales del Derecho. Repertorio de máximas y aforismos jurídicos*, Barcelona, Bosch.

MARCH, J.(1994) *Obra poètica*, a cura de PUJOL, J., Barcelona, Barcino.

MARTÍNEZ ROMERO, T. (2003) «Reflexions sobre la categorització del *Cançoner satírich valencià* de Miquel i Planas», *Caplletra* 34, pp. 111-126.

— (2003) «De *Lo somni de Joan Joan* a *La vesita* d'Herèdia amb consideracions sobre Corella i el *Tirant*», *Momenti di cultura catalana in un millennio*, Venècia, Liguori, Napoli, 2003, vol. II, pp. 351-374.

— (2004a) «Comentarios acerca de la influencia de los *fabliaux* en la literatura catalana tardomedieval», *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Bulzono, p. 151-163.

— (2004b) «Consideracions per a una edició de l'*Obra feta per los vells* de Joan Moreno», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* LXXX (2004) pp. 21-34.

MARTÍNEZ ROMERO, T. MICÓ. I. (1989-90) «Realitat i ficció al *Cançoner satíric valencià*», *BRABLB* XLII, pp. 227-275.

— «Lectura del *Cançoner satíric valencià*» (1992) *ELLiLC* XXV (=*Miscel·lània Jordi Carbonell*, 4), Barcelona, PAM, pp. 5-25.

Miquel i Planas, R. (1911) *Cançoner satírich valencià*, Barcelona, Biblioteca Catalana.
[Narrativa] (1995) *Narrativa popular de la Edad Media*, ed. de Baranda, N. i Infante, V., Madrid, Akal.
Pagès, A. (1930) *De Amore. Libri tres*, versió catalana del segle xiv, Castelló de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura.
[*Poesia eròtica*] (1982) = *Poesia eròtica i burlesca dels segles xiv i xv*, I, ed. de Pitarch, V. i Gimeno, L., València, Tres i Quatre.
Pujol, J. (1998) «"Jo viu lo Ray ab la nobla Leuseta". Ressons d'una "razo" a la literatura catalana del segle xv», *A Sol Post. Estudis de Llengua i Literatura* 4, (1998), pp. 93-100.
Quaglioni, D.(1976) «Per una edizione critica e un commento moderno del *Tractatus de regimine civitatis* di Bartolo de Sassoferrato», *Pensiero politico* 9, pp. 70-93.
Riquer, M. de (1975) *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, Ariel.
— (1982) *Història de la literatura catalana*. Part antiga, vol. III, Barcelona, Ariel.
Rojas, F. de (2000) *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. i estudi de Lobera, F, J, Serés, G., Díaz-Mas, P., Mota, C., Ruíz Arzalluz, I. i Rico, F., Barcelona, Crítica.
Jordi de Sant Jordi (2005) *Poesies*, edició crítica de Fratta, A., Barcelona, Barcino.
Via, F. de la (1997) *Obres*, edició de Pacheco, A. Barcelona, Quaderns Crema.
Vidal de Besalú, R. (1991) *Obra poètica* a cura de Field, H., 2 vols., Barcelona, Curial.

LA LITERATURA PER A INFANTS I JOVES: UNA PROPOSTA D'ANÀLISI

L'informe realitzat pel Gremi d'Editors en Llengua Catalana 2007 recull les dades dels llibres publicats en l'àmbit català per les empreses associades al Gremi d'Editors en Llengua Catalana, a l'Associació d'Editors en Llengua Catalana i a l'Associació d'Editors del País Valencià. Segons l'informe, el nombre total de llibres publicats durant el 2007 fou de 9.387 títols. La matèria que ocupa el primer lloc d'edició és la de llibre de text no universitari, amb 3.577 títols, que signifiquen el 38,1 per cent del total publicat. El segon lloc, l'ocupen els títols de literatura per a infants i joves amb 2.404 volums, és a dir, un 25,6 per cent. Per tant, els llibres adreçats als infants i joves sumen un 63,7 per cent del total de la producció. Per situar aquesta xifra amb la resta de matèries, només citarem una tercera dada: els llibres aglutinats sota l'epígraf "literatura" ocupen el tercer lloc d'edició amb un total de 14,9 per cent dels llibres editats.

Més enllà de les valoracions socials, polítiques o personals, aquestes xifres són un bon exemple de la importància que en l'actualitat té l'edició per a infants i joves i, per tant, del professional que treballa en aquests llibres. I no entrem a valorar la demanda existent en els àmbits de la gestió cultural provocada per les múltiples campanyes de lectura des de les diferents administracions adreçades al públic infantil i juvenil o els plans per a fomentar-ne tot tipus de lectura des de les biblioteques escolars i públiques. És una evidència que són textos que reclamen un treball especialitzat per a perfils professionals com ara l'editor, el traductor, el bibliotecari, el gestor cultural o el professional de la mediació educativa o cultural.

En conseqüència, hi ha una demanda de dades sobre aquests textos per a decidir, per exemple, la compra de llibres en una biblioteca de l'administració pública o la recomanació i el treball d'aula d'un docent; també són necessàries per a preveure els

originals que poden tenir èxit o per a analitzar les relacions que manté un relat en format de llibre amb d'altres de característiques similars en format audiovisual i entendre el nou lector infantil i juvenil que el segle XXI ha conformat a l'hora de dissenyar les campanyes de venda d'una determinada obra.

La investigació de textos literaris, ara més que mai, ofereix una ajuda inestimable al professional de la cultura per poder desenvolupar el seu treball en unes condicions que li asseguren l'èxit en les diferents accions que dissenya i executa. Ara més que mai, les investigacions en literatura per a infants i joves demostren com el treball des de la universitat millora el treball de les empreses públiques i privades. Aquest número de *Caplletra* vol acostar l'anàlisi d'aquesta literatura als investigadors.

En el primer article, Gemma Lluch, amb «Dades per a l'anàlisi de narratives per al lector infantil i juvenil», aporta noves dades per a construir un model analític que ajude tant l'investigador com el professional de la cultura a conèixer els relats que llegeixen o que poden llegir els infants i joves. Les dades que es comenten més exhaustivament tenen a veure amb el context comunicatiu entés des d'una perspectiva àmplia, on és imprescindible incloure el context comunicatiu virtual, evidentment, tractat des d'una perspectiva globalitzada. A hores d'ara, és impossible parlar de llibres adscrits a una sola cultura o llengua: per les edicions de llibres multiculturals però sobretot per les tendències i modes que traspassen fronteres, ja que les comunitats de lectors infantils i juvenils es conformen per modes, consums o tendències i no per història comuna i països de naixença. Després, s'hi analitzen els paratextos virtuals que en els darrers quatre anys han fet arribar el llibre directament al lector de manera que han creat un nou circuit literari, alié a l'escola i pròxim al best-seller adreçat als adults. Finalment, s'hi analitzen els inicis i els finals, els tipus d'estructures i els personatges com a elements més innovadors en l'actual narrativa adreçada als adolescents.

Margarida Prats Ripoll, de la Universitat de Barcelona, amb l'article «La poesia per a infants. Estat de la qüestió del gènere en llengua catalana», presenta una aproximació a la poesia per a infants a partir dels àmbits, funcions, suports i canals de difusió. A continuació descriu un model d'anàlisi pensat per a aquest tipus de comunicació literària i el finalitza amb una panoràmica de l'estat actual de la poesia en llengua catalana. Al llarg d'aquest treball, s'aporten respostes a interrogants com de què parlem quan ens referim a la poesia per a infants, com podem extreure dades de l'anàlisi de les obres de poesia o quins són els principals trets del panorama actual d'aquesta poesia en llengua catalana, amb exemples de les principals veus del territori.

El tercer article, de Ramon Rosselló, de la Universitat de València, proposa un model d'anàlisi dels textos teatrals per als infants. Des de la perspectiva del teatre com a interacció escènica, aborda l'anàlisi dels textos teatrals destinats a infants i desenvolupa els temes relacionats amb la interacció real que es dóna entre l'obra i el

receptor, considerant l'edat i amb la interacció ficcional provocada per la relació entre els personatges. Posteriorment, Rosselló aborda l'organització de l'acció a través de la seqüenciació formal i el subministrament d'informació sobre la història. Després incorpora l'anàlisi del punt de vista i finalitza amb la ideologia de l'obra, és a dir, el discurs sobre el món i sobre el teatre.

Justament la ideologia, o més exactament una proposta per analitzar la ideologia en els llibres per a infants, és el tema de l'article de Mari Jose Olaziregui, professora de la Universitat de País Basc. Amb «Literatura infantil e ideología: propuesta de análisis», Olaziregui introdueix el concepte i analitza l'aportació que la crítica postcolonial ha realizat a l'anàlisi dels aspectes representacionals dels textos literaris i a la lectura dels valors polítics, literaris i morals que aquests aporten. L'anàlisi s'exemplifica amb comentaris dels còmics *Tíntín en el Congo* i *El Guerrero del Antifaz* i la pel·lícula *Alladin*. A més, analitzar la importància de l'estudi de la hibridació de llengües en l'estudi de la ideologia. L'article es completa amb exemples de les obres *Dos letters, Memorias de una vaca, Bambulo: amigos que cuentan* i *Shola y Angeliño,* de Bernardo Atxaga, adreçades als infants, i una proposta d'anàlisi per entendre quina és la ideologia que aquest tipus de textos proposa.

El monogràfic finalitza amb l'article «Eines per a l'anàlisi de la il·lustració», de Teresa Duran Armengol, de la Universitat de Barcelona. Com comenta l'autora, la il·lustració ha esdevingut un element imprescindible en l'edició per a infants i és necessari procedir a una anàlisi valorativa, no només d'allò que la il·lustració exposa sinó també de les relacions que estableix amb el text. És per això que calen models d'anàlisi per a entendre l'especificitat de la il·lustració i les tipologies d'imatges que els llibres per a infants aporten. Duran, a més, fa una revisió històrica de la il·lustració catalana i proposa una anàlisi valorativa dels títols catalans recents *Els animals de la ciutat*, de Vicente Muñoz Puelles, il·lustrat per Noemí Villamuza (Alzira, Bromera, 2007) i de *Fill de rojo*, de Joan Portell, il·lustrat per Ignasi Blanch (Barcelona, Tantàgora, 2007).

Gemma Lluch
Universitat de València

GEMMA LLUCH

DADES PER A L'ANÀLISI DE NARRATIVES PER AL LECTOR INFANTIL I JUVENIL

El camp de la literatura per a infants i joves reclama habitualment dades objectives que permeten avaluar el tipus de relat amb el qual ha de treballar l'editor, el traductor, el bibliotecari, el gestor cultural o el professional de la mediació educativa o cultural. Per tant, la transformació d'un relat en objecte epistemològic és el primer esglaó imprescindible per als professionals de la mediació o de la gestió cultural. Les dades obtingudes seran necessàries per a, per exemple, conèixer els trets paraliteraris o literaris d'un relat i decidir la compra de llibres en una biblioteca de l'administració pública o la recomanació i el treball d'aula d'un docent; també, les dades són necessàries per a preveure els relats que poden tenir èxit a l'hora d'avaluar un original en una editorial; més important encara, per a analitzar les relacions que manté un relat en format llibre amb d'altres en format audiovisual per entendre el nou lector infantil i juvenil que el segle XXI ha conformat per poder dissenyar adequadament les campanyes de venda d'un determinat llibre.

Però aquestes fites serien impossibles d'aconseguir si el professional no és capaç d'analitzar de la manera més objectiva possible, i des dels diferents punts de vista, el relat amb el qual vol treballar després. Ara bé, la inclusió del llibre, sobretot de l'infantil i juvenil, en l'actual mercat cultural ha afegit noves complexitats i no és suficient partir exclusivament de l'anàlisi simple de la narració. És necessari, per exemple, si treballem amb un relat ja publicat, analitzar les campanyes de venda dissenyades per l'editorial o per les comunitats virtuals de lectors, els blogs i fòrums que marquen les tendències

Caplletra 46 (Primavera 2009), pp. 121-148

de gustos dels lectors o les narratives que conformen l'univers cultural del lector infantil i juvenil, entre altres qüestions.

En aquest article, aportem noves dades per a construir el camp epistemològic que ajude el professional de la cultura a radiografiar com són els relats que lligen o que poden lllegir o que volem que coneguen els infants i joves. El model que utilitzem ha estat descrit i exemplificat a Lluch 2003; a més, per no repetir dades ja publicades, remetem el lector als estudis anteriors que aquest treball amplia. En primer lloc, al treball "Mecanismos de adicción en la literatura juvenil" (Lluch 2005a), on analitzàvem les característiques dels relats per a adolescents que figuren en les llistes dels més llegits durant la dècada de 1993 a 2003; posteriorment, a l'estudi "La literatura juvenil y otras narrativas periféricas" (Lluch 2007), on comparàvem els resultats anteriors (ampliats fins al 2006) amb els obtinguts en l'anàlisi dels llibres més llegits pels adults i les sèries de televisió més vistes. Més recentment, a "Un nuevo lector juvenil: de *Lost* a *Harry Potter*, pasando por los foros y el *Youtube*" (Lluch 2008) defensàvem la idea que l'inici del nou segle ha creat un nou lector; en la conclusió d'aquest treball, afirmàvem que les col·leccions, les trilogies i els llibres actuals han congregat nombrosos joves i infants amb una característica comuna: un nou lector que té l'habilitat de transformar-se en un creador alié al circuit escolar, que passa de la lectura a l'escriptura d'escrits o d'audiovisual, del format llibre al virtual i a l'audiovisual. Analitzàvem com de la mateixa manera que els lectors utilitzen Internet per a conèixer-s'hi, també ho fan per a crear nous relats transformant-se en productors de textos; a la vegada, intercanvien informació sobre nous llibres, comenten les sensacions, parlen de la pel·lícula o reflexionen sobre les adaptacions de llibres. Alimenten les nostàlgies de futur a l'espera del nou lliurament, i mentre esperen comparteixen anhels en els fòrums que els congreguen en les noves comunitats virtuals on sovint transformen el lector en *friki*. Per tant, lligen, escriuen, es comuniquen, parlen del llibre, el resumeixen, busquen la banda sonora, munten vídeos, els ofereixen a la comunitat virtual, concursen, parlen amb l'autor, proposen canvis durant la redacció d'una nova novel·la, etc. Són noves formes de relacionar-se amb el llibre que reclamen un acostament diferent per part del professional de la cultura, siga docent, gestor o bibliotecari.

Les dades que cal tenir en compte en l'anàlisi d'aquests relats les classifiquem en tres nivells d'anàlisi. En el primer, fem confluir les relatives al context comunicatiu entés des d'una perspectiva àmplia on és imprescindible incloure el context comunicatiu virtual i, evidentment, tractat des d'una perspectiva globalitzada. A hores d'ara, és impossible parlar de llibres adscrits a una sola cultura o llengua per les edicions de llibres multiculturals però sobretot per les tendències i modes que traspassen fronteres ja que les comunitats de lectors infantils i juvenils es conformen per modes, consums o tendències i no per història comuna i països de naixença (Lluch 2008). En el segon,

parlem dels paratextos, elements que han adquirit relleu a mesura que els embolcalls són imprescindibles per fer arribar el llibre al comprador o el lector. I finalment del relat, on cal treballar les relacions intertextuals que estableix amb relats audiovisuals i les configuracions del món de ficció dissenyat per a un grup de relats i que determinen les regles dels relats que les comparteixen.

1. El primer nivell d'anàlisi: les dades del context comunicatiu

La identificació del circuit literari en el qual transita el llibre és fonamental per diferenciar sovint tant els paratextos que acompanyen el relat com, de vegades, el tipus de relat.

En aquest primer apartat, hem de considerar tota una sèrie de dades necessàries per a l'anàlisi del context comunicatiu i que, partint i ampliant el treball realitzat a Lluch (2003), són les següents:

El llibre i el circuit literari

1 La infantesa i l'adolescència: en quin moment històric podem parlar de nens i d'adolescents? En quines classes socials? En quins països? Com és l'estructura familiar? Qui té la responsabilitat de l'educació dels nens? Com es caracteritza el jove o el nen? Com es configura com a client cultural? Quins consums culturals se li proposen? Com es construeix com a lector? Amb quines narratives comparteix la lectura? Etc.

2 L'escola i l'ensenyament: quan s'inicia l'ensenyament? Quines matèries s'ensenyen? Quins mètodes s'hi utilitza? Què aprén? Quin lloc té assignada la lectura? Quin lloc té assignada la lectura literària? Quins tractaments diferenciats reben la lectura literària canònica i la paraliterària? Etc.

3 El llibre com a objecte cultural: quina importància té en la societat del moment? Quina funció té assignada socialment, políticament, educativament? Qui hi té accés? Quines campanyes de lectura funcionen? A quin lector s'adrecen? Quins tipus de llibre promocionen? Quines actituds promocionen? Quins organismes les realitzen? Quines mesures promou l'administració? Quines ajudes promou l'administració? A quin tipus de llibre?

4 El circuit del llibre per a infants i joves: En quin circuit se situa el llibre? On es distribueix? Quin tipus de publicitat s'utilitza? Quina editorial el publica? Com es posiciona l'editorial en la societat? Etc.

La comunicació literària

1 El responsable de l'autoria: Quin tipus d'autor n'és el responsable? Un autor instructor relacionat amb el lector com a deixeble o fill? Un autor que segueix unes pautes educatives o editorials fixades per una institució? Un autor del circuit comercial que segueix les pautes fixades per les modes i escriu un clon (Lluch 2007)? Etc.

2.2 El mediador: Quin és el mediador institucional que condiciona el tipus de llibre? Quin és el mediador editorial i quines pautes imposa al lector? Etc.

2.3 El receptor: Quin és el primer receptor del llibre: el mediador o el lector? A quina edat s'adreça el llibre? Quines característiques discursives s'assignen a l'edat del lector? Etc.

2.4 La ideologia: Quines idees, normes, valors o creences proposa el llibre? En quin lloc s'expliciten? Qui les explicita? A qui les transmet? Amb quin document o institució es vinculen? Etc.

Dels aspectes anteriors, aportarem noves dades sobre els circuits literaris que funcionen actualment i el tipus de lector que configuren i exemplificarem l'anàlisi amb l'obra *La por que no s'acaba mai* de Dolors Garcia Cornellà (2005).

1.1 La lectura recomanada: de l'editor al mediador

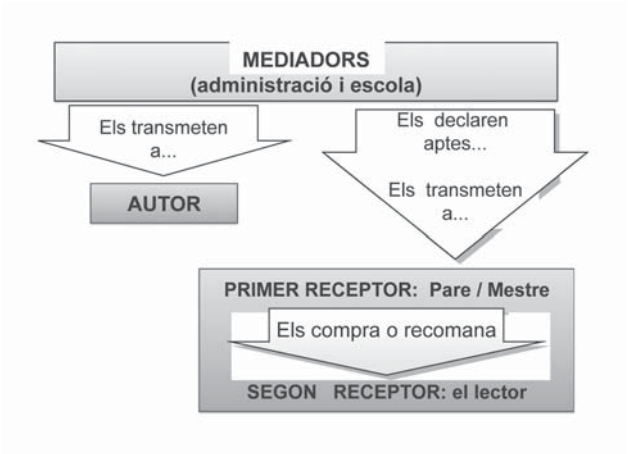
Tradicionalment, el llibre per a infants i joves transita en un circuit diferent de la literatura adulta i en el qual apareix un actor fonamental, el mediador, que funciona com un pont entre l'editor i el lector o entre l'autor i el lector: el llibre habitualment no s'adreça directament al lector sinó al mediador perquè és aquest el que el tria o el recomana (Gràfic 1). Al mediador, representat tant per institucions educatives com per docents, se li assignen una sèrie de funcions (Cerrillo 2007: 88):

1. Crear i fomentar hàbits lectors estables.
2. Ajudar a llegir per llegir, diferenciant clarament la lectura obligatòria de la lectura voluntària.
3. Orientar la lectura extraescolar.
4. Coordinar i facilitar la selecció de lectures segons l'edat i els interessos dels destinataris.
5. Preparar, desenvolupar i avaluar animacions a la lectura.

Lògicament, aquesta presència configura un tipus de situació comunicativa determinada pel que s'ha anomenat "lectura recomanada", és a dir, selecció de llibres

realitzada pel docent, o institucions que l'assessoren, i que condiciona les lectures que elegiran els lectors. I mediatitza tant els paratextos utilitzats per a donar a conéixer el llibre com el tipus de relat proposat. Un exemple són els catàlegs que promocionen els llibres, on la informació destacada és la dels valors que el currículum exigeix treballar durant l'ensenyament obligatori i que les editorials inclouen explícitament en els llibres de lectura.

[Gràfic 1]



1.2 La compra per impuls: de l'autor al lector, de l'editor al comprador

Però des de l'èxit dels llibres protagonitzats per Harry Potter, en paral·lel a l'anterior s'ha desenvolupat un nou mercat de llibres que copia molt el funcionament del best-seller d'adult i que proposa una comunicació literària diferent (Gràfic 2).

[Gràfic 2]

Fernández de las Peñas (2006), responsable de vendes de SM editorial que ha publicat la trilogia *Memorias de Idhún,* de Laura Gallego, considera imprescindibles les accions següents per a vendre en l'actualitat un llibre als adolescents: un bon llibre, el posicionament del producte en els punts de venda, la promoció per a acostar-hi el llibre, el disseny d'accions per a acostar el client a la llibreria, el posicionament del producte a través de concursos en revistes, insercions publicitàries, fullets o rodes de premsa i, finalment, l'animació del punt de venda amb presentacions, tertúlies, cafès literaris, xerrades o teatres. En el mateix article, comenta que paral·lelament cal interessar el públic juvenil en un llançament literari i parla de dues estratègies: la primera, el màrqueting experiencial utilitzat ja per algunes marques de material esportiu o empreses de productes de begudes; la segona, estratègies que barregen la interacció i la instantaneïtat.

Un altre exemple de les noves formes de fer arribar un llibre al comprador és el llançament de la novel·la *L'exèrcit negre* (de l'autor Santiago García-Clairac i editada per SM) a través del que s'ha anomenat "màrqueting viral" i que en aquest cas incloïa un trailer audiovisual que es va oferir en tres lliuraments des del portal que duu el mateix nom. García Hoyos descriu la campanya (2006): "En su día el equipo de marketing decidió apoyar la publicación del libro *El ejército negro: El reino de los sueños* con una campaña en internet que fuera un poco más lejos de lo que hasta ahora era

habitual; minisite dentro de algunas de las webs asociadas al Grupo o web independiente con noticias, descargas y concursos administradas de forma centralizada. La idea era apoyarnos en la blogosfera (vaya palabrita) y en todo los recursos on-line que se utilizan de forma habitual dentro de ella: flickr y youtube entre ellos, para crear un weblog sobre el mundo de la fantasía y todos sus soportes: literatura, cine y videojuegos. Con este planteamiento nació el blog *El Ejército Negro* en febrero de este año. ¿Dónde está el toque SM? Todos los blog sobre productos que conocemos suelen estar centrados en eso, el producto. En nuestro caso el producto es una «categoría». La fuerza del blog estriba en que los escritores no pertenecen a SM. Son chavales que mantienen otros portales sobre fantasía o solamente aficionados al género que se interesaron en participar en la web para escribir sobre libros (no tenían porque estar publicados por SM), películas y juegos relacionados con el mundo fantástico."

La campanya va tenir una molt bona acollida en el fòrum del web i sobretot va crear una nova manera de relacionar-se amb el lector amb paratextos que es publiquen exclusivament en Internet i que es comuniquen directament amb el lector. De fet, les accions iniciades per SM significaren un punt d'inflexió i des d'aleshores els llibres que les editorials volen fer arribar directament al lector compten amb un mini site on el lector pot baixar el primer capítol, parlar amb l'autor o accedir a pàgines webs relacionades amb la temàtica o l'estètica del llibre (Lluch 2008), o bé es munten vídeos a partir de les presentacions que mostren els fans de l'escriptora i que es pengen a programes com YouTube, des d'on els lectors poden accedir-hi; com la presentació del llibre de Laura Gallego, *L'Emperadriu dels eteris* a la ciutat de València ["Presentació Laura Gallego a Valencia", Desembre 18, 2007 *YouTube.* Consulta el 10/06/08. Document en línea http://www.youtube.com/watch?v=P5odx1LcK7o].

Anàlisi 1. El circuit de La por que no s'acaba mai

Per determinar en quins d'aquests dos circuits literaris se situa un llibre, cal formular algunes preguntes en aquest primer nivell d'anàlisi com, per exemple, en quins suports l'editorial situa el llibre? A quin tipus de lector l'adreça? Com el publicita? Com es comunica amb el comprador i amb el lector? Quina informació dóna? De quin tipus de llibre es tracta? Quin tractament rep? Què es proposa fer amb la lectura? A qui pot interessar la temàtica? Etc.

L'anàlisi de totes les dades del context comunicatiu donarà algunes respostes per a una primera aproximació al relat, tot i que la separació entre els dos circuits no és absoluta i sovint trobem contaminacions, sobretot perquè el mediador aprofita l'èxit comercial del llibre de mercat o de lectura per impuls per a situar-lo en la lectura recomanada.

Analitzem un exemple, *La por que no s'acaba mai* (Garcia Cornellà 2005), que relata uns dies en la vida d'un adolescent assetjat per uns companys de l'institut. Evidentment, el tema és d'actualitat i interessa tant en el circuit escolar com en el de mercat i tant els mediadors com els lectors en general. Més enllà de la percepció de l'analista, podem trobar múltiples dades tant a les pàgines d'Internet adreçades a l'adolescent en qualitat d'estudiant com al públic general, com veiem en les dues notícies escollides a l'atzar entre les que aporta el cercador Google per a la paraula "assetjament joves" i que situen el tema dins (notícia 1) i fora (notícia 2) del centre escolar:

Notícia 1. Diari dels estudiants: 37.000 consultes per assetjament escolar. L'Associació Nacional de Professorat de l'Ensenyament ha rebut milers de consultes en els primers sis mesos de funcionament de Sosbullying, una iniciativa per combatre l'assetjament a l'escola. [Document en línia. *Diari dels estudiants,* dimecres, 4 de maig de 2005. Consulta 10/05/2008 http://www.diaridelsestudiants.com/noticia.php?id=51183363834]

Notícia 2. La fiscal coordinadora de Menors no creu que hi haja més casos de persecució escolar però sí més denúncies [Document en línia. *Vilaweb* 09/12/2005 Consulta 10/05/2008 http://www.vilaweb.com/www/ep/noticia?noticia=1650285]

Una altra dada per analitzar el context comunicatiu del llibre és el premi que li han atorgat. L'actual estat editorial necessita accions especials per destacar un llibre de la resta de l'oferta editorial i els premis són les accions més habituals. Però és important analitzar el tipus de premi, el perfil del jurat que el conforma, els llocs on apareix la publicitat, les dades que aporten les notícies, etc. En aquest cas, es tracta del Premi 10 de Literatura Infantil i Juvenil que atorguen 10 llibreries valencianes amb el suport de l'editorial Voramar, filial valenciana del grup Alfaguara. La premsa comunicava la notícia de la manera següent:

Notícia 3. **L'autora catalana Dolors Garcia guanya el Premi 10 de Literatura Infantil i Juvenil amb una obra sobre el bullying.** 25/11/2005 17:50 VALÈNCIA, 25 (Europa Press)

L'autora catalana Dolors Garcia i Cornellà (Girona, 1956) ha guanyat el Premi 10 de Literatura Infantil i Juvenil –dotat amb 5.000 euros i convocat per les llibreries valencianes del Grup 10 i per l'editorial Alfaguara-Voramar– per l'obra «La por que no s'acaba mai», que gira al voltant del fenomen de la persecució escolar. El guardó, «que pretén promoure la lectura en la nostra llengua entre els més joves», ha sigut lliurat hui a la seu de València de la Societat General d'Autors i Editors (SGAE), segons han informat hui els organitzadors.

Notícia 4. **Una novela sobre el 'bulliyng' gana el Premi 10 de literatura infantil**
El País 15.07.2005 Valencia

La escritora Dolors Garcia i Cornellà (Girona, 1956), con la novela *La por que no s'acaba mai*, ha ganado la primera edición del Premi 10 de Literatura Infantil y Juvenil creado conjuntamente por la editorial Alfaguara/Voramar y las librerías valencianas del Grup 10-Llibreries de Qualitat. Al premio, dotado con 5.000 euros, se presentaron 43 obras procedentes de la Comunidad Valenciana, Cataluña y Baleares. La entrega del premio tendrá lugar el próximo mes de octubre en un acto público coincidiendo con la edición de la novela.

El jurado del certamen remarcó la alta calidad de la narración de Dolors Garcia y de las cuatro obras finalistas. Según María Jesús Gil, directora de la sección infantil y juvenil de Alfaguara, empresa del grupo Prisa, este primer Premi 10 «ha servido para constatar la buena salud de que goza actualmente la narrativa destinada a los lectores más jóvenes y la conexión de muchas de las obras presentadas con los problemas actuales de la sociedad, como sucede con la novela ganadora». *La por que no s'acaba* mai trata el problema del acoso escolar conocido como bulling, un fenómeno de violencia social que crece entre el alumnado de colegios e institutos y que es objeto de investigación y debate por parte de docentes, psicólogos y pedagogos.

Notícia 5. [...] **Més premis infantils**

D'altra banda, i seguint amb els guardons infantils, Dolors Garcia (Girona, 1956) va rebre ahir a València el Premi 10 de Literatura Infantil i Juvenil per l'obra *La por que no s'acaba mai*, una novel·la que gira al voltant del fenomen de la persecució escolar o *bullying*, darrerament per desgràcia tan d'actualitat. Aquest premi, dotat amb 5.000 euros i convocat per un grup d'onze llibreries d'arreu del País Valencià i l'editorial Alfaguara-Voramar, pretén, segons els organitzadors, «promoure la lectura en valencià entre els més joves». Dolors Garcia és llicenciada en psicologia i autora de més de 40 llibres infantils i juvenils, amb alguns dels quals ha guanyat premis com el Bancaixa de Narrativa Juvenil (2002), Folch i Torres (2000) i Joaquim Ruyra (2001). [Document en línia. *Avui*. Consulta 10/05/2008 http://www.avui.es/avui/diari/05/nov/26/108722.htm]

Les dades destacades les podem agrupar en tres blocs: el primer parla d'un llibre premiat i destaca que el premi i) ha estat promogut per la filial valenciana (Voramar) de l'editorial Alfaguara que forma part del grup de comunicació Prisa, ii) a més del "Grup 10-Llibreries de Qualitat" i que iii) s'ha atorgat als locals de SGAE; el segon bloc, de la importància del premi, de la temàtica, i un tercer informa del perfil de l'autora a partir de les dades següents: i) llicenciada en psicologia, ii) escriptora de llibres per a infants i joves, iii) autora premiada, iv) catalana.

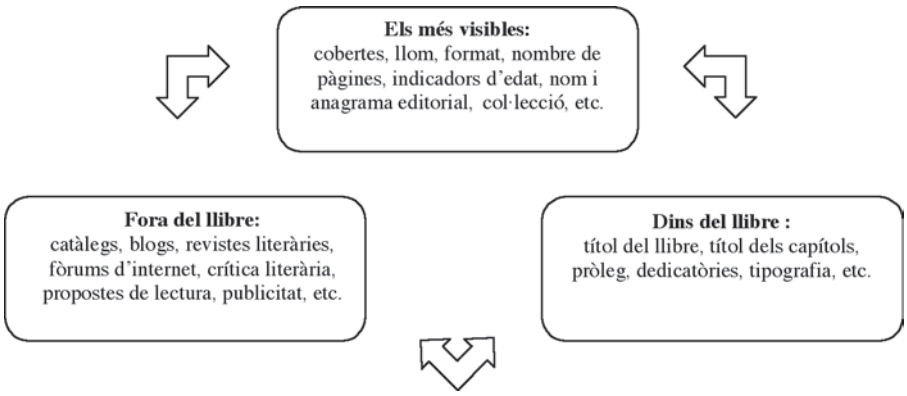
Si analitzem les dades, les notícies destaquen que 1) tant les institucions que promouen el llibre com el lloc on s'ha lliurat és no marcat, és a dir, no pertanyen a lectors especialitzats i se situen clarament fora del circuit escolar. 2) La importància del premi ve donada tant per l'import econòmic, el nombre d'originals presentats com per l'origen geogràfic divers dels autors i el fet de destacar quatre obres com a finalistes. 3) La temàtica és d'actualitat, situada al context escolar i preocupa diferents mediadors. 4) Finalment, el perfil de l'autora es construeix a partir de dades de l'àmbit professional, d'identitat geogràfica i cultural i d'èxit de vendes.

Així, doncs, per una part, l'obra situa la temàtica en el context escolar, però la resta de les dades situa el llibre en un context d'èxit professional, paral·lel a l'escolar; per tant, hi ha arguments d'autoritat per a situar-lo en ambdós mercats.

2. El segon nivell d'anàlisi: les dades dels paratextos

A partir dels treballs de Genette (1982, 1987), principalment, proposem una classificació dels paratextos pensada per a la comunicació literària amb els infants i joves que pren com a eix el lloc que ocupa aquest conjunt irregular de pràctiques i discursos en relació al llibre, a partir del seu emplaçament [Gràfic 3].

[Gràfic 3]



A partir d'aquesta classificació, hem de considerar tota una sèrie de dades necessàries per a l'anàlisi dels paratextos i que, ampliant el treball realitzat a Lluch (2003, 2005b) i el d'altres investigadors com Tabernero (2005: cap. 2) i Sotomayor (2006), són les següents:

Els paratextos exteriors als llibres

1. Elements que cal considerar: els catàlegs, la crítica literària, els fòrums de lectors i dels autors, les propostes didàctiques, els *minisites* i els elements publicitaris, els blocs, etc.
2. Dades que cal analitzar: responsable del paratext, destinatari, dades que aporta del llibre o de l'autor, com estan redactades i a qui s'adrecen, quina finalitat tenen, etc.

Els paratextos més visibles

1. Elements que cal considerar: el format del llibre, el nombre de pàgines per llibre, els indicadors de l'edat del lector del llibre, les cobertes, el llom, els indicadors de la sèrie, de la col·lecció i de l'editorial, el títol de la narració, etc.
2. Dades que cal analitzar: responsable del paratext, destinatari, dades que aporta del llibre o de l'autor, com estan redactades i a qui s'adrecen, quina finalitat tenen, etc.

Els paratextos interiors del llibre

1. Elements que cal considerar: els pròlegs, les dedicatòries, els títols dels capítols, la tipografia i la distribució de les paraules i segments d'oracions en la pàgina, les il·lustracions, etc.
2. Dades que cal analitzar: dades que aporta, nivell del relat sobre el qual informa, estil, qui n'és el responsable i a qui s'adrecen, quina finalitat tenen, etc.

Els aspectes anteriors ja han estat tractats en les publicacions abans esmentades. A continuació, aportarem noves dades sobre els paratextos virtuals que funcionen actualment i sobre l'anàlisi de les il·lustracions i exemplificarem l'anàlisi dels paratextos amb l'obra *La por que no s'acaba mai* de Dolors Garcia Cornellà (2005).

2.1 Els paratextos virtuals

Fora del circuit dels mediadors, ja hem comentat l'aparició d'instruments adreçats directament als lectors amb una gran força comunicativa i sovint promoguts

per les editorials com a noves estratègies de venda. La necessitat d'arribar al lector en un mercat acostumat a adreçar-se al mediador ha generat interessants campanyes de promoció del llibre. Les campanyes més interessants han estat promogudes per SM i Alfaguara amb paratextos amb una funció promocional com els blogs i els *minisites* que donen a conèixer el llibre al lector. En català, podem destacar *Bromera* Jove [Document en línia. Consulta 10/05/2008 http://www.bromerajove.com/index02.html] promogut per l'editorial Bromera, els pensats per a promocionar un títol concret com *L'emperadriu dels eteris* [Document en línia. Consulta 10/05/2008 *http://www.bromerajove.com/eteris/*] o per a promocionar la lectura com *Què llegeixes* [Document en línia. Consulta 10/05/2008 http://www.quellegeixes.cat/] un projecte cibernètic inaugurat el 23 d'abril de 2008 com a acció del Pla de Foment de la Lectura de la Generalitat Catalana.

Però, des del nostre punt de vista, el paratext virtual més important és el fòrum de lectors o comunitats virtuals al voltant de la lectura: una nova eina que recomana llibres, descobreix autors, fa sorgir nous títols, elogia i critica els llibres llegits i funciona com a nous marcadors de tendències de lectura. S'inicia com un fenomen alié a l'escola que prescindeix notablement (almenys en aparença) dels mediadors i situa el lector com a crític i escriptor. En aquest sentit, els fòrums de lectors són la major aportació dels darrers temps en les campanyes de foment de la lectura, com a creadors d'una comunitat de lectors que se senten part d'una litúrgia.

Pérez Canet (2006) realitza una anàlisi sobre el tema, els resultats de la qual resumim a continuació. L'autora descriu com els adolescents que participen en aquests fòrums són lectors habituals i la lectura és un hàbit que han incorporat a les seues vides. Dediquen temps a la recerca dels llibres i a llegir-los i el fòrum l'utilitzen per a parlar dels llibres que els agraden i sentir així que formen part d'altra comunitat (la juvenil lectora), com la resposta sobre l'obra de Maite Carranza: "Aquesta trilogía de la Maite Carranza, es molt bona. Quan la vaig agafar de la biblioteca, no vaig tardar ni dos setmanes en acabar el primer llibre, y just quan vaig veure que la segona i la tercera part van sortir, les vaig aconseguir rápidament, ja que es una història molt interesant." [Fòrum "Autors i Autores preferits". *Què llegeixes 12 16 anys.* Document en línia. Consulta el 10/06/08 http://www.quellegeixes.cat/app/webroot/forum/index.php?topic=31.0].

En una enquesta realitzada en el fòrum de Gallego (2008) sobre l'actitud dels amics davant la passió lectora dels usuaris, un 40% responia que els consideraven rars i sentien reconfortant trobar-se parlant lliurement amb altres adolescents que comparteixen i comprenen aquesta afició perquè la viuen igual en un espai on pot mantenir-se l'anonimat.

En un moment com l'adolescència, trobar-se entre iguals sense l'esforç de superar la vergonya, perquè internet facilita l'intercanvi, ajuda a crear lectors que se

senten a gust parlant de les seues preferències, intercanviant lectures, proposant noves línies editorials, en definitiva, sentint-se que formen part del procés del llibre. Si la valoració que fem d'aquest element és gran, és perquè facilita treure l'adolescent lector de l'ostracisme al qual una valoració contrària a la cultura l'havia condemnat i el llança a la modernitat. Des del nostre punt de vista, els fòrums transformen la lectura en una experiència compartida, a través de la qual interpel·len els desconeguts als quals reconeixen com a iguals i construeixen la seua identitat de lectors, és a dir, de joves en qualitat de lectors. Una identitat col·lectiva que se celebra en comunicació virtual amb "els altres".

En conclusió, aquestes noves formes de situar el llibre en el mercat cultural aconsegueixen "deslocalitzar" el llibre de l'escola i situar-lo en nous espais on abans no havia estat, al costat de llibres d'adults, de la música, del cinema o del xat. Algunes d'aquestes estratègies han aconseguit guanyar un nou terreny perquè l'espai de l'escola s'amplie i el llibre es visualitze en aeroports, llibreries de tot tipus, centres comercials o fòrums de lectors i s'aconsegueix que el llibre arribe fins a les mans, no del mediador, sinó del lector.

2.2 La il·lustració

Genette (1987) considera la il·lustració com un paratext, però en la literatura infantil i juvenil adquireix tanta importància que hem d'analitzar-la per si sola; de fet, en aquesta mateixa revista la investigadora Teresa Duran (2009) dedica un article íntegre al tema. Amb tot, donada la importància que té, sobretot en els llibres fins als 11 anys, és necessari saber com podem analitzar les il·lustracions en la seua relació amb el text, és a dir, com a part d'un relat construït de la unió de paraules i imatges. Com hem repetit al llarg de l'article, analitzar un llibre, és a dir, llegir-lo en profunditat significa saber fer-se preguntes i intentar respondre-les. Per això, adaptant les reflexions de l'il·lustrador Vernon-Lord (1997), proposem una sèrie d'interrogants que ens poden ajudar a entendre amb profunditat la lectura que proposa la imatge amb el text amb la finalitat de conéixer quines informacions, quins sentiments o quina mirada modela la imatge i interrogar el llibre en els seus diferents nivells:

a) Què diu el text i què no diu i quina relació té amb la imatge.

b) Quines parts del text s'han il·lustrat i quines no: anàlisi de les redundàncies que apareixen o de les reinterpretacions que del text fa la imatge.

c) Quina seqüenciació i diagramació s'ha triat per a la imatge: imatges tancades o obertes, grans o petites, centrades o descentrades, etc.

d) En quin punt s'ha congelat una imatge en relació a les anteriors i a les posteriors.

e) Quin registre o to manté la narració i quin s'ha triat per a la il·lustració (realista, paròdic, etc.), quina relació mantenen (harmonia, contrast, etc.).

f) Quin tipus de personatge i quina descripció en fa la il·lustració (els reinterpreta, els repeteix, etc.), quines expressions i gestos el caracteritzen.

g) Quina selecció i forma s'ha triat per als escenaris interiors i exteriors, quin tipus de descripció (simple o detallada), quins objectes, elements o propietats s'hi incorporen, etc.

h) Quin punt de vista s'ha seleccionat per a cada imatge: aporta contrastos dinàmics al resultat final?

i) Per quin moment del dia, estació de l'any o oratge s'ha optat, per donar una expressivitat de llum concreta. S'hi han incorporat ombres o llums que donen o resten expressivitat a l'obra?

j) Quina composició de la imatge s'ha triat i quina idea expressa.

k) Quin ritme s'hi dóna a les accions representades i quina tècnica s'hi utilitza.

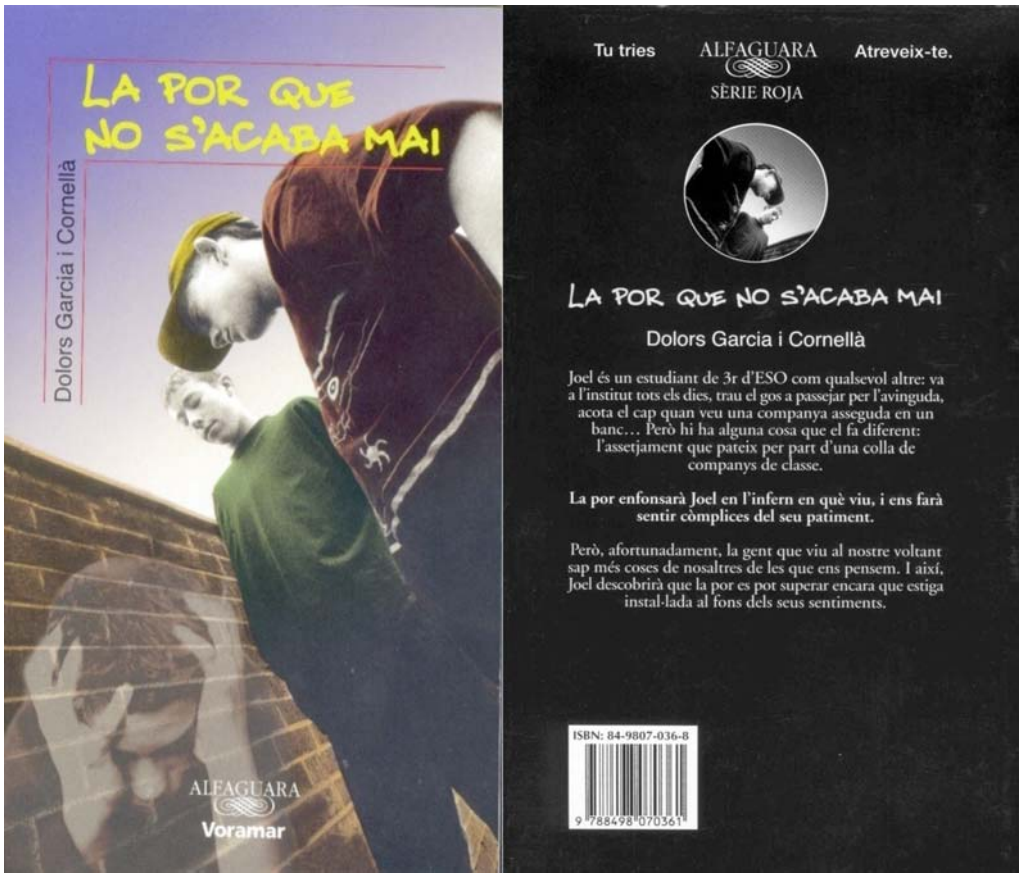
l) Quins valors s'hi transmeten.

m) Valoració general: la il·lustració enriqueix el text amb nous significats? No hi aporta res?

Anàlisi 2. Anàlisi dels paratextos

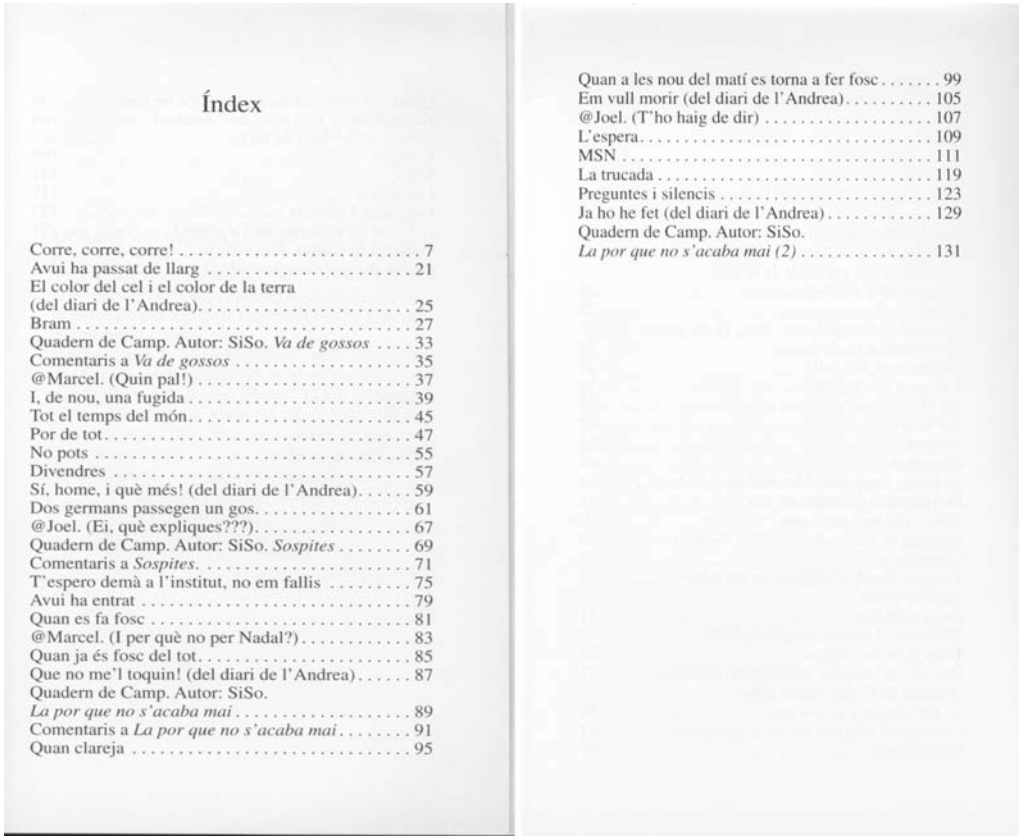
En el llibre *La por que no s'acaba mai* (Garcia 2005) la coberta [Imatge 1] està dissenyada per oferir dades suficients al lector sobre el tema, l'escenari, l'època i els personatges. I la coberta posterior [Imatge 2] ratifica les dades inferides per la il·lustració i les augmenta amb d'altres. Així, a més de les dades recurrents en totes les de la col·lecció, les referides al llibre apareixen distribuïdes en tres paràgrafs: en el primer, es resumeix la situació inicial del relat amb el marc de la narració i l'inici del conflicte, el segon paràgraf dóna el punt de vista del lector sobre l'argument i el tercer paràgraf informa sobre el to de l'obra: optimisme, apunta a possible solució políticament correcta.

[Imatge 1 / 2]



Els títols dels capítols (Imatge 3) també aporten dades que ens permeten inferir bona part dels diferents elements del relat; per exemple, informen sobre els diferents personatges (Andrea, Siso, Marcel, etc.), els tipus de textos utilitzats al relat (correu electrònic, diari personal, quadern de camp, narrador omniscient, etc.), l'estil utilitzat (argot juvenil), la progressió temàtica que segueix la narració i el desenllaç.

[Imatge 3]



Índex

Corre, corre, corre! 7
Avui ha passat de llarg 21
El color del cel i el color de la terra
(del diari de l'Andrea). 25
Bram 27
Quadern de Camp. Autor: SiSo. *Va de gossos* 33
Comentaris a *Va de gossos* 35
@Marcel. (Quin pal!) 37
I, de nou, una fugida 39
Tot el temps del món. 45
Por de tot. 47
No pots 55
Divendres 57
Sí, home, i què més! (del diari de l'Andrea). 59
Dos germans passegen un gos. 61
@Joel. (Ei, què expliques???). 67
Quadern de Camp. Autor: SiSo. *Sospites* 69
Comentaris a *Sospites*. 71
T'espero demà a l'institut, no em fallis 75
Avui ha entrat 79
Quan es fa fosc 81
@Marcel. (I per què no per Nadal?) 83
Quan ja és fosc del tot. 85
Que no me'l toquin! (del diari de l'Andrea) 87
Quadern de Camp. Autor: SiSo.
La por que no s'acaba mai 89
Comentaris a *La por que no s'acaba mai* 91
Quan clareja 95
Quan a les nou del matí es torna a fer fosc 99
Em vull morir (del diari de l'Andrea). 105
@Joel. (T'ho haig de dir) 107
L'espera. 109
MSN 111
La trucada 119
Preguntes i silencis 123
Ja ho he fet (del diari de l'Andrea) 129
Quadern de Camp. Autor: SiSo.
La por que no s'acaba mai (2) 131

Amb aquestes dades el mediador i el lector tenen suficient informació per a recomanar o elegir el llibre adequadament i per a conextualizar l'obra en una època i un conflicte determinats, per a saber el registre lingüístic, etc. En definitiva, per facilitar-ne no sols l'elecció, sinó també la lectura.

3. EL TERCER NIVELL: L'ANÀLISI DEL RELAT

En aquest tercer apartat, ja ens centrem exclusivament en els aspectes del relat i hem de considerar tota una sèrie de dades que, partint i ampliant el treball realitzat a Lluch (2003), són les següents:

1. L'estructura de la narració: tipus d'estructura, formalització per capítols, inicis i finals, seqüències absents, adequació als models establerts, relació amb estructures d'altres narratives, etc.

2. La temporalitat narrativa: narració en passat, en present, temps verbals, marcadors, anacronies i marcadors, acceleració i ralentització del temps, etc.

3. El narrador: identitat, narrador únic o múltiple, situació del narrador, tipologia, funcions, etc.

4. Personatges: tipus, paper actancial, caracterització física i psicològica, funció, etc.

5. Espai i època: tipus, caracterització, accions que tenen lloc, etc.

6. Relacions intertextuals: tipus, marcadors de la relació, textos amb els quals es relaciona, etc.

7. Estil: llenguatge, tipus d'oracions, cohesió del text, models estilístics, etc.

Com en els apartats anteriors, aquests aspectes ja han estat tractats en les publicacions abans esmentades. A continuació, aportarem noves dades sobre els inicis i els finals, l'estructura en els llibres per a adolescents i els personatges i exemplificarem l'anàlisi amb l'obra *Mila va a l'escola* (Duran 1998).

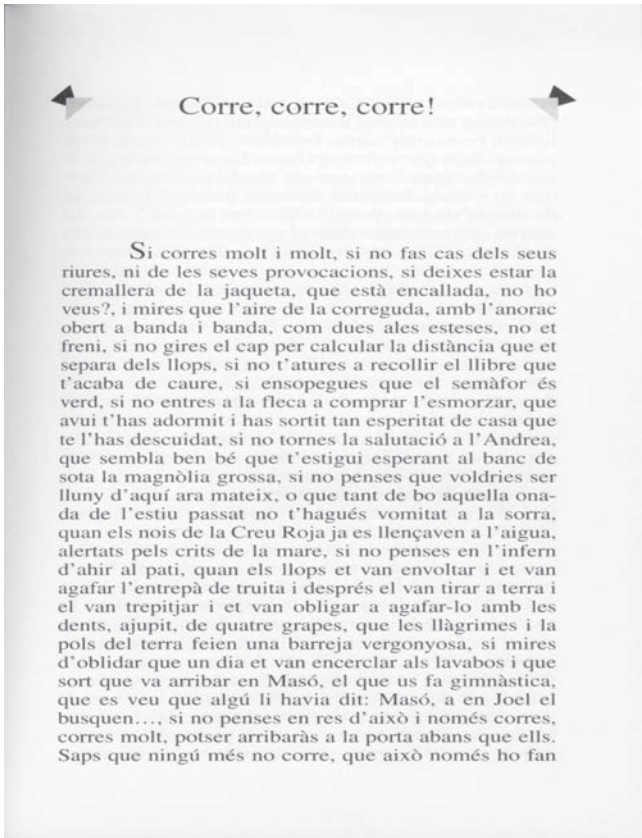
3.1 Inicis i finals

Les estructures més habituals són la ternària, per als lectors més petits, i per als més majors, la quinària o l'estructura de l'heroi que comentarem en l'apartat següent. Són estructures repetides des dels contes de tradició oral fins a l'actualitat, però en els darrers anys la necessitat d'ajustar els ritmes narratius a un lector de pantalles ha motivat una sèrie de canvis, principalment, en els principis i finals de les històries. En els darrers anys, és una constant prescindir de la situació inicial que o bé apareix resumida en la coberta posterior, com hem analitzat anteriorment, o bé no és necessari explicitar-la perquè ja és coneguda pel lector. Un bon exemple, el trobem al llibre analitzat anteriorment, *La por que no s'acaba mai* (García Cornellà 2005), que inicia la primera pàgina amb la tercera seqüència, directament en el conflicte (Imatge 4), prescindint de la situació inicial i de l'inici del conflicte (que han estat resumides als paratextos, com hem analitzat a l'apartat 2), de manera que el relat només compta amb les tres seqüències finals.

Paradoxalment, la situació inicial sí que continua present en els textos per als més petits que mantenen una relació intertextual amb la narrativa de tradició oral a través de l'ús de marques lingüístiques. De la mateixa manera que ocorre en els textos orals, els relats per als més petits marquen el canvi de la situació inicial a la introducció de

la complicació amb dues marques lingüístiques: un marcador temporal i el canvi de temps de l'imperfet —propi de la situació inicial— pel perfet i, en algunes ocasions, també s'inicia la segona macroproposició amb un nou paràgraf.

[Imatge 4]



Corre, corre, corre!

Si corres molt i molt, si no fas cas dels seus riures, ni de les seves provocacions, si deixes estar la cremallera de la jaqueta, que està encallada, no ho veus?, i mires que l'aire de la correguda, amb l'anorac obert a banda i banda, com dues ales esteses, no et freni, si no gires el cap per calcular la distància que et separa dels llops, si no t'atures a recollir el llibre que t'acaba de caure, si ensopegues que el semàfor és verd, si no entres a la fleca a comprar l'esmorzar, que avui t'has adormit i has sortit tan esperitat de casa que te l'has descuidat, si no tornes la salutació a l'Andrea, que sembla ben bé que t'estigui esperant al banc de sota la magnòlia grossa, si no penses que voldries ser lluny d'aquí ara mateix, o que tant de bo aquella onada de l'estiu passat no t'hagués vomitat a la sorra, quan els nois de la Creu Roja ja es llençaven a l'aigua, alertats pels crits de la mare, si no penses en l'infern d'ahir al pati, quan els llops et van envoltar i et van agafar l'entrepà de truita i després el van tirar a terra i el van trepitjar i et van obligar a agafar-lo amb les dents, ajupit, de quatre grapes, que les llàgrimes i la pols del terra feien una barreja vergonyosa, si mires d'oblidar que un dia et van encerclar als lavabos i que sort que va arribar en Masó, el que us fa gimnàstica, que es veu que algú li havia dit: Masó, a en Joel el busquen..., si no penses en res d'això i només corres, corres molt, potser arribaràs a la porta abans que ells. Saps que ningú més no corre, que això només ho fan

Pel que fa a la situació final, tradicionalment, el conflicte creat en els relats per a infants i joves es resol, tot i que la resolució té formes diferents depenent del subgènere i de l'edat a la qual s'adreça el text; són majoritaris els anomenats *finals feliços* semblants als que trobàvem en les rondalles de la tradició oral. Però més recentment, s'han afegit altres fórmules. Colomer (2005: 208), després d'analitzar les obres premiades o destacades per la crítica entre 1977 i 1990, apunta com s'han adoptat tres noves formes

de finals: i) l'acceptació del conflicte per part dels personatges dins d'unes noves coordenades vitals, ii) els finals obert que deixen sense saber com acabar el conflicte i iii) els finals negatius que deixen el conflicte sense solucionar.

3.2 Estructures per a adolescents

Des de l'èxit de relats com *Harry Potter*, s'ha incrementat la publicació de llibres per a lectors a partir d'11 anys que plantegen estructures més complexes que les anteriors. Habitualment, el discurs organitza els fets de manera lineal i segueix una ordenació cronològica seguint el relat d'iniciació i una estructura similar a la plantejada per Propp (1972) per als relats meravellosos. Més exactament, segueixen la proposta de Vogler (2002) que, a partir d'una adaptació del model anterior, mantenen tant novel·les com relats audiovisuals (veg. Lluch 2007). En tots aquests relats es proposa un viatge iniciàtic de l'heroi que segueix els passos següents:

1. Un món ordinari. La majoria de les històries desplacen l'heroi del seu món ordinari per a situar-lo en un món nou i estrany per a ell.

2. La crida de l'aventura. S'enfronta a un problema, un desafiament o aventura que ha de superar.

3. El rebuig de la crida. Sovint l'heroi mostra por o cautela per a superar el llindar de l'aventura i rebutja la crida.

4. El mentor (l'ancià savi). La relació entre l'heroi i el mentor és un dels temes més comuns perquè equival a un llaç entre un pare i un fill, un mestre i un deixeble, un doctor i un pacient, un déu i un humà. El mentor pot adoptar la forma d'ancià, de savi, d'entrenador o mestre. És qui el prepara perquè s'enfronte amb el desconegut. Pot donar-li consells, servir-li de guia o proporcionar-li lliçons o ajudes màgiques.

5. La travessia del primer llindar. Accedeix a l'aventura i s'enfronta al primer repte.

6. Les proves, els aliats i els enemics. Una vegada ha travessat el primer llindar, l'heroi troba nous reptes i proves i amb els aliats i els enemics. A poc a poc, assimila les normes que regeixen aquest món especial.

7. L'aproximació a la caverna més profunda. L'heroi s'aproxima al lloc que tanca el perill màxim.

8. L'odissea (el calvari). La fortuna de l'heroi toca fons i és l'hora que s'enfronte directament amb qui més tem. S'enfronta a una mort possible i s'inicia una batalla amb la força hostil. És un moment negre per a l'audiència que es manté en tensió perquè no sap si el protagonista morirà o sobreviurà. Hi ha una alta tensió psicològica.

9. La recompensa. L'heroi sobreviu i obté la primera recompensa: una arma, un símbol, un elixir o un coneixement o experiència.

10. El camí de retorn. Viu les conseqüències de l'enfrontament amb les forces del mal. Aquesta etapa reforça la decisió ferma de retornar al món ordinari.

11. La resurrecció. L'heroi ha de renàixer i purificar-se mitjançant el darrer calvari i resurrecció abans d'iniciar el retorn al món ordinari dels vius.

12. El retorn amb l'elixir. L'heroi torna al món ordinari, però el viatge no tindrà sentit si no torna a casa amb un elixir, un tresor o un ensenyament.

Aquest tipus d'estructura és compartida pels relats de més èxit com els títols protagonitzats per *Harry Potter*, la trilogia de Laura Gallego o Maite Carranza o pel·lícules com *Matrix* o el cicle *Star Wars*. I tot i que habitualment només hi ha una trama, darrerament s'han publicat amb força èxit de públic relats que creuen trames protagonitzades per diferents personatges i que són narrades en paral·lel coincidint amb l'èxit de serials televisius amb complexitats similars com *Lost* (vid. Lluch 2008).

3.3 Els personatges

Un actant proveït d'una sèrie de trets que l'individualitzen és un personatge en una narració. Cal diferenciar personatge d'actant perquè mentre que el primer fa referència a les característiques semàntiques, el segon ho fa a les estructurals.

Un personatge es caracteritza per una sèrie de trets, atributs, semes o adjectius qualificatius que li fan adquirir unitat i l'aïllen de la resta de personatges per l'oposició que s'estableix entre el conjunt dels seus trets i els de la resta; alhora, els atributs justifiquen el seu comportament i les relacions que estableix amb la resta.

La primera caracterització del personatge la dóna el nom propi (Massagran), el comú (el geperut) o l'ofici (el forner), aquests dos darrers més habituals en la narració oral, als quals s'assignen els trets que funcionen com un comodí que permet a través d'una sola paraula al·ludir al conjunt de trets que se'ls han assignat. És a dir, un nom propi és una carpeta buida que s'omple amb els diferents trets. La segona caracterització ve donada pels trets de l'ésser i de l'acció. Si els primers són estàtics i es manifesten amb noms i adjectius, els segons són dinàmics i ho fan mitjançant verbs que remeten a les accions. Així, la caracterització d'un personatge inclou:

a. *El nom a partir del qual és conegut,* que identifica i particularitza el personatge. El relat crea uns atributs per a cada personatge i el nom propi funciona com un identificador d'aquestes marques. Altres vegades, s'hi utilitza un nom comú que pot fer referència a una particularitat física o moral, per exemple, el geperut, l'avar o el jove

i en aquests casos el personatge representa un grup social determinat i a l'hora d'analitzar-lo cal comparar el personatge concret del nostre relat amb la representació habitual de la història literària per comprovar si acompleix les característiques habituals del gènere o s'ha construït contraposant-lo amb la tradició. Altres vegades el nom propi fa referència a característiques del personatge, de manera que funciona com el primer descriptor.

b. *Els atributs físics i psicològics* són definits mitjançant substantius o adjectius i descriuen l'aparença física i psicològica del personatge. Cal analitzar si aquests atributs són descrits pel narrador o pels personatges perquè això varia el grau de fiabilitat que pot tenir. Per exemple, un narrador omniscient descriu un personatge i garanteix l'objectivitat de la imatge que dóna, però quan ho fa un personatge o un narrador que focalitza les dades des del punt de vista d'un personatge, els atributs que ofereix passen per la seua subjectivitat i poden ser contraposats amb els d'altres personatges i fins i tot formar-ne part de la trama.

c. *Els atributs d'acció* són definits mitjançant verbs que fan referència a les accions que realitza el personatge. En l'actual literatura són fonamentals ja que l'acció ocupa el lloc prioritari del relat. Com en el cas dels atributs físics i psicològics, cal analitzar qui dóna la informació que pot ser l'acció del relat, un personatge que conta què ha fet un altre o el narrador.

d. *El nombre i els moments d'aparició en el relat* de cada personatge aporten dades per a caracteritzar-lo.

e. *La presència en solitari o en companyia d'altres personatges* que poden configurar-ne les accions i compartir les funcions actancials al llarg del relat.

f. *La funció actancial que realitza*, és a dir, les funcions nuclears que segueixen la trajectòria dels personatges principals i que podríem resumir en les següents: el protagonista, al voltant del qual gira tota l'acció; l'antagonista, representa la força contrària a l'anterior; l'objecte, la necessitat, el desig, el temor que mou l'acció; el destinador o beneficiari de l'acció, exerceix una influència sobre l'objecte; i l'ajudant del protagonista. Hem de recordar que una funció actancial pot ser executada per un o dos protagonistes, que poden canviar al llarg de la narració.

g. *La caracterització determinada pel gènere o per l'edat* que fa que un determinat personatge puga assumir els trets específics que culturalment li corresponen per gènere o edat o bé uns altres de diferents i també cal analitzar com en el món possible que s'ha dissenyat per a la narració aquests trets són jutjats o viscuts.

El lector construeix tota la informació anterior a través de les dades que provenen del text i que poden procedir de manera individual o combinada de fonts diferents:

a. La presentació directa en boca del personatge a través d'un nom que pot tenir un valor denotatiu o connotatiu.

b. A través dels altres personatges quan parlen tant directament del personatge com de les relacions que mantenen amb ell.

c. A través dels comentaris del narrador.

d. A través de les accions que realitza.

Així una vegada hem analitzat les dades que presenten els personatges del relat, podem diferenciar tres paradigmes:

- *Personatge estàtic*, que manté pocs atributs constants al llarg de la trama vs. *personatge dinàmic*, amb atributs que experimenten canvis.

- *Personatge pla*, construït al voltant d'una sola idea, paradigma, virtut o defecte vs. *personatge redó*, definit per la complexitat i la capacitat per a sorprendre el lector contínuament.

- *Personatge individual* vs. *personatge col·lectiu*. Tot i que habitualment el personatge és un sol individu ,sovint en la literatura que treballem trobem un grup que funciona com un sol personatge i que el podem analitzar com si es tractara d'un personatge individual.

Anàlisi 3. Dades per a l'anàlisi, l'estructura, l'època i la ideologia

El relat *Mila va a l'escola* (Duran 1998) s'ofereix en una col·lecció dissenyada per a un públic a partir de 3 anys en un format de conte il·lustrat [imatge 5] i segueix l'estructura quinària prototípica.

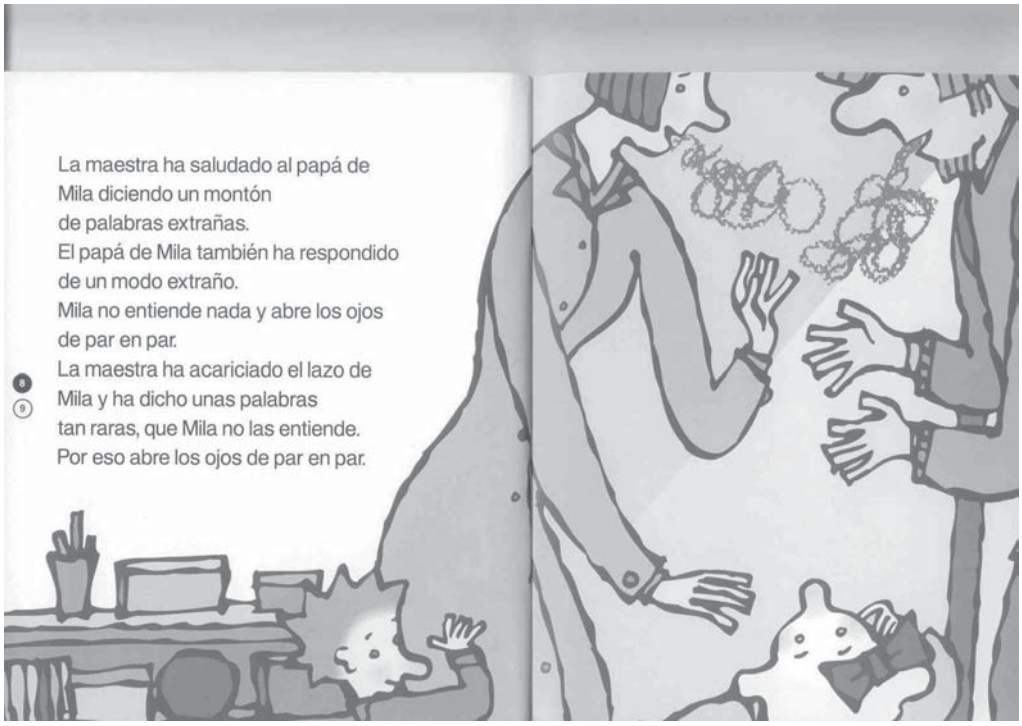
[Imatge 5]

Com que la Mila ha fet tres anys, demà anirà a escola per primera vegada. Els pares de la Mila n'estan tan contents que li han comprat una cartera nova. (p. 2, 4)
Els pares de la Mila són de Bulgària, que és un país molt, molt llunyà, on tothom parla en búlgar i no en català. La Mila i els seus pares fa poc temps que viuen a Barcelona, en una casa molt petita dalt d'un terrat. (p. 4, 5)
La Mila té moltes ganes d'anar a escola i de fer-hi amics, tal com li han explicat els pares. Avui és el gran dia: la Mila s'ha llevat molt d'hora i li han posat un llaç al cap. El pare l'ha acompanyat a escola. (p. 6, 7)
La senyoreta ha saludat el pare de la Mila dient tot de paraules estranyes. El pare de la Mila també ha parlat d'una manera estranya. La Mila no entén i obre els ulls. La senyoreta ha tocat el llaç de la Mila i ha dit unes paraules estranyes, que la Mila no entén. La Mila obre els ulls. (p. 8, 9)
A classe, la senyoreta diu coses que la Mila no entén. Els nens també diuen coses que la Mila no entén. En David ha dit: "Quina cartera!" a la Mila, però la Mila no l'ha entés i se l'ha mirat amb uns ulls tots badats. (p. 10, 11)
La Mila té una mica de por en aquest lloc on no hi ha ningú que parli com ella, i on ella no entén ningú. Ha fet un dibuix i l'ha explicat, en búlgar, tal com sempre ho ha fet. La senyoreta no l'ha entés. En David no l'ha entés. (p. 12, 13)
Ha arribat l'hora de berenar. La Mila ha agafat un got, ha assenyalat la llet, i ha cridat: -Mleko! Mleko! La senyoreta ha somrigut i li ha omplert el got de llet. En David, qui s'hi ha fixat, ha obert molt els ulls. I les orelles. (p. 14, 15)
Mentre la Mila es beu la llet, la senyoreta ha escrit la paraula "Mleko" en un paper i hi ha fet un dibuix i l'ha enganxat a la paret. (p. 16, 17)
L'endemà, a l'hora berenar, en David ha dit: -Vull "mleko!". La senyoreta i la Mila s'han girat: totes dues ho han entès. (p. 18, 19)
A la classe de la Mila parlen català, i a final de curs la Mila ja el parla i l'entén. Però, encara ara, a l'hora de berenar, la Gemma, l'Alí, la Mila i tota la classe, prenen "mleko" i fan broma. (p. 20, 21)
"A vegades, amb una paraula n'hi ha prou per a ser amics." (p. 22, 23).

La primera seqüència ocupa al format original dues pàgines i l'inici de la tercera (pp. 2-6) i parteix d'un moment de calma, presenta els personatges en referència a la protagonista i les seues circumstàncies. La segona s'inicia a la meitat de la tercera doble pàgina (pp. 6-7) amb l'inici de l'acció, però hem de recordar que parlem d'una aventura a la mida de la protagonista i del lector: el primer dia de classe d'una nena en un país que no és el seu. Però l'aventura s'inicia amb un conflicte, gran per a la protagonista, que es desenvolupa en la tercera seqüència (pp. 9-13) quan Mila és conscient que no entén les paraules de la mestra i no se n'han complit les expectatives perquè no pot comunicar-se amb els companys i sent aïllament i frustració. Com hem comentat en l'apartat 2.2, la il·lustració ací funciona com a descripció dels sentiments perquè quan

els personatges parlen català allò que veu Mila són gargots i la seua cara mostra decepció en contrast amb la de la resta dels personatges que mostren satisfacció, alhora, quan parla Mila la situació reverteix. D'aquesta manera, la il·lustració amplifica la sensació d'aïllament de Mila respecte del grup [imatge 6].

[Imatge 6]



El conflicte es resol amb la quarta seqüència (pp. 14-21) i la il·lustració avança el desenllaç quan en comptes de gargots mostra amb lletres grans la paraula "mleko" i alhora la cara de satisfacció dels dos grups que, en entendre'n el significat, formen ara un grup unit. La darrera seqüència, la situació final, ens torna a un moment de calma, però ara diferent al de l'inici perquè Mila ja forma part del grup de la classe i aquest ha incorporat una part de la identitat de la nova estudiant.

Tot i el protagonisme de Mila, la història és coral i els personatges adults es representen pel paper que realitzen respecte a Mila: pares de Mila, mestra de Mila. Els

pares, a més són definits, per un altre fet: "són de Bulgària", "un país on tothom parla en bulgar i no en català", "fa poc de temps que viuen a Barcelona", "el pare l'ha acompanyada a escola", "el pare també ha parlat d'una manera estranya".

És interessant analitzar l'època històrica en la qual se situa la història, per analitzar com es construeix el món possible del relat a través de la ideologia que el text proposa. De la primera lectura del text podem inferir que únicament podia haver estat escrit després de la dècada dels noranta: la lectura del text i la il·lustració aporten fets que podem analitzar, com per exemple:

a) l'arribada d'emigrants d'Europa de l'est i l'actitud dels protagonistes cap a ells: respecte cap a l'origen de la protagonista i sensació de normalitat;

b) la situació sociolingüística que mostra l'escola: només parlen català;

c) l'escolarització als tres anys i podem inferir que es tracta d'una escolarització obligatòria que reflexa una realitat molt actual;

d) el protagonisme del pare que acompanya la nena a l'escola quan en altres relats menys actuals aquesta tasca era realitzada majoritàriament per les mares i així ho reflectien els llibres per a infants.

Si un lector del futur analitzara aquesta obra, històricament la situaria en el final del segle XX per les raons anteriors que inferim del text. El primer que crida l'atenció són els pares de la protagonista: emigrants de Bulgària. Aquest país forma part de l'anomenada Europa de l'Est fins al 1990. A partir d'aquesta data, les fronteres s'obren i la possibilitat d'eixir; per tant, s'inicia un moviment migratori de la població cap a altres països d'Europa. Encara que hi ha una altra dada que situa la història en aquest moment històric i que a més a més focalitza la història des d'una determinada visió ideològica: el fet que en cap moment s'hi usa la paraula "emigrant" sinó: "Mila i els seus pares fa poc de temps que viuen a Barcelona".

La segona dada té a veure amb l'actitud dels diferents personatges: la constant és una sensació de normalitat. Ho podem veure quan el pare arriba a l'escola: "La senyoreta ha saludat el pare de la Mila dient tot de paraules estranyes. El pare de la Mila també ha parlat d'una manera estranya. La Mila no entén i obre els ulls. La senyoreta ha tocat el llaç de la Mila i ha dit unes paraules estranyes, que la Mila no entén. La Mila obre els ulls" (pp. 8, 9). És interessant analitzar aquestes oracions: el narrador focalitza aquesta escena des de l'òptica de Mila per a qui la mestra parla de manera estranya a la vegada que el pare utilitza la mateixa llengua que la mestra. La il·lustració reforça clarament aquesta idea en situar cara a cara pare i mestra amb uns gargots que ixen des de les seues boques mentre Mila els observa des de sota amb una expressió d'estranyesa i un nen de la classe, agafat de la mestra, mira amb curiositat Mila mentre es troba còmode en la situació comunicativa dels adults.

Podríem inferir-ne més dades si ens preguntem què no diu el narrador o què diria un narrador que adoptara una actitud moralitzant davant de la visita d'un pare emigrant el primer dia d'escola. Aquests comentaris habituals en la literatura per a infants d'altres moments històrics donarien un aire diferent al conte i farien referència al fet que tots som iguals, ressaltaria la importància del fet que el pare parla català o donaria pautes sobre el comportament que els nens d'acollida han de seguir per tractat adequadament "l'emigrat". Però *Mila*... construeix un món possible on aquesta situació és normal i on no cap aquest tipus de didactisme.

Aquest fet es reforça en el fet que la frustració per no entendre's apareix en els dos grups de persones en paral·lel, és a dir, no és l'altre, el que visita, l'únic que mostra frustració, sinó que els dos grups socials: els "altres" i els "nosaltres" mostren contrarietat quan no poden entendre's: els gargots, que són la metàfora de la incomprensió, apareixen indistintament en uns i en altres, depenent en qui s'ha focalitzat la narració.

També hem de considerar una altra dada: per a un lector extern podria resultar curiosa la situació sociolingüística de la classe o de la societat que emergeix del conte i que només pot mostrar en obres escrits en moments històrics molt concrets. En la segona pàgina del llibre, els pares són presentats de la manera següent: "Els pares de la Mila són de Bulgària, que és un país molt, molt llunyà, on tothom parla en búlgar i no en català", sense fer cap referència al castellà. De fet, la situació sociolingüística que inferim és que el català és l'única llengua que es parla en el món possible del relat.

A través de l'exemple, comprovem la implicació entre els diferents nivells d'anàlisi i la capacitat d'inferir i interpretar-ne les diferents dades que ha de tenir l'analista i com poden mostrar-se actituds i es mostra un conte com a exemple de literatura dirigida als més petits que pot desenvolupar un tema com aquest sense caure en el didactisme fàcil ni en el dirigisme tan habitual en aquesta temàtica.

Per a concloure, les dades aportades per a l'anàlisi de narratives infantils i juvenils poden ajudar al treball del docent de l'ensenyament obligatori de la llengua i de la literatura, al del bibliotecari en la selecció de materials i en la promoció de la lectura, de l'editor en l'edició i promoció de llibres adreçats tant al mediador com al lector, del llibreter com a nou promotor de la cultura a través de la venda de llibres, de l'autor en l'escriptura de llibres destinats als lectors complexos i canviants i, en general, al treball dels gestors culturals que compten amb la lectura com a part dels recursos culturals de tota societat.

Gemma Lluch
Universitat de València

BIBLIOGRAFIA D'ANÀLISI

GARCIA CORNELLÀ, D. (2005) *La por que no s'acaba mai,* València, Alfaguara/Voramar.
DURAN, T. (1998) *Mila va a l'escola,* Il·lustració Pep Montserrat, Barcelona, La Galera.

BIBLIOGRAFIA CITADA

CERRILLO, P. (2007) *Literatura infantil y juvenil y educación literaria. Hacia una enseñanza de la literatura*, Barcelona, Octaedro.
COLOMER, T. (2005) «El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la literatura infantil y juvenil», *Revista de Educación*, extraordinari , pp. 203-216.
DÍAZ-PLAJA, A. (2002) «Les reescriptures a la literatura infantil i juvenil dels últims anys», dins COLOMER, Teresa (ed.) *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis,* Barcelona, ICE, pp. 147-160.
DURAN, T. (2009) «Eines per a l'anàlisi de la il·lustració», *Caplletra* 46, pp. XXXXX.
FERNÁNDEZ DE LAS PEÑAS, A. (2006) «Vender libros para jóvenes: diseñar una estrategia de mercado», *Primeras Noticias de Literatura Infantil y Juvenil* 218*,* monogràfic «El lector adolescente en el mercado cultural».
GALLEGO, L. (2008) «Foro de discusión», *Página de Laura Gallego* [[Document en línia. Consulta el 10/06/08 http://lauragallego.com/phpBB2/index.php].
GARCÍA HOYOS, C. (2006) «Campanya El Ejercito Negro», *Bloc DSI.* [Document en línia. Consulta el 10/06/08 http://blogdsi.typepad.com/blog_dsi/2006/09/campaa_el_ejrci.html].
GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
— (1987) *Seuils*, París, Seuil.
LLUCH, G.(2003) *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Conca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
— (2005a) «Mecanismos de adicción en la literatura juvenil», *Anuario de Investigación en Literatura infantil y Juvenil*, Vigo, Universidad de Vigo, vol. 3, pp. 135-156. [Publicació en línia http://www.fundaciongsr.org/documentos/7550.pdf].
— (2005b) «Textos y paratextos en los libros infantiles», dins UTANDA, M. C. (*et alii* coords.) *Literatura infantil y educación literaria*, Conca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 89-106.
— (2007) «La literatura juvenil y otras narrativas periféricas», dins CERRILLO, P. (*et alii* coords.) *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
— (2008) «Un nuevo lector juvenil: de *Lost* a *Harry Potter*, pasando por los foros y el *Youtube*», *CLIJ* (en premsa).

Pérez Canet, C. (2006) «Hablando entre lectores: los foros de lectura en internet», *Primeras Noticias de Literatura Infantil y Juvenil 218,* monogràfic «El lector adolescente en el mercado cultural».

Propp, V. (1972) *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.

Sotomayor, V. (2006) «Los prólogos en las ediciones del *Quijote* para niños y jóvenes. Funciones y tópicos», *Ocnos. Revista de estudios sobre la lectura* 2, pp. 39-61.

Tabernero, R. (2005) *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo xxi*, Saragossa, Prensas Universitarias de Zaragoza.

Vernon-Lord, J. (1997) «Some aspects of what an illustrator as to think about when creating children's picture book» *Ponències del Quart Simposi Internacional Catalònia d'Il·lustració*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Vogler, C. (2002) *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, Barcelona, Robinbooks, 1998.

MARGARIDA PRATS RIPOLL

LA POESIA PER A INFANTS. ESTAT DE LA QÜESTIÓ EN LLENGUA CATALANA

Hi ha veus que ens han fet ser de mots.
Josep Piera

Introducció

Per a algunes persones, les veus de la poesia han esdevingut el punt de partida de la nostra formació literària A partir del plaer d'escoltar ritmes i jocs de paraules i de la joia de repetir-les hem anat fent-los nostres mentre creàvem vincles afectius i socials. Aconseguir dir amb rapidesa embarbussaments, trobar la solució a endevinalles, cantar cantarelles mentre jugàvem, recitar romanços i fer fugir la por de la nit amb oracions, formava part del nostre viure i ens anava aportant un pòsit de referents literaris. Apreníem que la paraula poètica ens permetia una altra mirada sobre el món i acompanyava la nostra experiència a mesura que anava eixamplant les seves funcions, primer lligades al món sensorial i als jocs, després lligades a la sensibilitat als sentiments i als interrogants sobre la vida. D'aquesta experiència prové el nostre interès per la poesia infantil i la nostra dedicació al tema en la docència i la investigació.

L'objectiu d'aquest article és presentar una aproximació a la poesia per a infants a partir d'un conjunt de reflexions sobre el gènere (que abraçaran àmbits, funcions,

Caplletra 46 (Primavera 2009), pp. 149-182

suports i canals de difusió), d'una proposta d'anàlisi i d'una panoràmica de l'estat actual de la poesia per a infants en llengua catalana. Al llarg d'aquest treball mirarem d'aportar respostes a interrogants com de què parlem quan ens referim a la poesia per a infants, com podem extreure dades de l'anàlisi de les obres de poesia, quins són els principals trets del panorama actual d'aquesta poesia en llengua catalana.

1. La poesia per a infants

Quan parlem de poesia infantil ens referim a una part del corpus de literatura adreçada als infants; parlem, doncs, d'una comunicació literària particular: la que s'estableix entre un autor adult i un lector infantil o jove i que, a més de proposar-se un entreteniment artístic, també contribueix a crear una competència literària i actua com a porta d'accés a l'imaginari col·lectiu, contribueix a l'educació sentimental i moral.

L'adequació del text poètic al receptor infantil no passa per inventar un succedani del llenguatge poètic carrincló i poc acurat, sinó per crear-ne un que, contemplant les restriccions –lingüístiques, culturals i vitals– imposades per l'especificitat del receptor, s'adapti a la seva capacitat de comprensió del món, de la cultura, de la llengua, i als seus interessos. Aquesta adaptació aconsella una tria de lèxic, on tindran poca o nul·la presència els arcaismes, i una selecció dels referents, limitats al camp de la cultura infantil; també demana tenir en compte el fet que els infants no tenen la maduresa de sentiments dels adults, cosa que incideix en la manera de tractar els temes, per exemple la nostàlgia pel paradís perdut de la infància tindrà poc interès per als receptors que encara hi viuen immersos.

Des d'un punt de vista literari, els aspectes més destacables del gènere líric són la condensació expressiva, l'absència d'acció o conflicte, en contrast amb la narrativa, la disposició del text tipogràfic, la musicalitat i el ritme en ser llegit en veu alta. Quan diem poesia infantil, doncs, parlem d'una mostra de la festa de les paraules, de la seva capacitat expressiva a partir del ritme, dels jocs de llenguatge, de la seva capacitat simbòlica. Caldria matisar, però, l'abast del terme «poesia», tal com proposa Miquel Desclot (2003:6), quan diu que mentre en la poesia per a infants «la lírica té un paper més aviat secundari, i allò que més hi compta és l'aspecte lúdic, plaent, és a dir, el joc (...) podem dir que la poesia infantil és un gènere literari en vers per a ús de les criatures. Del qual exclourem, això sí, tots aquells textos que són en vers només per raons mnemotècniques.»

Des del punt de vista de l'educació literària, la paraula poètica és el punt de partida en la iniciació al llenguatge literari: cançons de bressol i moixaines acompanyen els primers anys de vida i ho fan íntimament lligades amb la melodia i amb el joc amb

el cos. En etapes posteriors, la poesia mostra i permet viure la capacitat de la paraula per conjurar el món a partir de la llengua.

Dins el panorama de la literatura infantil, la poesia no en surt gaire ben parada si es pren com a punt de referència el gènere narratiu, tant des del punt de vista de corpus adreçat als infants, com des de l'òptica dels estudis sobre el gènere. En efecte, la publicació de llibres de narrativa és molt superior a la de poemes i els estudis sobre aquell gènere abracen un ventall d'òptiques molt més ampli que els que tenen com a objecte la paraula poètica. Mentre en el primer cas trobem exemples d'anàlisi de corpus des del punt de vista de la teoria de la recepció del text literari, de la literatura com a fenomen cultural i de la seva incidència en la formació de lectors literaris, en el segon cas, la major part d'estudis se centren en la història del gènere o en l'anàlisi del corpus de literatura oral.

Acceptant a priori la situació minoritària del gènere, considerem que el coneixement més ajustat de la poesia per a infants i de la seva trajectòria s'ha de construir a partir de l'anàlisi de la pròpia producció. Proposem, doncs, fer un recorregut per la delimitació dels àmbits del gènere, sobre les seves funcions i sobre les vies d'accés i els suports.

1.1 Sobre els àmbits del gènere: poesia escrita i poesia triada per als infants

Si apliquem al gènere poètic el concepte de literatura infantil vehiculat per Teresa Rovira (1988: 421), ens referirem a aquella branca de la poesia que s'adapta millor a la capacitat de comprensió de la infància i al món que de debò li interessa. Tal com assenyalàvem en un estudi anterior (Prats: 1994) no hi ha unanimitat sobre els àmbits del gènere; així, mentre estudiosos com Ana Pelegrín (1993) i Jaime García Padrino (1990) hi situen les obres que contemplen l'infant com a destinatari, altres, com Roldán López Talmés (1990), Juan Cervera (1992) i Flor Ada (García Padrino: 1990), amplien els dos àmbits esmentats amb el de les creacions poètiques dels infants; en canvi, Miquel Desclot (1993) els redueix i només hi inclou les obres de poetes adreçades a la mainada, encara que accepta el folklore infantil com a primer esglaó de la poesia per a infants i reconeix la vàlua de les antologies i dels reculls de cançons. El corpus d'aquest gènere aplegarà les obres d'autor escrites expressament per als infants i aquelles que, tot i que no foren escrites per a ells, amb una presentació adequada, s'hi han incorporat, com és el cas de les antologies –temàtiques i d'autor–, dels reculls de folklore i d'alguns llibres de lectura.

Les antologies poètiques per a infants també donen respostes diferents al tema dels àmbits del gènere. Així el *Recull de poemes per a petits i grans* inclou poemes de tots els àmbits esmentats, *Olles, olles de vi blanc* conté mostres de tots els àmbits que

consideren l'infant com a destinatari, els set volums de «L'esparver. Poesia», el parell d'antologies de Tàndem i les dues tries de Joaquim Molas apleguen només aquells poemes d'autor que els antòlegs han considerat apropiats per a lectors infantils o juvenils. En suma, tal com revela la panoràmica presentada, la diversitat de respostes a l'hora de delimitar els àmbits del gènere gira al voltant de la consideració de l'infant com a destinatari i creador alhora o només com a destinatari i ara l'acceptació d'una doble funció de l'adult, la de creador i de mediador o únicament la primera. A parer nostre caldria distingir entre les obres poètiques que els infants són capaços de fer seves i els textos escrits per ells. El primer grup, sota el títol poesia per a infants, formaria el corpus propi del gènere, i inclouria textos de procedència oral i d'autor, tant aquells en què l'adult ha actuat com a creador com aquells altres en què ha fet de mediador. En canvi, el segon grup, que podríem anomenar poesia infantil, creiem que no s'hauria d'incloure dins els àmbits del gènere. Som conscients que aquesta delimitació és polèmica, car la lectura de poemes escrits per infants permet parlar de veritables troballes poètiques. Tanmateix, aquests exemples són escadussers i no responen a una voluntat conscient d'escriure un text artístic per a uns destinataris. Per tant, en remarcaríem el valor documental –mostren tot un ventall de possibilitats de resposta infantil a un contacte a textos poètics– , i educatiu –permeten una vivència de la poesia molt intensa–, però els exclouríem dels àmbits del gènere.

Del conjunt de les aproximacions esmentades sobre el gènere se'n desprèn una diversitat de parers sobre els possibles àmbits que s'hi poden incloure que permet establir-ne una gradació en tres nivells. En el primer nivell, que correspondria a una acceptació dels tots els àmbits esmentats, hi podem situar Roldán López Talmés (1990), Juan Cervera (1992) i Flor Ada (García Padrino, 1990). Si bé tots tres estudiosos subscriuen una visió del gènere que inclou totes les accepcions de l'adjectiu infantil esmentades, els dos primers dediquen una atenció especial a l'àmbit corresponent a les creacions dels infants. Així, Roldán López considera que l'accepció pròpia de poesia infantil seria la que contempla l'infant com a creador, i Juan Cervera, quan tracta d'aquest àmbit, proposa distingir-hi les manifestacions pròpies de l'animisme infantil, les composicions escrites per iniciativa pròpia i les que són fetes per encàrrec del professor.

En el segon nivell, que abraçaria només els àmbits que contemplen l'infant com a destinatari, hi podem situar Jaime García Padrino (1990) i Ana Pelegrín (1993). Pel que fa a la poesia d'autor, tots dos estudiosos coincideixen a advertir del perill de reduir la vivència poètica a un reguitzell de moralitats, elements instructius o virtuts patriòtiques. Així, la primera, després d'afirmar que no és gens fàcil escriure poemes per a infants, desestima totes les creacions d'autor que no responguin a una intenció estètica. El segon distingeix dos grups de creadors: aquells que s'especialitzen a escriure només per a la mainada amb una finalitat alliçonadora, per servir propòsits instructius o moralitzants i aquells altres que saben endinsar-se en l'univers més propi i més autèntic de la infància i que escriuen amb una

finalitat formativa, sense propòsits educatius específics, amb la intenció de recuperar el món infantil o d'endinsar-s'hi.

En el tercer nivell de la gradació esmentada hi podem situar l'article comentat de Miquel Desclot (1993) sobre la història del gènere en llengua catalana. Aquest autor parteix d'una perspectiva molt restringida del gènere, només pren en consideració les obres de poetes adreçades a la mainada, encara que accepti el folklore infantil com a primer esglaó de la poesia per a infants i reconegui la vàlua de les antologies i dels reculls de cançons.

En el nostre cas, i mantenint l'opció exposada en estudis anteriors (Prats, 1994 i 2002), admetem com a àmbits del gènere tant les obres concebudes per a infants des de la seva creació com les antologies d'autor i de folklore. Per tant, quan parlem de llibres de poemes per a infants ens referim als poemaris d'autor i a les antologies, tant si són d'autor, de folklore o mixtes.

Situats ja en l'àmbit en què l'infant és destinatari del poema, encara hauríem de considerar en quina mesura el suport material en què els poemes són vehiculats determina la seva exclusió o inclusió en el corpus del gènere. Aquesta qüestió afecta el corpus de tradició oral i les obres d'autor no escrites expressament per a un públic infantil. Tal com hem dit en la nostra primera aportació al tema (Prats 1994:136-137), caldria distingir entre poesia adequada als infants i llibres de poemes per a aquests destinataris. Així, el *Cançoner* de Joan Amades, o *Cau de llunes* de M. Mercè Marçal poden contenir textos perfectament adequats per als infants, però no són llibres de poesia infantil. Caldrà un mediador per fer arribar el poema a l'infant i la via d'accés serà el canal oral. En canvi, quan algun d'aquests textos són inclosos en obres com el recull *Jocs i cançons per a infants* il·lustrat per Mercè Llimona, o en l'antologia *La màgia de les paraules* de M. Mercè Marçal, a cura de Joana Bel i amb il·lustracions de Mabel Pierola, poden arribar a l'infant a través del canal visual i formen part del corpus d'obres de poesia infantil.

Una menció especial dins de la delimitació esmentada afecta el corpus dels cançoners. Toni Giménez (citat a Prats: 1994, p. 137), tenint en compte la dimensió musical i lingüística de la cançó, considera que aquestes publicacions a la biblioteca haurien de situar-se entre els llibres infantils en comptes de fer-ho entre els de música. A parer nostre, caldria distingir entre els cançoners amb notacions musicals i sense il·lustracions, que no inclouríem en el corpus de la poesia infantil, i aquells altres que contenen lletra acompanyada d'il·lustració, com els magnífics volums d'Apel·les Mestres o de Narcisa Freixas, que sí que en formarien part.

En suma, la pedra de toc per decidir si un corpus de poesia, tant si procedeix de reculls de folklore, de cançoners, o de poemaris d'autor no escrit per a infants, pot ser considerat com a llibre infantil serà el tipus de suport material en què es vehicularà. No cal dir que els requisits de tipus i mida de lletra i d'il·lustracions aniran variant segons el context històric de l'obra que prenguem en consideració.

1.2 Sobre les funcions del gènere: la paraula poètica com a porta d'entrada i com a primera etapa del viatge poètic.

La poesia infantil introdueix els infants en l'imaginari col·lectiu a partir de formes del folklore lligades a rituals de la vida quotidiana: menjar, dormir, jugar, aprendre a comptar. La introducció a la poesia lligada a formes orals s'ha de dur a terme de forma compartida amb l'adult o altres infants. Les formes de folklore demanen, quasi sempre, una representació interactiva que mobilitza molts recursos simultanis, on els infants adopten un rol determinat: es mouen segons un ritme, fan gestos concrets, repeteixen, responen. Quan ho fan, aprenen normes socials i formes lingüístiques, alhora que exploren les seves capacitats com a membres d'un grup. Des d'aquesta perspectiva, com assenyala Teresa Colomer (1999:39), podem agrupar els aspectes presents al folklore infantil en els següents elements: relació amb estímuls sonors i motors (veu, ritme, melodia, entonació, moviment); vincle afectiu, de joc i descobriment del plaer (exercitació articulatòria, repetició, recreació a partir de la memòria, joc amb la forma); vincle social del plaer (joc amb els altres, domini de la paraula –qui ho sap dir, qui ho endevina, qui ho explica, qui se'n recorda...– , transgressió de normes socials o el món a l'inrevés).

Infant i adult comparteixen paraula feta ritme, joc o enigma, en el context familiar o a la llar d'infants. A mesura que l'infant creix, augmenta el seu protagonisme en aquests jocs basats en la paraula, cosa que contribueix a desenvolupar les habilitats comunicatives, pragmàtiques, cognitives i metalingüístiques (Bassa: 2004). Com recorda Gabriel Janer Manila, «la paraula com a objecte transaccional és el suport de les representacions simbòliques i la base sobre la qual s'organitza l'experiència. I, per altra banda, la paraula és una de les primeres joguines, una joguina immaterial que permet una creativitat infinita» (citat a Bassa: 2004, p. 18).

Una altra funció de la poesia infantil és servir d'accés a la poesia sense adjectivació, com es desprèn de les paraules de diversos poetes que s'han adreçat als infants. Així, Joana Raspall (2006: 14) exemplifica com contribueix amb la seva escriptura poètica a aquesta funció quan diu que «fa l'escaleta perquè els infants tinguin ganes d'arribar i puguin arribar a la poesia, afinant-los la sensibilitat i triant una temàtica lligada al seu món vital». I Joan Kruz (2003) diu que la poesia infantil és un primer pas per trobar-nos amb la poesia, un obrir-se camins per al viatge poètic, ja que, a través del joc amb les paraules personalitzem la llengua, ens la fem nostra. En el primer esglaó d'aquest viatge poètic trobem el llegat del folklore, cançons de diversos tipus, jocs, endevinalles. En els esglaons següents podem ubicar la poesia escrita i triada per a la mainada, com ha recordat tantes vegades Miquel Desclot quan li atorga la funció de pont entre «Plou i fa sol» i «Sol i de dol». En contacte amb les mostres folklòriques, els infants es van familiaritzant amb els elements constructius

del poema: una ràpida ullada a qualsevol tria d'aquests jocs i cançons ofereix models de categories que abracen tipus de subgèneres (lírics, narratius, dramàtics) i estructures comunicatives (interpel·lacions, diàlegs, enunciacions); mètriques (de ritme, de rima, d'estrofes); fòniques (embarbussaments, anàfores); sintàctiques (enunciacions cronològiques o numèriques, enumeracions lògiques, encadenats, acumulacions, paral·lelismes); semàntiques (personificacions, comparacions i metàfores, paraules polisèmiques, imatges)

Una ràpida ullada als poemaris d'autor de les darreres dècades ofereix models del mateix tipus de categories; de fet, el joc amb les paraules (sonor, sintàctic, semàntic) és l'aspecte més explotat per la poesia per a infants. Un joc que sorprèn per la capacitat de comunicar emocions, de fer participar l'altre, i que poua en les manifestacions de la lírica folklòrica. Un joc, però, que no s'hauria de quedar en una simple joguina verbal, en un entreteniment passatger; com adverteix Miquel Desclot (2004), quan recorda que aquesta poesia és una experiència estètica. Alguns poemaris d'autor ofereixen referents del folklore, de poetes de la nostra tradició i d'altres cultures i contribueixen així a la formació de l'intertext lector.

La poesia infantil també obre la possibilitat de viure el valor simbòlic, gairebé màgic de les paraules en la seva representació de la realitat. Com assenyala Josep M. Sala-Valladura (2004: 29), «els mots i les joguines permeten a la mainada fer-se amb el món, fer-se en el món, conèixer-lo, o almenys intuir-ne una part».

Finalment, tal com subratlla Miquel Desclot (2003: 7), «la poesia infantil ens pot servir des de l'educació de la memòria o l'educació de l'oïda musical fins a l'estimulació de les facultats menys racionals (la imaginació, l'absurd, el gratuït), passant per l'educació del sentit de l'humor o la familiarització amb els múltiples recursos expressius de la llengua».

1.3 Sobre les vies d'accés a la poesia i els suports en què és vehiculada

Actualment, en la nostra societat les primeres vivències amb la poesia es duen a terme en contextos familiars, escolars i socials: biblioteques, esplais i espectacles. El canal pot ser auditiu i/o visual. La figura del mediador adult és imprescindible en les primeres vivències, ja que serà el vehicle que aportarà el text poètic, i molt important en etapes posteriors, quan serà un bon suport per a les primeres experiències lectores.

Un dels suports més generalitzats, encara, és el llibre: poemaris d'autor, antologies (de folklore, d'autor, mixtes) i, darrerament, pop-up i àlbums.

La il·lustració és un element important en aquestes publicacions, on pot complir diverses funcions, des d'una funció decorativa més o menys lligada amb la temàtica dels textos, com el treball de Lourdes Bellver a *Poemes de les quatre estacions* de Maria Beneyto, fins a una aportació del to de l'obra: líric (com les aquarel·les d'Asun Balzola a *Marina* d'Olga Xirinacs), o humorístic (com les il·lustracions de Carles Porta a *Tren*

de paraules de Josep M. Sala-Valldaura). Les imatges poden intensificar el to irònic del missatge verbal (com és el cas de la proposta de Lluís Farré per al poema *La cigala* de Josep Carner), o aportar informació que complementa el que diu el text i que facilita l'establiment de relacions intertextuals (com ocorre amb la il·lustració de Lluïsa Jover a «Rata d'escala» de Miquel Desclot); altres cops les aportacions de la il·lustració consisteixen a mostrar com es juga al joc de la cançó que aporta el text (Mercè Llimona al recull de cançons de jocs populars).

Menció a part demana la proposta d'il·lustració de Glòria Carasusan d'una versió de la cançó de bressol *Son, son* recollida per Jordi Jané i publicada per Joventut. Com subratllàvem en un estudi sobre el patrimoni rimat (Prats 2000: 10), amb complicitat amb el format i la distribució del text a les planes, la il·lustració informa sobre la funció genèrica del subgènere, distingint els rodolins de la tornada, en la qual es presenta la gradació que va de la vigília al son a partir de primers plans de la cara d'un nadó. Les tonalitats delicades i els enquadraments en blau aporten expressivitat i tendresa i s'adiuen perfectament amb el to de la melodia.

Des del punt de vista de la formació del lector literari, la il·lustració dels poemes pot ser un element significatiu per establir hipòtesis de lectura.

Pel que fa a l'accés a la poesia per la via de l'espectacle, podem distingir muntatges sobre textos poètics, com ara «Com gotes d'aigua« sobre l'obra poètica de Joana Raspall del grup *Cos de lletra,* de l'ús de textos folklòrics –cantarelles, embarbussaments, endevinalles– dins obres de teatre per a infants, com en l'espectacle *Els músics de Bremen* de la companyia Xip-Xap.

L'accés al gènere a l'empara de les noves tecnologies ha introduït un nou tipus de suport: l'electrònic. Actualment trobem corpus de poesia per a infants en webs i blogs diversos. En presentem una breu enumeració que aplega procedències diverses, la categoria de les quals incideix en el tipus de material poètic que ofereixen i en la manera de presentar-lo.

· Web sobre poesia del grup de recerca POCIO: http://www.viulapoesia.com

Apartats de poesia catalana, castellana i universal. Informació sobre poesia infantil i juvenil.

Biblioteca virtual Itinerari (blocs temàtics) llistat de poemes, clic títol: text, de vegades recitat pel mateix poeta, interaccions: imatges mòbils, informació biografia, links a altres webs. Llegir, escoltar, mirar. Propostes didàctiques. Tipus de poesia (escrita, sonora, visual) Eina per a un recorregut pel món de la poesia i porta d'entrada a poemes d'altres cultures, interessant textos en llengües com el xinès.

· Blog «Poesia infantil i juvenil» realitzat per la Biblioteca Municipal de Cocentaina:

http://bibliopoemes.blogspot.com/

Conté poemes, embarbussaments, endevinalles, cançons infantils, llibres i editorials, activitats sobre poesia infantil a l'aula i a la família. També publica comentaris de novetats i poesies escrites pels xiquets.

· Blog del grup COS DE LLETRA :

http://cosdelletra.blogspot.com

Espectacles sobre poesia: «Com gotes d'aigua» sobre poemes de Joana Raspall i «Ja és hora que se sàpiga» amb poesia de Pere Quart i música en directe de les Sonates i Partites de J. S. Bach.

· Web d'un autor i intèrpret de cançons per a infants: http://www.angeldaban.com

Dins l'apartat de «Dossiers» n'hi ha un sobre«Meteorologia», on trobem una relació de poemes al voltant d'aquest tema, distribuïts en una graella de dues columnes: títol del poema i autor; clicant sobre el títol podem accedir al text.

Webs vinculats a esdeveniments lligats amb la poesia:

· Festival de poesia de Barcelona, http://www.bcn.cat/cultura/barcelonapoesia1/index.html al qual només podem accedir abans i durant la celebració del festival (abril-maig)

· Primavera poètica de la Garriga www.primaverapoetica.com, que té vinculat el blog http://festivalprimaverapoetica.blogspot.com

· A http://es.youtube.com/ hi podem cercar vídeos on, a partir de textos poètics, es munten espectacles de diferents modalitats. Vegem-ne una mostra:

o poema de Joana Raspall recitat per alumnes de tercer del CEIP Sant Pere: www.youtube.com/watch?v=-3GQYhkS5yY

o poemes de M. Mercè Marçal recitats per Montserrat Carulla i Joel Joan: http://es.youtube.com/watch?v=WYPOi63W7Z8

o cançons populars cantades per infants *La masovera*: http://es.youtube.com/watch?v=xhXXXNG0Erc

o cançó d'autor escenificada amb titelles *Qualsevol nit pot sortir el sol*: http://www.youtube.com/watch?v=pdlvAvC4Tw4

o Vídeo de «Pagant Sampere canta»: performance amb videoimatges, bases musicals pregravades, violí en directe amb pedals i efecte de veus. Recitació de 24 poemes del poeta, un parell recitats pel mateix Màrius Sampere: http://es.youtube.com/watch?v=1W6KBWU64do

2. Com analitzar la poesia per a infants: Una proposta d'anàlisi dels llibres de poesia

En primer lloc, considerem previ a l'establiment dels nivells d'anàlisi d'aquest gènere distingir el suport en què és vehiculat, ja que els paràmetres que caldria establir per a l'anàlisi de la poesia llegida o recitada són diferents dels que demana un espectacle o un llibre de poemes. Les diferències encara són més notables si volem establir els paràmetres d'anàlisi de la poesia inclosa en suport electrònic. Caldrà dedicar estudis a aquest tema, fins avui inexplorat, que sapiguem. En aquest cas, caldria tenir en compte els criteris de tria i d'organització dels poemes, els itineraris que demanen per accedir-hi i les possibilitats d'interrelació entre els diversos camps. En els suports electrònics, trobem els textos fora de la unitat que els confereix el llibre i sense l'acompanyament de la il·lustració, de vegades substituïda per animacions dinàmiques. Aquests nous suports impliquen un canvi de mirada, una nova manera de llegir.

Tant en el suport llibre com en suport electrònic s'ofereix la possibilitat d'escoltar els textos poètics, alguns cops recitats, d'altres cantats, cosa que permet un doble acostament al poema: visual i auditiu alhora, i que comporta tenir en compte els dos canals en els paràmetres d'anàlisi.

En els casos de l'acostament pel canal oral, també caldria distingir entre la comunicació directa i la diferida, distinció especialment significativa per establir els paràmetres d'anàlisi entre un espectacle en directe i una performance visionada en suport electrònic, atès que en el primer cas els espectadors poden participar-hi activament, cantant o repetint textos poètics.

En aquest treball limitarem l'anàlisi a un suport: els llibres de poesia, poemaris d'autor i antologies. A partir d'un model d'anàlisi, que s'inspira en el proposat per l'estudiosa Gemma Lluch (2003) per a l'anàlisi de la narrativa, proposen d'establir tres nivells d'anàlisi. En el primer nivell s'analitzen aspectes pragmàtics relacionats amb la sociologia de la literatura i la història del llibre, i amb la història de la infància i del pensament. En el segon nivell s'analitzen aquells elements del llibre que proporcionen informacions prèvies a la lectura: els paratextos. En el tercer nivell ens situem en l'obra, estructura, temàtica, estrofisme, il·lustració del conjunt de poemes que la integren.

2.1 Primer nivell: anàlisi pragmàtica

La contextualització històrica del llibre de poemes ens aportarà informació sobre el moment en què va ser creat, sobre el circuit literari en què es va donar a conèixer i sobre les condicions de la seva recepció. D'altra banda, també és imprescindible tenir en compte factors que tenen a veure amb la infància, l'ensenyament, els llibres i el circuit literari (Lluch: 2003, 34-35).

En la història del gènere en la nostra cultura, per exemple, és interessant observar que les primeres publicacions responen a dos objectius: una finalitat moralitzadora i la recuperació del folklore en la nostra llengua. Un altre aspecte interessant és la introducció de la veu dels poetes entre els escolars. És significatiu que institucions com l'Ajuntament de Barcelona s'impliquessin en l'edició de llibres de lectura a partir de l'obra de poetes com Joan Maragall o M. Antònia Salvà i que la Generalitat Republicana edités una antologia de Goethe per als escolars en el centenari d'aquest poeta (Prats: 2002, 48-49)

L'alfabetització dels infants i la història de l'ensenyament de llengües no oficials aporten elements per comprendre el volum de llibres de poesia en un moment històric, la nul·la o migrada edició des de la immediata postguerra fins a l'establiment de la democràcia en la nostra cultura. Així, en el cas de les publicacions de poesia en la nostra llengua es pot resseguir «un paisatge de veus poètiques i de silencis» lligat als períodes de prohibició, de supervivència de certs grups al marge de la llei o d'ensenyament generalitzat a totes les capes socials.

2.2 Segon nivell: els paratextos

En els llibres de poesia, els paratextos més significatius són el títol de l'obra i els de les diverses parts, quan en conté. En alguns poemaris, els apartats del llibre prenen com a base el títol, ja sia de manera literal, com és el cas del poemari *Els ulls al cel i l'ànima al mar* de Josep Ballester; ja sia, amb algunes modificacions, com és el cas del llibre *D'il·lusió Déu n'hi do!* de Mar Pavó. En algunes ocasions el títol respon al d'un dels poemes, com és el cas de *Des de la finestra* de Lola Casas, o porta una referència explícita a la persona a qui és dedicat el llibre, com el *Bestiolari de la Clara*, o *Oi, Eloi?*

En canvi, contràriament al que passa en les obres de narrativa, les marques relatives a la col·lecció no són gaire rellevants, a causa de la migradesa de col·leccions d'aquest gènere. La fidelització del lector, doncs, no anirà lligada a una col·lecció, sinó a una manera de jugar amb la llengua, a una temàtica, o, de vegades, a un poeta.

En la major part d'antologies trobem pròlegs que aporten pistes sobre com llegir el llibre –és el cas de «Al lector», de *Lectures de poesia* catalana de Joaquim Molas–, o sobre el lligam entre la tria de l'obra i un col·lectiu d'ensenyants –com el pròleg de Marta Mata a l'emblemàtica tria *Poemes per a petits i grans* de M. Antònia Pujol i Tina Roig– o els suggeriments de Joana Bel a l'antologia *La màgia de les paraules* de M. Mercè Marçal. En canvi, en els poemaris d'autor trobem més dedicatòries que no pas pròlegs. Els exemples de Núria Albó –«El perquè d'aquest recull»: interessant presentació a *M'ho ha dit el vent*–, de Lola Casas –«A manera de cloenda», enumeració de les situacions lligades a la vida escolar que han generat els poemes de *Retalls poètics*–, o les interessants aportacions de Josep M. Sala-Valldaura –«Vestidor», on diu que el poeta

«si fa no fa és una persona que treballa de sastre de paraules o de modista de versos» i, a *Disfresses*, que els poemes «són com disfresses perquè en el món de la poesia les paraules organitzen una festa i ballen. Per això van vestides d'una altra manera que quan surten al carrer de la prosa»– constitueixen algunes excepcions a la tendència general.

2.3 Tercer nivell: el corpus poètic

Es tractaria de trobar els elements propis del llenguatge poètic i de veure la importància de tots ells en la reconstrucció del poema per part del receptor. Com s'organitza el poemari, de què tracta, de quina manera ho fa –en quin to, amb quins procediments retòrics.

El tipus d'estructura mostra sota quins criteris s'han organitzat els poemes. En les antologies d'autor i mixtes s'acostuma a seguir un criteri temàtic; en les de folklore, en canvi, es distingeixen els subgèneres. En els poemaris d'autor podem trobar volums monotemàtics i volums tipus miscel·lània; en aquest segon cas, es pot presentar els poemes agrupats per seccions, cadascuna amb un títol que aporta informació sobre el tema dels poemes que inclou, o sense cap mena d'agrupació.

Tant si es tracta d'un volum monotemàtic com si és una miscel·lània, és molt interessant determinar quin tractament es fa dels temes triats. Així, podem trobar acostament als animals des d'una òptica realista o fantàstica. També es pot distingir entre el to general del poemari: humorístic, irònic, líric.

L'espai poètic. Distinció del marc del poema i de la disposició dels seus elements: estrofes, lletres, tipografia. Podem distingir poemes per ser «mirats» (cal·ligrama, poema visual) de poemes per ser mirats i llegits (acròstics) i per ser llegits, recitats i/o escoltats. Cadascun d'aquests tipus demana una anàlisi diferent. Mentre que en els dos primers cal fixar-se en els elements visuals –disposició, paraules, tipografia–, en el darrer tipus cal analitzar els elements sonors –ritme, rima, encavalcament, etc.–, que constitueixen la música del poema i els constituents significatius –lèxic, estructures sintàctiques i semàntiques– amb les figures retòriques corresponents: paral·lelisme, hipèrbaton, personificació i analogies, etc.

3. Estat de la qüestió del gènere en llengua catalana: poesia per a infants, avui

Per entendre la realitat poètica d'una època cal mirar enrere i al voltant, ja que la literatura és final d'un procés i producte d'un context. Si fem una mirada diacrònica, una breu pinzellada panoràmica de la història del gènere en la nostra llengua des dels seus inicis al final del XIX fins a la darrera dècada del segle passat il·lumina alguns trets

rellevants lligats amb la formació de generacions de lectors de poesia. En primer lloc, l'estudi diacrònic de les antologies mostra que els poetes més antologats són Verdaguer, Maragall, Carner, Guerau de Liost, M. A. Salvà, Costa i Llobera, J. M. de Sagarra, J. V. Foix, J. Salvat-Papasseit i M. Manent, seguits de d'A. Turmeda, T. Catasús, M. Torres, C. Arderiu, J. Vinyoli i J. Brossa. Quant als subgèneres del folklore, endevinalles i cançons han estat els més antologats, seguits a distància pels embarbussaments. En segon lloc, l'evolució dels poemaris d'autor es caracteritza pel pas progressiu de textos amb un marcat to moralitzador cap a aquells altres on predomina el joc amb les paraules per tal d'emocionar els lectors. En tercer lloc, el viatge diacrònic per les edicions de poesia per a infants dibuixa un paisatge de veus i de silencis (Prats: 2004) en funció de l'estatus de la nostra llengua a l'escola; així passem d'un període amb força vitalitat –dècades dels vint i trenta del segle XX– a un altre totalment erm –dècades dels quaranta i cinquanta– i a un tercer de lenta recuperació –dels seixanta als vuitanta– fins arribar a un notable progrés de la darrera dècada del segle passat que continua al llarg dels primers anys del nou mil·lenni.

Aquest gir en la història del gènere, propiciat per la nova situació de l'ensenyament de la nostra llengua i per canvis educatius que tenen en compte la recitació de poemes com a criteri d'avaluació en l'educació infantil i primària, implica tant els poetes, que comencen a escriure per al públic infantil, com els editors, que recuperen obres anteriors i eixamplen els horitzons amb la incorporació de poemaris d'altres cultures (Prats: 2003).

Les publicacions del nou segle han contribuït a ampliar la franja lectora dels més petits i la de tipus de llibres. Entre les publicacions per als més menuts la producció ha estat més prolífica que en la franja dels adolescents, gràcies a la dedicació d'autores com Núria Albertí amb *Poemes i cançons de bressol;* Empar de Lanuza amb *Versos al sol i* Montse Torrents amb *Per què els gats miren la lluna?* Tots tres llibres destil·len sensibilitat i bon ofici i són una bona eina per acostar la poesia als més petits, perquè contenen poemes que remeten a la tradició oral: estrofes breus amb recursos que els acosten a les cançons i jocs de falda, i que es fonamenten en l'origen memorístic de la poesia; enumeracions de les parts del cos, estructura acumulativa, repeticions; recuperen protagonistes de la narrativa folklòrica, introdueixen animals (ratolins, gats, peixets...), nens de bolquers o primeres experiències escolars. Tant si és poesia descriptiva, narrativa, o senzillament amb voluntat lúdica, la lleugeresa del llenguatge i l'ús de diminutius són encertats i aporten calidesa i cap sospita de carrincloneria.

Dorm, Patufet

On són les orelles

on és el nasset,
on és la boqueta
del meu patufet?

Li darem lleteta,
després el xumet,
fins que se m'adormi
el meu patufet.
Núria Albertí

La poma

Una poma cau d'un arbre
i ningú la va a collir.

Dues mosques que passaven
es preparen pel festí.

Tres marietes afamades
en demanen un bocí.

Cinc cuques espavilades
també s'hi van afegir.

Saps dir-me quants mengen poma
o ho tornem a repetir?
Montse Torrents

Ratolí de camp

Ratolí de camp
àgil i esmolat:
petita malesa
Vigila el sembrat.
Empar de Lanuza

També adreçats als primers lectors, el 2003 s'inicia la sèrie *Vull llegir!* de Cruïlla, en què cada llibre aporta un poema d'un poeta reconegut il·lustrat pràcticament vers a vers, i al final el poema apareix sencer. Les col·leccions «Llegim i escrivim» d'Eumo i «El bosc de colors» de Barcanova han publicat'*Poesies i endevinalles* i'*Onze poemes,* respectivament. En els dos casos ofereixen poemes d'autor per a infants i poemes populars, cançons o endevinalles. Són dues propostes adients per potenciar els jocs de paraules i la imaginació dels infants, i una excel·lent eina per apropar-los al subgènere més divulgat de la literatura de tradició oral, a la nostra tradició literària.

Podem parlar de canvi espectacular en la darrera dècada del xx, sobretot des del punt de vista quantitatiu, car la cinquantena d'obres publicades entre l'any 1990 i el 2000 representa un augment significatiu comparat amb la vintena que es van publicar des de 1978 fins a 1989; de la cinquantena d'obres publicades, la meitat corresponen a l'àmbit fins aleshores més desatès: l'obra d'autor escrita expressament per a un públic infantil. Al llarg de la darrera dècada del segle XX es duplica la producció d'obres d'autor respecte de les que s'havien publicat fins aleshores des de finals del XIX (Prats 2003). La progressió en aquest àmbit encara augmenta durant els set anys del nou mil·lenni, quan es publiquen trenta-tres poemaris d'autor, vuit antologies i quatre versions d'altres llengües. Ara, si quan centrem la valoració del canvi en paràmetres quantitatius podem aplicar amb justesa l'adjectiu "espectacular", quan ho fem en paràmetres de qualitat poètica –varietat de ritme i rima, bon domini de la paraula, joc verbal– no podem llançar les campanes al vol. Entre els centenars de poemes impresos abunden els rodolins més o menys ocurrents i les ratlles curtes que s'acosten a temes d'interès per als infants, però amb poca traça en el tractament del ritme o de la versificació. En el moment actual, podríem parlar d'un decantament de la balança: si fa una vintena d'anys moltes veus es van aixecar lamentant la manca de poetes que s'adreçaven als infants, avui hem de lamentar la facilitat amb què s'edita. Seria convenient que la poesia infantil, a més d'augmentar en quantitat, ho fes en qualitat, que tots els sectors implicats en la seva expansió hi posessin de la seva part a fi de contribuir a la formació de bons lectors de poesia.

3.1 Principals veus poètiques: referents de la tradició immediata i noves veus

A més de Josep Carner, que havia donat a conèixer *Museu zoològic* l'any 1966, els principals poetes que han passat a ser referents a tenir en compte són Maria Beneyto, Miquel Desclot, Joana Raspall, Josep Maria Sala-Valldaura i Olga Xirinacs. Llevat de Josep M. Sala Valldaura, van iniciar la publicació de la seva obra la dècada dels vuitanta i, llevat de Maria Beneyto, que ens ha deixat amb la mel a la boca amb els seus *Poemes de les quatre estacions*, l'han continuada les dècades posteriors. Miquel Desclot, com

apunta Jaume Aulet (Aulet: 2003), ha esdevingut un autèntic punt de referència per la qualitat de la seva proposta creativa, per la seva reflexió sobre el gènere i per la tasca de difusió tant a nivell de recitacions poètiques per a escolars com per la magnífica antologia *Poesies amb suc. Antologia de poesia per a infants.* Aquesta vasta tria de poemes, tres-cents cinquanta-nou distribuïts en vint-i-sis seccions, serà una obra de referència del gènere per tres raons. En primer lloc, obre les portes a la poesia escrita per a infants en altres cultures, tant les de la resta de llengües de l'estat, com d'altres d'Europa o d'Àsia, algunes de les quals, com l'anglesa o la russa, des del romanticisme ençà, han excel·lit en mostres d'aquest gènere. Segonament, aquesta obra ofereix un primer tast d'obra inèdita de poetes, com Carles Hac Mor, Dolors Miquel, Eduard Sanahuja i Helena Vidal, que s'estrenen en el camp de la poesia adreçada als infants i aporten aires nous, com ara jocs amb referents de sèries televisives o humor fresc i referents d'altres tradicions. En tercer lloc, la tria convida a un passeig diacrònic per les obres de la nostra cultura des de Jaume Collell, Apel·les Mestres i S. Perarnau, passant per Josep Carner, Joana Raspall, Olga Xirinacs, Empar de Lanuza, Marc Granell, Enric Larrreula Josep M. Sala-Valldaura, fins a les darreres incorporacions: Carles Cano, Eva Dènia, Núria Albó, Lola Casas, entre altres.

Miquel Desclot, Joana Raspall i Josep M. Sala-Valldaura han traslladat a la pràctica poètica les seves idees teòriques sobre la poesia per a infants, recollides en la primera part d'aquest treball. Així, el primer ha bastit la seva obra sobre el joc de llenguatge, la sonoritat, l'onomatopeia, la diversitat mètrica i rítmica; la connexió amb el cançoner i la rondallística, i els homenatges a poetes d'altres cultures. A *Bestiolari de la Clara* tracta d'un tema de molta tradició, el del bestiari, el recondueix cap a un espai quotidià i amb referents amb personatges de rondalles i cançons.

Gallina capitana

La gallina Capitana
fa un decret cada setmana:

que les oques i els pollets
no s'ajoquin amb peus freds:

que els pardals i les colomes
posin bé els punts i les comes;

que les oques de l'estany
facin pipí dins el bany;

que les polles i els pollastres
prenguin model dels sapastres;

que els galls dindis i els paons
no s'acabin els torrons;

que els garrins i les conilles
vagin sempre amb sabatilles.

En canvi, a *Més música, mestre!* es centra en un tema poc tractat, el dels instruments musicals, que se'ns adrecen en primera persona.

Clarinet

Com que sóc un clarinet
de la boca a l'esquelet,
m'ensabono cada dia
la lluent anatomia:
no voldria que un barrut
pogués dir-me «claribrut».

I a *Oi, Eloi?* ens proposa diversos temes, animals, diferents follets de ciutat, savis de diferents poblacions, mitjans de transport.

Cançó del tren de Cardedeu

Hi havia un tren hi havia
que anava a peu
cada dia al migdia
a Cardedeu,
empassant-se la via
com un fideu.

Joana Raspall, la més veterana i prolífica, no ha fet mai reculls monotemàtics sinó miscel·lànies, amb un ample ventall de temes: animals, plantes, jocs d'infants, sentiments, cicles temporals lligats amb festes i tradicions. També beu de la tradició oral, i amb claredat dóna vida a nombres, a lletres, a joguines. Utilitza molt recursos com la personificació, la repetició i els jocs polisèmics. A més de facilitar l'accés al

llenguatge poètic, encomana sensibilitat i en algunes ocasions envia missatges morals als lectors, com és el cas de *Podries...*, inclòs a *Com el plomissol. Poemes i faules*, un dels seus reculls més reeixits.

Podries...

Si haguessis nascut
en una altra terra,
podries ser blanc
podries ser negre...
Un altre país
fóra casa teva,
i diries «sí»
en una altra llengua.
T'hauries criat
d'una altra manera
més bona, potser;
potser més dolenta.
Tindries més sort
o potser més pega...
Tindries amics
i jocs d'altra mena;
duries vestits
de sac o de seda,
sabates de pell
o tosca espardenya,
o aniries nu
perdut per la selva.

Podries llegir
contes i poemes,
o no tenir llibres
ni saber de lletra.
Podries menjar
coses llamineres
o només crostons
eixuts de pa negre.

Podries... podries...

Per tot això, pensa
que importa tenir
LES MANS BEN OBERTES
i ajudar qui ve
fugint de la guerra,
fugint del dolor
i de la pobresa.

Si tu fossis nat
a la seva terra,
la tristesa d'ell
podria ser teva.

Josep M. Sala-Valldaura, fidel a la seva idea que «en el món de la poesia les paraules organitzen una festa i ballen (2002: «Vestidor», a *Disfresses*), ha aportat un parell de poemaris de tipus miscel·lània que palesen un interessant treball d'organització del corpus i un hàbil joc de llengua. De la tradició oral beu sobretot en els subgèneres més deutors de l'enginy (endevinalles i embarbussaments) o que poden tenir una funció màgica (el conjur); també recorre a les cançons. A *Tren de paraules* ens va oferir una mostra variada de tipus de poemes, amb una interessant variació de cal·ligrames al voltant de la pluja com a eix generador, i un poema de tema mariner, dins l'apartat «quadres» amb un ritme de vaivé que recorda les onades i amb personificacions que conviden a imaginar el quadre.

Marina

Amb els seus dits d'escuma,
la mar toca el piano dolç de la platja
i el timbal guerrer de les roques.
Les bombolles són les pessigolles de la sorra,
i de la mar cap a la mar
va i ve i torna l'aigua
que sempre ronca i mai no dorm.

A *Disfresses* ens aporta un singular joc de llengua i d'enginy, com aquest conjur bastit a partir d'una significativa enumeració d'adjectius:

CONJUR PER A TRAURE
EXCEL·LENT EN
MATEMÀTIQUES

Informàtiques.

Lingúístiques
pleremàtiques.

Robòtiques.

Cinètiques.

Ofimàtiques.

Fantàstiques
problemàtiques.

Majestàtiques
matemàtiques.

Altres veus de referència en la poesia catalana per a infants han aportat una mirada lírica a processos naturals. Maria Beneyto, a partir de personificacions d'elements meteorològics i del món vegetal, aporta una mirada lírica al pas del temps, exemplificat en el cicle estacional, Empar de Lanuza ha sabut beure del folklore i de la tradició culta en l'*Abecedari de diumenge*, i Olga Xirinacs s'ha centrat en el tema mariner. Núria Albó, a *M'ho ha dit el vent,* s'ha endinsat en l'entorn més directe dels infants i els seus sentiments amb ritme i musicalitat. Aquestes poetes aporten sensibilitat i bon ofici amb mostres tan rodones com les que presentem:

La Marina juga al sol
amb la closca d'un cargol;
s'ha volgut tombar d'esquena
i troba un cranc a l'arena.
El cranc és petit,
li puja pel dit,
li passa pel nas,
li baixa pel braç,

el cranc s'ha espantat
i ja s'ha amagat.
Olga Xirinacs

Les germanes fulles
anaven al ball
rialles per l'aire
i els vestits daurats.
Maria Beneyto

Beatriu ballava
en un camp de blat,
la boira envoltava
de perfums el prat.

Un borinot negre
que duia bastó,
es mostrava alegre
llegint un cató.

I una abella vella
en un bresquiller
movia una cella:
no sabia què fer.
Empar de Lanuza

PARE I MARE

Els ulls de la mare
no els té ningú més.
Són com les onades
que gronxen vaixells.

Les mans del meu pare
són com les arrels
que aguanten els arbres
i els fan créixer drets.
Núria Albó

Entre les noves veus que s'han incorporat al gènere en la nostra llengua, Carles Cano, a *Poemes sense diminutius,* juga amb les paraules i les idees, amb la realitat i la imaginació per acostar-se a temes propers als infants amb romanços, acròstics, cal·ligrames, endevinalles i embarbussaments; M. Josep Orobig, amb imaginació i humor i un bon domini de la paraula, ha ampliat el ventall temàtic i els referents amb elements de la narrativa; Lola Casas, la més prolífica, ha aportat poemes i cançons d'un ampli ventall temàtic, molt lligades al món escolar; Eva Dènia i Marc Granell han aportat el to reivindicatiu o de denúncia amb poemes com «Un, dos, tres» i «Cançó de bressol per a despertar consciències»; Josep Ballester, en *Els ulls al cel i l'anima al mar,* ofereix als lectors adolescents poemes rics de versificació amb referents del folklore, de la tradició culta i amb un ampli ventall de personatges del nostre imaginari col·lectiu. Finalment, Dolors Miquel i Helena Vidal han dut aires renovadors: la primera amb ironia i humor, la segona amb jocs de paraules i forta empremta del folklore català crea cançons eliminatives i d'altres tipologies.

La gallina del tiet

El tiet tenia una gallina
que se'n va anar a la Xina.

– Adéu gallina
– Adéu tiet.

Era una gallina simpàtica
a qui li agradava la informàtica.

– Sóc de Camí.
No pateixis per mi.

Les gallines parlen el mateix idioma
a Lleida, la Xina o Oklahoma.
Dolors Miquel

Comptalla

Punt dolç
sucre en pols,
dos, tres,

vint-i-tres,
vint-i-tres ferreters
mengen dolços pels carrers,
pels carrers de massapà
amb magranes a la mà.
Amb aquesta mala cara
T'ha tocat parar!
Helena Vidal

CIRC
(Acròstic)

Cavallistes
trapez**I**
fe**R**es
a**C**ròbates
Carles Cano

3.2 Temàtica, formes i jocs intertextuals

Els temes amb més tradició en les obres monotemàtiques per a infants són el dels animals i el del cicle de l'any. Entre la profusió de bestiaris destaquem el *Bestiolari de la Clara,* de Miquel Desclot per la riquesa i varietat de formes poètiques, per les referències a obres clàssiques de la literatura catalana i pel joc intertextxual amb textos folklòrics; l'*Alfabestiari* de Francesc Pérez i Moragón i Carles Pérez, per l'excel·lent treball de grafisme; el *Bestiesari* d'Enric Larreula, pel to humorístic. El cicle de l'any es pot tractar a partir de les estacions –*Poemes de les quatre* estacions de Maria Beneyto– o dels mesos –*Per molts anys* de Miquel Martí i Pol o *L'any titurany de Ricard Bonmatí*. Aquest restrictiu ventall temàtic s'ha eixamplat amb el tema mariner, ben exemplificat en el doble *Marina; Cavall de mar* d'Olga Xirinacs i *Els ulls al cel i l'ànima al mar* de Josep Ballester; el del menjar, des del primer plat a les postres, a *Bon profit!* de Miquel Martí i Pol; el musical a *Més música, mestre!* de Miquel Desclot. En les obres tipus miscel·lània, a més dels temes esmentats tracten dels sentiments i de l'amistat; de les pors, de les joguines i de les experiències quotidianes a casa i a l'escola; els nombres, les lletres i la vida a les aules, van augmentant el protagonisme en aquests llibres. El component moral, no en el sentit d'alliçonar, sinó en el de mostrar els valors del món civilitzat o de denunciar situacions d'injustícia, és present en diversos poemes de Joana Raspall, Marc Granell, o M. Dolors Pellicer. Vegem una mostra de temes diversos.

La vaca

Era una vaca tan trista,
tan avorrida, tan soca,
ensopida, pessimista,
poca cosa i desmenjada
que de llet en feia poca
i, per postres!, descremada!
Enric Larreula

Primavera

Aquest matí, d'amagat,
ha arribat la primavera.
La duia penjada al bec
tot xisclant, una oreneta.

L'oreneta ha alçat el vol
i amb un cop d'ala lleugera
ha segat un raig de sol
i ha florit tota la terra.
Núria Albó

Fideus a la cassola

Ens els mengem fent tabola
els fideus a al cassola.

Llargs o curts són divertits
i bons per llepar-s'hi els dits.

Quan el suc ens regalima
la mare, de por, s'aprima.

Però si ens els acabem
fins perdona que ens taquem.
Miquel Martí i Pol

Maregassa

Fa vent.
I el port?
És lent.
Volts sort?
Som cent.
I el llamp?
Tinc fam.
Fas foc?
Tinc fred.
Vols fum?
Un rem.
Quin mar?
El temps.
Josep Ballester

Tenebres

Que fosc es veu el mar
sota el meu llit !
No obriré les parpelles
fins al matí.
Juan Kruz / Miquel Desclot

L' ós de peluix

El meu pobre ós de peluix
és tan vell que tot ell cruix.
M'és igual ! Jo me l'estimo:
nou o vell és el meu nino.
Agnès Bartó/ Helena Vidal

El bany

La nina de drap
que més m'estimava
s'ha descolorit
perquè l'he banyada.

Quan la mare em renta
jo també tinc por
que em descoloreixin
l'aigua i el sabó.

Cada dia ho miro...,
però veig que no.
Joana Raspall

Un, dos, tres
quatre gotes sobre el mar.

Un, dos, tres
quatre infants sense una llar.

Un, dos, tres
sempre plou sobre mullat.
M. Dolors Pellicer

Cançó de bressol
per a despertar consciències

La meua xiqueta és l'ama
de l'asfalt i del carrer.
No té pares ni té casa,
només fam i por i fred.

La meua xiqueta es passa
tot el dia en el taller,
treballant com una esclava
per als rics de l'Occident.

La meua xiqueta brama
fugint sota el sol roent
–morta d'espant i de gana–
d'una guerra que no entén.
La meua xiqueta aixafa
jugant i sense voler

una mina que, amagada,
li sega de colp els peus.

La meua xiqueta clama
des de tots els continents
justícia que acabe amb tanta
misèria i tant patiment.
Marc Granell

Vocals

A de la mar,
E
del desert,
I del gesmil,
O de l'amor,
U del llaüt.
Pedro Villar/Marc Granell

Futur (Homenatge a Joan Brossa)

ABCDari
ABCDara
ABCDemà
ABCDahir
Has vist mare?
Ara ja sé llegir!
Lola Casas

En la tria de recursos formals predominen versos curts amb rima i estructures basades en les del folklore: endevinalles, cançons, embarbussaments. També trobem mostres de cal·ligrames i d'algun acròstic. Les repeticions, les enumeracions, les personificacions predominen per sobre de les analogies. Les versions de poetes d'altres cultures, com les clàssiques de *nursery rhymes* de Marià Manent, les aportacions de Miquel Desclot, versions de Rodari, Juan Kruz, les de Marc Granell amb versions de Pedro Vilar, i les d'Helena Vidal d'Agnès Bartó, entre d'altres, han enriquit la producció de poesia per a infants.

Bona part de l'obra poètica per a infants en llengua catalana s'insereix en la línia de la literatura adreçada als lectors infantils en què es pressuposen molts coneixements de la literatura de tradició oral i de cultura infantil i es confia que el lector sabrà integrar-los en la seva reconstrucció del poema.

El joc intertextual entre l'obra d'autor i la literatura de tradició oral és rica per la quantitat i diversitat d'interrelacions. Les relacions més freqüents són les d'arxitextualitat, ja que molts poemes es basteixen sobre l'estructura d'endevinalles, embarbussaments, cançons o conjurs, tal com ho exemplifiquen les mostres de Joana Raspall, Olga Xirinacs i Helena Vidal. També abunden mostres d'hipertextualitat, molts poemes reescriuen cançons o componen un nou text a base d'afegir elements de narrativa folklòrica, com ho fan Miquel Desclot i Josep M. Sala-Valladaura. Vegem una mostra dels tipus de joc intertextual amb obres dels poetes citats:

Llop de rondalla

S'alimenta de iaies o de nenes
amb caputxeta i trenes;
de cabretes o de porquets
caçats de poc o freds.

I és que els autors de contes i rondalles
li fan passar més gana que unes tovalles.
Però si li donessin pinso per dinar
el llop fóra més bo que el pa.
Miquel Desclot

Arri, Arri!

Arri arri tatanet!
Fa bon dia, no fa fred
pujarem a la muntanya;
el cel no té cap lleganya,
el sol és alt i lluent.
L'aigua salta pel torrent
fent escuma i remolins;
a la vora dels camins
han florit les atzavares...

Arri, tatà! Per què et pares?
Què et passa? Ai! És ben clar!
No t'he donat esmorzar!
Joana Raspall

Conte potser fals

Hi havia
una vegada
a un país llunyà
una formiga desvagada,
una caputxeta tota vermella
que es menjava un llop sencer,
una ventafocs que ventava clatellots
a ses germanes, ben bé tres porcs paletes
i marrans que vivien a la serena sense fer-se
cap recer, i una bella dorment amb lleganyes
que va mossegar un príncep dolent i en dir-li per casar-se
va fer-li pam i pipa, va treure-li un pam de llengua i els colors
de l'arc de Sant Martí, va fer-li amb els braços una botifarra
de cinc quilos i va donar-li una carbassa per portar-la en camió.
Josep Maria Sala-Valldaura

Comptem contes

1 Llop: el llop! És ú-nic. O és que n'hi ha d'altre?
2 Hansel i Gretel
3 Els 3 porquets
4 Els 4 músics de Bremen
5 Els 5: Georgina (o Jordi), Julià, Anna, Dik ...i
El Tim (sense comptar els pastissos de gengibre)
6 Sis Joans
7 Els 7 nanets
8 Els 7 nanets i la Blancaneu
9 El vestit nou de l'emperador
40 Alí Babà i els 40 lladres
80 La volta al món en 80 dies
101 101 dàlmates
1.001 nits

20.000 llegües de viatge submarí
M. José Orobig

Embarbussament

De gotes bé que en degoten,
degotims i gotimalls,
degoteres, degoters,
degotegen degotalls.
Helena Vidal

Embarbussament

Truc de rus mut i poruc però no ruc:
fer-se el suec.
Josep M. Sala-Valldaura

Sóc un coixí amb cent agulles.
Coixí, coixinet,
no em punxaràs el peuet.

Sóc un negre ben vestit,
elegant i presumit,
clavo les punxes la dit.

Si encara no m'endevines
sóc un senyor amb cent espines,
polit i rodó
i em dic eriçó.
Olga Xirinacs

Encara no fa mig any, ens preguntàvem si podíem parlar de bon temps per a la lírica en el camp de la poesia per a infants. El panorama actual, com escrivíem aleshores (Prats 2008: 9), no és, ni de bon tros, desolador. Quantitat i qualitat, però, en les publicacions d'aquest gènere no són equiparables. Tanmateix, hi ha poetes amb sensibilitat i bon ofici que aporten a la poesia per a infants en la nostra llengua els elements imprescindibles per a una bona peça poètica: joc verbal, imaginació, ritme i

domini de la paraula. Algunes de les seves veus, possiblement, podran «fer ser de mots» alguns infants d'avui.

MARGARIDA PRATS RIPOLL
Universitat de Barcelona
Grup FRAC

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Poesia infantil

GARCÍA PADRINO, J. i P. CERRILLO (coord.) (1990) *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
PELEGRÍN, A. (1993) pr. de *Poesía española para niños*, Madrid, Taurus.
PRATS, M. (1994) «Notes sobre la poesia per a infants», *Temps d'Educació* 12, p. 127-141.
– (2008) «De poesia per a infants, encara», *Faristol* 61, p. 7-10.
«Una poesía para/de/ con los niños» (1999) monogràfic de *ZURGAI.*
«Dos décadas de poesía infantil y juvenil» (2002) monogràfic de *Lazarillo.*
«Poesía sen idades» (2002) monogràfic de *fadamorgana*

Història del gènere en català

DESCLOT, M. (1993) «La poesia per a infants a Catalunya», *Faristol* 15, p. 31-34.
PRATS, M. (2002) «La poesia per a infants: un gènere entre el folklore i l'obra d'autor» *La literatura infantil i juvenil catalana: Un segle de canvis,* Barcelona, ICE UAB, p. 47-56.
— (2004) «Un paisatge de veus i de silencis. Algunes característiques de la història dels llibres de poesia per a infants», *Escola Catalana* 406 pp. 23-25.
ROVIRA, T. (1988) *La literatura infantil i juvenil,* apèndix dins RIQUER, M. de, COMAS, A. i MOLAS, J. *Història de la literatura catalana*, vol. 11, Barcelona, Ariel, pp. 421-471.

Poemaris d'autor i pervivència i transformació del folklore

Aloy, J. M. (gener 2004) «Poesia per a gent jove», *Escola Catalana* 406, pp. 8-10.
Aulet, J. (2003) «Miquel Desclot i la poesia per a infants», *Revista del Col·legi de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i Ciències de Catalunya* 123, pp. 35-47.
Bassa i Martín, R. (2004) «La petita poesia oral popular», *Escola Catalana*. 406, pp. 15-22.
Izquierdo, O. (2000) «Versos menuts. Obra dels poetes d'ara per als infants d'ara», *Faristol* 35, pp. 4-7.
Prats, M. (2000) «El patrimoni rimat a les portes del nou mil·lenni», *Faristol* 37, pp. 8-15.

Opinions de poetes sobre poesia per a infants

Kruz, J. (2003) -«La poesía infantil: algunos símbolos», *CLIJ* 157 pp. 33-36;
Desclot, M. (2003) «Cal una poesia específica per a infants?», *Perspectiva Escolar* 278. pp. 3-14.
Martín, L. (2004) «El plaer d'escoltar, la joia de dir. Entrevista al poeta Miquel Desclot», *Escola Catalana* 406, pp. 33-40.
Morer, E. (2006) «Escalant els grans versos. Entrevista a Joana Raspall», *Faristol* 56 pp. 24-25.
Sala-Valldaura, J. M. (2006) «Conjurant conjurs (Teoria i pràctica de la poesia per a infants)», *Escola Catalana* 406, pp. 28-30.

Literatura infantil i formació del lector literari

Colomer, T. (1999) *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis.
Lluch, G. (2003) «Una propuesta de anàlisis para la LIJ», *CLIJ* 166, p. 33-40.
Mendoza, A. (2001) *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con el lector*, Conca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Referències bibliogràfiques del poemes inclosos en l'article

Albertí, N. *Poemes i cançons de bressol*. Il. Marta Balaguer, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007. Inclou CD.
Albó, N. *M'ho ha dit el vent*. Premi de poesia Guillem Viladot. Il. Núria Giralt. Barcelona, Columna, 2001.

BALLESTER, J. *Els ulls al cel i l'ànima al mar*. Il. Enric Solbes, Alzira, Bromera, 2003.
BENEYTO, M. *Poemes de les quatre estacions. Il.* L. Bellver. València, Tàndem, 1993.
CANO, C. *Poemes sense diminutius*. Il. Paco Giménez. Alzira, Bromera, 2007.
CASAS, L. *Retalls poètics*. Il. Gustavo Roldán. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.
DESCLOT, M. *Bestiolari de la Clara*. Il. Lluïsa Jover. Barcelona, Baula, 1992.
— *Oi, Eloi?*. Barcelona, La Galera, 1995.
— *Més música, mestre!*. Il. Fina Rifà. Barcelona, La Galera, 2002.
LANUZA de, E. *Abecedari de diumenge*. Il. Carme Grau. València, Diputació de València, 1988.
— *Versos al sol*. Il. Matilde Portales. València, Tàndem, 2000.
LARREULA, E. *Bestiesari*. Il. Francesc Rovira. Barcelona, Bruño, 1996.
MARTÍ I POL, M. *Bon Profit! Per molts anys*!. Il. C. Solé. Barcelona, Barcanova, 1998. Inclou CD
OROBIG, M. J. *Descabellat de versos descabdellats*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.
PELLICER, M. D. *Versos diversos*. Il. Josep Ferrer. Alzira, Bromera, 2003.
RASPALL, J. *Com el plomissol. Poemes i faules.* Il. Glòria Garcia. Barcelona, La Galera, 1998.
— *Escaleta al vent*. Il. Picanyol. Barcelona, La Galera, 2002.
SALA-VALLDAURA, J. M. *Tren de paraules*. Il. Carles Porta. Lleida, Pagès Editors, 1997.
— *Disfresses*, Il. Carme Julià. Barcelona, La Galera, 2002.
TORRENTS, M. *Per què els gats miren la lluna?* Il. Matilde Portales. València, Tàndem, 2005.
XIRINACS, Olga. Il.: *Marina. Cavall de mar*. Il. Asun Balzola. Barcelona: Barcanova, 1998.
Poesies amb suc, selecció de M. DESCLOT. Il·lustracions de Mercè Galí. Barcelona, La Galera, 2007.

RAMON X. ROSSELLÓ

L'ANÀLISI DE TEXTOS TEATRALS PER A INFANTS I ADOLESCENTS

1. Preliminars

L'anàlisi del teatre ha centrat ja alguns dels nostres treballs anteriors i normalment els hem iniciat amb el recordatori que ens podem aproximar al teatre (i, per tant, a l'anàlisi d'aquest) des de diferents perspectives.[1] Aquestes parteixen d'una consideració del teatre que, per una banda, privilegia alguns dels seus elements o vessants i, per una altra, el relaciona, més o menys directament, amb altres productes artístics i literaris. Podem acostar-nos al teatre posant en primer pla, per exemple, la seua consideració d'art escènica. Aquest plantejament ens portaria a tenir en compte especialment els elements escènics, tant aquells de percepció visual com auditiva, i els codis i llenguatges propis, com ara el del teatre d'actors, el d'espectacles de titelles (o teatre objectual), el del mim, el dels pallassos, el del circ, el de la dansa o del teatre-dansa i el del teatre musical. En aquest article, però, no serà aquest punt de vista el que centre el nostre

1. A més d'articles en què hem que tractat aspectes puntuals de l'anàlisi teatral, tres són els treballs en què hem abordat aquesta qüestió (Rosselló 1999, 2000a i 2003). Recomanaríem el primer per a aquells que vulguen aprofundir en aquesta matèria. El treball de 2003 tractava de reflexionar, a diferència del que ací pretenem, sobre la pràctica de l'anàlisi del teatre en el nivell de l'educació secundària.

Caplletra 46 (Primavera 2009), pp. 183-206

interés, atés que l'objecte d'anàlisi al qual ens adrecem és el teatre de text[2] editat –i, per tant, esdevingut «llibre de teatre» (Rosselló 1999: 178-180)–, des d'una recepció d'aquest a través de la lectura.[3] No obstant això, hem de dir que la majoria dels textos que comentarem foren estrenats abans de la seua publicació.

També podem acudir a una visió del teatre entés com una de les modalitats de relat ficcional,[4] i ocupar-nos sobretot del component història/acció i món ficcional (Rosselló 1999: 33-47), amb la consideració de les seues coordenades espaciotemporals i dels personatges (Rosselló 1999: 145-150). Una perspectiva que ens connectaria el teatre amb la narrativa i amb diferents formats del relat audiovisual. Ara bé, encara que esmentarem en l'article aspectes relacionats amb aquest plantejament, tampoc no serà aquest el nostre punt de partida principal.

Hi ha una altra perspectiva que habitualment hem considerat que és una bona via per acostar-se al teatre, en gran part perquè ens duu a fixar-nos en qüestions fonamentals de la construcció teatral; qüestions que sovint resten un poc oblidades des de posicions més pròximes al discurs narratiu que no a l'escènic. Aquesta perspectiva és la que hem anomenat el teatre com a interacció escènica. És sobretot des d'aquest plantejament des d'on abordarem una aproximació a l'anàlisi dels textos teatrals destinats a infants i a adolescents.

Abans d'entrar en matèria, però, volem fer constar que, tal com hem recollit en el títol, considerem més ajustada l'etiqueta de teatre per a infants i adolescents que no la de teatre per a infants i joves.[5] La realitat teatral ens mostra que el tipus de producció específica s'adreça normalment a un públic que arriba, com a molt, als 14 anys o al primer cicle de l'ESO. De tota manera, aquesta producció teatral va dirigida fonamentalment a la franja de 3 a 12 anys, ja que és força escassa l'oferta de teatre

2. S'utilitza l'etiqueta «teatre de text» en l'àmbit teatral per delimitar un model de teatre caracteritzat per una presència bàsica de la paraula enfront d'altres modalitats teatrals de caràcter més visual, com ara el teatre de carrer, el teatre gestual o el teatre d'objectes (titelles o ombres, per exemple).

3. El fet que parlem de textos editats també n'incorporaria a l'anàlisi la consideració dels paratextos, entre aquests alguns d'específics de l'edició teatral. Aquesta és una qüestió que vam tractar en Rosselló (2000b). En el cas del teatre per a infants i adolescents és especialment destacable la presència de les il·lustracions, tot i que aquest serà un element que deixarem de banda. Per acostar-se a la seua anàlisi podeu veure Duran (2009).

4. Tot i que allò usual és que el teatre agafe la forma de relat, és possible trobar-se amb espectacles que no responguen, vistos en el seu conjunt, més que a un seguit d'accions o esdeveniments més o menys independents, lligats si de cas per una temàtica o per un motiu al voltant del qual són plantejats.

5. Sobre aquesta qüestió terminològica, en Rosselló (2000b), a més a més, vam treballar a partir de la distinció entre teatre per a infants i adolescents i teatre infantil o juvenil, tot entenent aquest segon com el teatre fet (sobretot interpretat) per nens o per adolescents, normalment en l'àmbit escolar i en tallers o cursos de teatre, com ara el que es fan a escoles municipals de teatre.

destinada a un públic adolescent. El públic jove, entés en un sentit ampli, acostuma a anar, tot i que sovint dut des dels centres escolars i en un horari especial, a obres per a públic adult.

2. Els nivells de la interacció teatral i la relació entre aquests

2.1. La interacció real: el factor «edat»

Un element clau per al desenvolupament d'aquesta perspectiva és l'observació d'una doble interacció en l'acte teatral. Així, per una banda, tenim la interacció real, és a dir, aquella que s'estableix entre obra i receptor. En el cas que ens ocupa la interacció real va lligada a un públic i a unes obres amb determinades característiques, diferents a les del teatre per a adults.

Aquest destinatari o receptor es defineix per la seua edat i, també, per l'evolució que aquesta duu aparellada, la qual cosa normalment porta els creadors a delimitar obra i públic d'una manera bastant més precisa. Per tant, ens trobem amb la fixació de franges d'edat. Aquestes, habitualment, es relacionen amb els nivells i cicles del sistema d'ensenyament i posen en evidència la dependència d'aquest teatre respecte a les activitats (extra)escolars o als adults que han de saber triar la idoneïtat de l'acte teatral i acompanyar-hi els infants.[6] Respecte a les delimitacions d'edat, es pot veure que hi ha diverses franges, no sempre coincidents, a les quals s'adrecen els espectacles. Hi ha la franja de 0 a 3 anys, de 3 a 6, la de 6/7 a 10 i la de 10 a 14. Ara bé, trobarem, en altres casos, propostes plantejades per a infants de 6 a 12 anys, és a dir, per a tota la primària, o per al segon i tercer cicles de primària o per a l'educació infantil i primer cicle de primària. Si revisem, per exemple, la programació del Centre Teatral Escalante, de València, veurem que aquesta sala habitualment empra els diferents cicles de l'educació a l'hora de delimitar la franja d'edat a la qual destina els espectacles que programa; aquest mateix criteri s'usa al Jove Teatre Regina, de Barcelona, sala també dedicada a espectacles per a infants i adolescents.[7] En relació a aquest assumpte, sovint, hem tingut

6. Sense voler entrar massa en qüestions de producció i d'exhibició, fóra bo recordar que l'oferta teatral per a infants i adolescents es mou, a hores d'ara, entre la campanya escolar (programació en horari escolar adreçada als centres d'ensenyament) i el teatre familiar (programació adreçada a infants i a adults acompanyants, normalment pares i mares, en horari de cap de setmana).

7. Per a més informació sobre aquestes sales, podeu veure www.escalantecentreteatral.com i www.jtregina.com. També hi ha altres sales que dediquen una part important de la seua activitat a la programació de campanya escolar o a funcions de cap de setmana, com ara Sala L'Horta (www.lhortateatre.com), a València (Castellar-L'Oliveral), Teatre del Raval (www.plujateatre.com), a Gandia, i Teatre Tantarantana (www.tantarantana.com), a Barcelona.

ocasió de sentir professionals del sector queixar-se de la falta d'explicitació d'aquesta informació en alguns teatres o sales, la qual cosa origina la presència d'un públic (excessivament gran o menut) per al qual no s'ha plantejat l'obra.

Tampoc no podem oblidar que les característiques de l'obra per a infants i adolescents es troben molt lligades a les condicions de l'exhibició teatral, com ara els caixets que estan disposats a pagar els teatres per les funcions i el preu de les entrades que se solen cobrar. Sobre aquest aspecte, que condiciona (i molt) les característiques dels espectacles, ja fa uns anys, Joan Muñoz, productor de Pluja Teatre,[8] deia el següent (Muñoz 2000: 184):

> (El teatre) infantil té els mateixos costos de producció que un d'adults (...), però, ací està el però, el caixet d'un espectacle infantil està per la meitat o un poc menys que el d'adults, per què? No ho sé, potser perquè es manté la idea que un espectacle infantil es fa amb quatre duros i sense quasi assajos, cosa que des de fa molts anys ja no passa. Avui, un espectacle infantil està creat i té un acabat tan professional i digne com un d'adults, això sí, a meitat de caixet: i encara més, les companyies de teatre infantil, a diferència de les d'adults, no poden anar a taquilla, perquè els preus de les entrades són polítics (una mitjana de 300 pessetes) i no es pot arribar mai a cobrir despeses.

De fet, aquestes circumstàncies incideixen en allò que es crea, per exemple, respecte al nombre (i tipus) de personatges i, per tant, d'actors i actrius necessaris. Açò, per exemple, motiva que en el teatre per a infants siga molt usual treballar amb actors que interpretaran diferents personatges al llarg de l'obra. Així doncs, algunes de les creacions més ambicioses, creativament parlant, són fruit de la intervenció de la producció pública, un fet que es pot constatar a València amb els espectacles vinculats al Centre Teatral Escalante.

En tot cas, la definició o concreció de l'edat, més enllà dels límits de la producció, comportarà també característiques respecte a la història/acció o respecte a la importància de l'element verbal,[9] dels elements d'acció no verbal o dels elements visuals (escenografia, vestuari, il·luminació, projeccions...) i auditius (música, efectes de so i dicció o codi interpretatiu), així com també respecte a la durada de les propostes, normalment

8. Pluja Teatre és una de les companyies més veteranes del panorama valencià. Fou creada el 1972 a Gandia i des dels anys 80 del segle passat ha centrat la seua activitat en el teatre per a infants, tant en el camp de la producció d'espectacles com en el de la programació, a partir de la gestió del Teatre del Raval. Podeu veure un breu panorama del teatre valencià per a infants a Rosselló (2005).

9. En els espectacles per a infants de 0 a 3 o de 3 a 6 la presència de parlaments pot ser mínima o, fins i tot, inexistent.

espectacles d'entre 50 i 75 minuts.[10] Ara bé, és rellevant destacar que, si pensem en l'anàlisi de textos teatrals, aquelles obres adreçades a un públic molt menut (que no sap llegir encara o molt poc) difícilment assoliran l'edició. Per tant, en parlar de l'oferta editorial actual, normalment ens referim a textos adreçats a persones entre 8 i 14 anys. Aquesta circumstància la comprovem en revisar els textos publicats per la col·lecció Micalet Teatre de Bromera,[11] la qual ens servirà com a punt de referència per a l'aplicació d'alguns conceptes teòrics.[12]

A més de la major o menor complexitat del relat i de la durada (o extensió) d'aquest, també és destacable que, a hores d'ara, l'edat de l'espectador model influeix habitualment en la tria del món ficcional en què es mou la proposta. Així, mentre que el teatre per a més menuts sol situar-se en mons meravellosos, lligats als contes o faules tradicionals, les propostes per a adolescents tendeixen a un major realisme, ja que estan centrades sovint en unes coordenades «ara i ací» i en personatges i conflictes propis de l'edat. O, en tot cas, en un món relacionable amb la ciència-ficció.

2.2. La interacció ficcional i la relació amb la interacció real: el marc

Per una altra banda, hi ha la interacció ficcional, entesa com aquella que estableixen els personatges, bàsicament, entre ells, a través d'acció verbal i no verbal.[13] Sens dubte, estem molt més acostumats a analitzar una obra centrant-nos en el nivell de la interacció ficcional i treballar així elements com els personatges, el temps i l'espai

10. Si analitzem textos prèviament estrenats, o fins i tot fruit d'un projecte de muntatge, en ferne l'anàlisi es podria dir que no només estem analitzant l'escriptura d'un text i d'un dramaturg concret, sinó també el treball d'una companyia i d'uns creadors d'escena, els quals acostumen a tenir les seues característiques o línia de treball quant al tipus de teatre que fan i, per tant, quant al tipus de text que s'hi genera.

11. Per a un públic a partir de 14 anys, per exemple, l'editorial Bromera destina la seua col.lecció de teatre per a adults, la qual compta amb un introducció dirigida a aquest lector (o al professor) i amb unes propostes didàctiques que a hores d'ara es poden aconseguir a través de la pàgina web de l'editorial.

12. És interessant aquesta qüestió perquè ens posa en primer pla la distinció entre representació/espectacle i lectura/llibre, ja que podem trobar casos en què l'espectacle anava adreçat a un públic de menor edat que aquell a qui s'adreça el text editat amb què es va fer el muntatge teatral. Més enllà, també ens evidencia les grans diferències que hi ha entre dos processos de comunicació o d'interacció tan diferents com el de les arts escèniques i el de la lectura.

13. És cert que el nivell de la interacció ficcional pot tenir una concreció en forma de monòleg. Ara bé, aquesta opció no és usual en el tipus de teatre que ací tractem. Això no obstant, per exemple, en *Això era i no era*, de Pasqual Alapont, podem veure'n un ús bastant important, atés que els dos personatges protagonistes, Guillem i Robert, es troben sols i els seus pensaments ens són traslladats en forma de paraules dites, com ara en l'inici de l'escena 2 (p. 22). També Manuel Molins, en *Rosegó, el rodamón*, fa un ús important del monòleg, especialment en la primera seqüència, construïda a partir de dues intervencions en forma de monòleg. Per aprofundir en l'anàlisi del monòleg teatral, podeu veure Rosselló (2000c).

de ficció, la història o faula, l'acció i els parlaments, o fins i tot les acotacions.[14] És cert que aquest acostament recull una sèrie de qüestions que en absolut són secundàries quant a l'anàlisi de l'obra teatral. Ara bé, també podem parar-nos a observar, com ací us plantegem, quina és la relació que s'estableix entre les dues interaccions implicades, amb la finalitat de descriure i comentar, per exemple, determinats efectes o reaccions que l'obra pretén provocar en el receptor a través de la seua construcció ficcional.

Així doncs, un primer punt d'atenció per a nosaltres és el tipus de marc o model de relació que estableix l'obra amb el seu receptor. Per tal de situar aquest marc és fonamental analitzar la concepció de l'espai escènic proposat, tot entenent aquest com la configuració que presenta l'obra en relació a l'element públic i a l'espai destinat a aquest. Una de les possibilitats és que l'obra siga concebuda com la construcció d'un món de ficció aïllat de l'espectador, sense que es done lloc a l'apel·lació des de l'escena. En aquest cas, ens trobem davant un teatre que respecta l'anomenada quarta paret,[15] que tendeix cap a l'efecte d'il·lusió de realitat autònoma i que situa el públic en el lloc del *voyeur* que sent i veu el que fan altres, desconeixedors d'aquests tercers.

Ara bé, també trobem propostes teatrals que inclouen elements o formes que fan possible l'establiment d'una relació més propera, més directa, entre la ficció escènica i el seu receptor. I és en el teatre per a infants on molt sovint es treballa amb aquests elements. Així, és habitual assistir a propostes on acabaran interrelacionant-se elements del nivell ficcional amb el públic real, amb la qual cosa s'esborraran, en major o menor grau, les fronteres entre tots dos nivells. Per exemple, l'obra *I, de sobte... plif!*, d'Eduardo Zamanillo, comença amb un recurs ben clar de ruptura de la separació entre món ficcional i món del públic, ja que des de bon començament un dels personatges posa en evidència la presència del públic (p. 17):

> (*PAPIPO i PAPUPÉ dormen. A través dels seus roncs, plens de tendres matisos, podríem intuir el caràcter dels seus somnis. Pareixen tranquils, encara que, ocasionalment, alguna cosa els agita. Un escarafall incontrolat de PAPUPÉ desperta PAPIPO.*)
>
> PAPIPO. Eh? Mmm... Qui pertorba el meu son? Qui els meus malsons pertorba?
>
> *(Es desempereseix. S'adona que té el públic davant.)*

14. Per a una anàlisi detallada dels parlaments i de les acotacions podeu veure Rosselló (1999: 90-122 i 160-178).

15. En el teatre s'usa el concepte de «quarta paret» per referir-se a la separació entre l'escena (món de ficció de l'obra) i l'espai del públic. I normalment es parla del fet de «trencar la quarta paret» per tal d'assenyalar que en una obra hi ha elements o formes que eliminen la separació entre escena i públic.

> Aaaaah! Desperta, Papupé!
> PAPUPÉ. Papipo, per a què?
> PAPIPO. Com que per a què? Desperta't, alça't, és urgent!
> PAPUPÉ. No vull.
> PAPIPO. Sí que vols! Que no veus com et mira ja la gent?
> PAPUPÉ. Que em miren a mi? Auxili, per favor! Quin esglai, quina por!

Alguns elements teatrals, com els que comentarem tot seguit, incideixen de manera habitual en aquesta qüestió. Podem trobar, per exemple, obres que contenen com a seqüència primera (o, si voleu, llindar) un pròleg o una presentació. Es tracta, sens dubte, d'un element que posa en relació públic i escena, atés que el públic esdevé receptor directe de les paraules d'un personatge (o personatges) que justament se li està adreçant.[16] Segons Spang (1993: 171), la funció primordial del pròleg és «establecer un puente entre dos grupos de personas heterogéneos como lo son el público de teatro y los actores [...]. Como una especie de preparación del público, la creación del clima propicio y de la efímera complicidad entre actores y espectadores».

Trobem, també, obres que introdueixen el relat teatral a partir de la figura d'un personatge que actua com a narrador. Es tracta del que Abuín González (1997: 28) anomena un narrador generador, és a dir, quan «algún personaje [...] crea, engendra con su discurso un universo dramático habitado por otros personajes de condición "ontológicamente" distinta». Per exemple, l'obra *Merlí i el jove Artús*, de Carles Pons, és construïda com un relat teatral generat per un narrador, El mag Merlí, un personatge de la història (i, per tant, un narrador homodiegètic).[17] Així, veiem que l'obra s'inicia amb una primera escena anomenada «Pròleg» en què apareix Merlí adreçant aquest parlament al públic (p. 17):

> Sabia que us trobaria ací. Des del fons de la llegenda he vingut a complir el vostre desig... Voleu conéixer la història del jove Artús, i jo la sé..., com sé moltes coses, moltíssimes coses del que ha passat, del que passa i del que passarà. Puc endevinar qui sou, d'on veniu i on anireu, encara que, per més que vulga, no puc alterar el destí...
>
> *Sobre el ciclorama es projecta un mapa antic d'Anglaterra.*
>
> Som a l'illa d'Anglaterra, fa molts, moltíssims anys [...].

16. Aquesta situació és diferent del cas de determinades obres, construïdes en forma de monòleg, on es pot acudir a supòsits per convertir el públic en un receptor indirecte: el personatge s'adreça a un altre (no visible) personatge absent, a un difunt, algú que dorm, a un ésser sobrenatural o a si mateix.

17. Si el narrador fos un personatge no vinculat a la història, aleshores parlaríem d'un narrador heterodiegètic.

I seguint el model, la peça es tanca també amb una intervenció final d'aquest personatge-narrador (p. 82), tot i que aquesta vegada sense separació formal respecte a l'escena anterior:

> *Durant els darrers parlaments, la música va pujant de volum fins a tapar les veus... Tots queden estàtics com figures de pedra en escena. Fins que Merlí s'apropa al prosceni...*
>
> MERLÍ: I així fou com Artús es convertí en cavaller i més tard va ser coronat rei d'Anglaterra [...]. En fi, Morgana i jo... Bé, és una complicada història i us la contaré en una altra ocasió...
>
> *Teló.*

Aquesta proposta dramatúrgica és relativament usual en el teatre per a infants, atés que permet acostar l'obra teatral a allò que se suposa la forma per excel·lència de la ficció adreçada a nens: el conte. Ara bé, aquest model es pot complicar amb el joc amb nivells ficcionals,[18] és a dir, amb acció pertanyent a dos mons ficcionals diferents, per exemple, un món realista, l'ara i ací, i un món meravellós; una construcció que en absolut es troba exempta de models en la tradició literària (*Peter Pan*, per citar-ne un).[19] Aquesta situació la trobem a *La gallina que pogué regnar,* de Carles Cano. Així, comprovem que aquesta obra va més enllà de la construcció del relat escènic amb narrador. L'obra es presenta amb una primera i una darrera escenes independents de la resta de l'obra, escenes en què un Guàrdia Imperial, amb funcions de narrador-generador, inicia i tanca l'obra. Ara bé, en aquestes escenes trobarem la intervenció de dos personatges més, Turista 1 i Turista 2, amb qui el narrador dialoga. És més, en aquesta obra l'autor es planteja un altre recurs d'interrelació, com és la invasió de l'espai del públic per part de personatges, el qual augmenta encara més el contacte entre ficció

18. El recurs més típic d'aquest joc amb nivells ficcionals és l'anomenat teatre dins el teatre, un recurs que compta amb una gran tradició en el teatre per a adults. En el camp del teatre per a infants el joc va vinculat sovint a la distinció entre realitat i somni (o fantasia).

19. El joc amb nivells ficcionals no necessàriament trenca la quarta paret o va lligat a un narrador-generador del relat. Així, per exemple, *Això era i no era*, de Pasqual Alapont, presenta un treball amb nivells ficionals (realisme i mons meravellosos), però mantenint-se dins dels límits del teatre que respecta la quarta paret i sense que el relat de primer nivell siga generat per cap narrador. El que sí que trobem és, si volem veure-ho així, la figura del narrador intern (o intradialògic), atés que Robert, a partir de la lectura d'un llibre, genera relats de segon nivell. Uns relats que, amb un joc de l'autor més o menys tradicional, podran ser vistos com a fruit d'un somni o com a «reals». Un exemple més prototípic de l'ús de nivells narratius es troba en *La princesa del desert*, de Rodolf Sirera; una obra construïda seguint el model de relats generats per un narrador intern (Nabíh) que adreça històries a un altre personatge (Hassan).

i públic. Així, ens podem trobar en algunes obres amb personatges asseguts entre el públic o que entren a escena pel lloc del públic, o amb personatges que davallen al lloc del públic i que hi interactuen o, fins i tot, que fan que aquest participe en l'espectacle. En *La gallina que pogué regnar* l'autor escriu en una acotació de la primera escena (p. 24):

> (*Apareixen dues TURISTES despistades i embogides anant d'un costat a l'altre fotografiant-ho tot, fins i tot allò més absurd. Poden haver entrat amb el públic i haver-se ficat un poc amb ell* [...]).

Aquest tipus de plantejament de la interacció, amb el recurs a un element de mediació entre públic i ficció, duu aparellada la consideració d'una altra qüestió que, si bé ha tingut èxit en el camp de l'anàlisi de la narrativa, normalment es deixa de banda en el camp teatral. Ens referim al concepte de focalització o filtre informatiu. Habitualment, la ficció escènica es construeix com un relat que explícitament no depén de cap veu (o «mostrador» escènic) i amb una focalització externa (o zero en el cas de la incorporació de monòlegs d'interioritat). És a dir, l'obra teatral acostuma a ser construïda per un marc que aparenta objectivitat: ningú no mostra ni filtra la informació. Ara bé, no tot el teatre respon a aquest marc d'interacció sinó que hi ha obres que l'alteren amb la introducció d'una focalització interna, és a dir, quan tot el que se'ns mostra depén del que algú sap o del que algú vol fer-nos saber, per tant, amb una forta càrrega de subjectivitat.[20] Aquestes construccions amb focalització interna, però, són més pròpies del teatre per a adults que no de les propostes per a infants o adolescents, atés que quan ens trobem en el teatre per a infants amb obres amb narrador, aquest acostuma a no reflectir cap tipus de restricció quant al coneixement de què disposa.

Tenim, així mateix, com a elements d'interrelació entre interacció real i ficcional, les intervencions internes d'apel·lació al públic (quan un personatge en el transcurs de l'obra adreça un parlament directament al públic) o els tradicionals aparts. Per exemple, en *La gallina que pogué regnar*, trobem una intervenció de Pepeta com aquesta (p. 55):

> VELLETA. Oh, sí, clar! No et preocupes, ets perspicaç i tu mateixa ho aniràs descobrint. Perdona si no te la done neta, sempre he sigut una mica peresosa.
>
> PEPETA. (*Cap al públic en veu baixeta.)* El que és, és una gorrina.
>
> VELLETA. Deies?

20. Per a aprofundir en aquesta qüestió podeu veure Rosselló (2000c o 2006).

PEPETA. No, res, res, que... els ous també estan molt bons amb tonyina.

Estem parlant, al capdavall, de qüestions formals que tenen a veure amb els fets de reduir o augmentar la distància entre receptor i escena, amb dissimular o no els procediments de construcció i de funcionament escènics, amb la intenció de potenciar o no la il·lusió i la identificació de l'escena com un món parell a la realitat, o amb el fet de situar-se en el terreny de l'intercanvi actiu, del joc escènic i de les experiències físiques, emotives i intel·lectuals, amb un major o menor efecte de distanciament. En aquest cas, allò que en el teatre per a adults s'ha considerat com a distanciador respecte a l'acció, plantejat des d'una perspectiva de contraposició entre teatre dramàtic i teatre èpic (Pavis 1990: 151-154), en el teatre per a infants i adolescents és usat com a recursos de connexió entre obra i públic i, al remat, aquests elements estan establint un marc d'interacció caracteritzat per la proximitat o l'apropament de ficció i públic.

3. L'organització de l'acció: la seqüenciació formal i el subministrament d'informació

Si aprofundim en la caracterització d'una obra, amb la voluntat de fer-ne una anàlisi detallada, caldrà prestar especial atenció a la construcció de l'acció,[21] amb la intenció de destapar les estratègies que pretenen provocar al llarg de l'obra determinats efectes sobre el receptor. En aquest cas, és important veure l'organització de la peça en relació al subministrament de les informacions sobre la història.

3.1. La seqüenciació formal

Normalment, l'organització de l'acció teatral es planteja a partir d'una seqüenciació explícita. És a dir, que ens trobem amb un text segmentat o dividit a partir de qualsevol tipus de seqüència més o menys tradicional, com ara les escenes, els actes, els quadres o les parts (Rosselló 1999: 128-137). Ara bé, també podem tenir textos on l'acció es presenta de manera continuada, sense talls, sense interrupcions. Aquesta opció, però, no acostuma a ser la més comuna en el teatre per a infants, atés que la peça sense divisions sol respondre a un plantejament d'acció concentrada en un únic espai, un temps complet (sense el·lipsis) –i, per tant, reduït a la durada de l'espectacle– i amb ben pocs personatges.[22]

21. Usem «acció» per referir-nos a la construcció concreta que la ficció (la història) presenta en una obra teatral.

22. Tot i que no és una obra adreçada a un públic específic, *El verí del teatre*, de Rodolf Sirera, és un exemple d'aquesta construcció, un text que és usual llegir en l'ensenyament secundari. Podeu veure'n una proposta d'anàlisi en Rosselló (1999).

Tenim una seqüenciació tradicional que presenta una estructura en tres actes (o cinc), vinculats al model d'acció construïda a partir de plantejament o presentació, nus o conflicte i desenllaç o resolució; actes que a la vegada se subdivideixen normalment en escenes, delimitades a partir d'un canvi de personatges. Avui dia aquesta seqüenciació ja no és tan habitual i assistim, més aviat, a una organització a partir d'un seguit de seqüències mitjanes (o escenes), més breus que el que suposa un acte; sense que això vulga dir que l'acció no es desenvolupe seguint l'estructura tripartida tradicional o estructura tancada. Així, si revisem les primeres quinze obres publicades per la col·lecció Micalet Teatre, veurem, que només una, la primera, usa una seqüenciació en dos actes, mentre que la resta opta per una estructura de seqüències mitjanes o escenes.[23]

Detectar la presència o no d'una seqüenciació formal i, sobretot, veure les justificacions o motivacions d'aquesta és un bon punt de partida de l'anàlisi de l'acció. Les raons que donen lloc a una seqüenciació poden ser variades i sovint múltiples. Podem esmentar la presència de nivells ficcionals diferents, d'històries diverses,[24] o la presentació de fils d'acció que es desenvolupen en paral·lel. En aquest darrer cas, el de fils d'acció, trobem obres com *Això era i no era*, d'Alapont, en què tenim les escenes d'acció amb Guillem i les escenes de Robert. O *La gallina que pogué regnar* on veiem, per una banda, les escenes primera i darrera pertanyents a un nivell ficcional i la resta, pertanyents a un segon nivell. Dins aquest segon nivell hi ha les escenes corresponents a les peripècies de la gallina Pepeta i, en alternança, les corresponents al Príncep; finalment, ens trobarem amb l'escena 10 en què ambdós fils s'ajunten.

Són també elements lligats al canvi de seqüència les alteracions de la línia del temps (com ara les el·lipsis i les manipulacions de l'ordre temporal),[25] els canvis d'espai

23. Si repassem les peces que ens han servit de referència, comprovem que el nombre de seqüències és molt variable i es mou entre les 5 de *Rosegó, el rodamón*, de Manuel Molins i les 28 de *La volta al món en 80 dies*, adaptació de Juli Disla. Tot i que el més habitual és situar-se entre les 8 de *La princesa del desert*, de Rodolf Sirera; les 9 de *Merlí i el jove Artús*, de C. Pons; les 10 d'*Això era i no era*, de P. Alapont; i les 12 de *Joan, el Cendrós,* de C. Alberola i R. García; les 13 de *Circus*, d'Eduard Costa, o les 18 de *Pinotxo*, de Vicent Vila.

24. En el cas de la presència de nivells ficcionals diferents o d'històries diferents, és força interessant analitzar el mecanisme emprat per introduir-los o per passar d'un a un altre (les «portes» a un altre nivell). Hi ha mecanismes com el teatre dins el teatre, la distinció despert-adormit, l'ús de nivells narratius (un relat dins un relat, amb narradors interns que generen un relat representat) o l'aparició de personatges o d'elements meravellosos enmig d'un món ficcional de base realista (el que hem anomenat el realisme alterat en alguna ocasió).

25. Sobre les manipulacions de l'ordre temporal, es distingeix l'anticipació o prolepsi de la retrospecció o analepsi. El més usual és trobar-nos amb retrospeccions indirectes, és a dir, intervencions dels personatges que conten algun fet del passat, les quals no donen lloc a un canvi d'escena. Ara bé, en el teatre més recent trobem retrospeccions directes, és a dir, seqüències que representen un moment del passat. Així mateix, en algunes ocasions, es poden trobar manipulacions de la freqüència, concretament repeticions d'un mateix moment temporal, tot i aquestes no són habituals en una obra per a infants.

ficcional o l'aparició i desaparició de personatges. En el cas del teatre per a infants i adolescents, el fet que no es compliquen en excés els jocs de temporalitat o de ficció múltiple provoca que normalment aquestes escenes tinguen a veure molt més amb la presència d'el·lipsis temporals i amb el canvi d'espai de l'acció (o microespai) i/o dels personatges. Aquestes justificacions de l'estructura en escenes les podem veure, per exemple, en la versió que Juli Disla va fer de *La volta al món en 80 dies*, de Jules Verne:

Escena 1: 2 d'octubre. Casa de Phileas Fogg.
Escena 2: 2 d'octubre. Al Reform Club de Londres.
Escena 3: 2 d'octubre. Casa de Phileas Fogg.
Escena 4: 2 d'octubre. Estació de Charing-Cross a Londres.
Escena 5: 9 d'octubre. Al port de Suez.
Escena 6: 10 d'octubre. A bord del *Mongòlia* cap a Bombai, navegant per la mar Roja.
Escena 7: 20 d'octubre. Al port de Bombai.
Escena 8: 20 d'octubre. Han passat unes hores.
Escena 9: 22 d'octubre. Encara a Bombai.
Escena 10: 22 d'octubre. A través de l'Índia.
Escena 11: 23 d'octubre. Continua el viatge en elefant.
Escena 12: 23 d'octubre. Calcuta.
Escena 13: 31 d'octubre. A bord del vaixell *Rangoon*.
Escena 14: 6 de novembre. En una taverna de Hong Kong.
Escena 15: 7 de novembre. Pels carrers de Hong Kong.
Escena 16: A bord del vaixell *Tankadera* cap als Estats Units.
Escena 17: 23 de novembre. A bord del *Tankadera*.
Escena 18: 3 de desembre. Pels carrers de San Francisco.
Escena 19: 4 de desembre. Dalt d'un tren.
Escena 20: 4 de desembre. Al campament dels indis.
Escena 21: 4 de desembre. Al campament dels indis. S'ha fet completament de nit.
Escena 22: 5 de desembre. Al campament indi. S'ha fet de dia.
Escena 23: 5 de desembre. Viatge en globus.
Escena 24. 21 de desembre. Continua el viatge en globus.
Escena 25: 21 de desembre. El globus ha aterrat a Liverpool.
Escena 26: 21 de desembre. A la presó.
Escena 27: 21 de desembre. Londres.
Escena 28: 21 de desembre. Al Reform Club.

Aquesta obra, ja des del títol mateix, ens dóna una informació sobre la durada ficcional de l'acció: 80 dies. És evident que l'obra recorrerà aquests 80 dies de l'any 1872 a partir d'una durada real que se situa al voltant dels 70 minuts de representació.

Per tant, l'el·lipsi temporal esdevé un recurs clau en l'organització de l'acció. El·lipsis que, com ocorre en aquesta obra, podran ser d'abast breu (unes hores dins un mateix dia, com veiem en les quatres primeres escenes) o llarg (dies, com ocorre en les escenes 12, 13 i 14). Al treball temporal, a més, se suma una multiplicitat d'espais d'acció (o microespais ficcionals), els quals sovint acompanyaran l'el·lipsi com a element de justificació de la divisió en escenes. En aquest cas, a més de canvis de microespai, vinculats a les el·lipsis més breus, hi trobem canvis de macroespai (llocs geogràfics diferents), vinculats a les el·lipsis de gran abast.[26]

Això no vol dir que una obra sense segmentació explícita no responga a un esquema en què es puguen resseguir les diverses modificacions i els canvis que articularan l'acció. En aquest cas, però, haurà de ser l'analista qui propose una possible organització, no explícita, de la peça. Per exemple, *I, de sobte, plif...!*, de Zamanillo, se'ns presenta com una obra sense divisió formal. No obstant això, la peça sí que conté elements de canvi ben significatius que podrien donar lloc a una proposta de segmentació de l'acció. Ara bé, com ocorre en aquesta obra, la concepció des de la qual s'articula la peça pot estar plantejada a partir d'una contínua barreja i de canvi d'elements, la qual cosa ens estaria mostrant una construcció diferent d'aquella més habitual. Aquesta circumstància, com a reflex del que estem dient, sembla haver provocat aquestes paraules amb què es clou la «Introducció» que encapçala l'edició d'aquesta obra: «Encara que tot açò sembla un poc complicat, de segur que podreu seguir la lectura sense problemes» (p. 11). Un comentari que ens fa pensar que segurament és vista com a més clara una seqüenciació formal explícita i, millor encara, si va acompanyada de títols, un recurs paratextual que trobem en una part de les obres revisades i que no acostuma a ser tan habitual en el teatre per a adults.

En relació a la seqüenciació formal i al major o menor nombre de canvis i transformacions d'elements, podem introduir el comentari del ritme de l'obra. És indubtable que el ritme en una obra teatral va vinculat a una gran quantitat d'aspectes, entre aquests molts de caràcter escènic (rapidesa dels canvis d'escena, codi interpretatiu, ús de la música, de la llum, d'efectes de so o audiovisuals...). Ara bé, que una obra estiga segmentada en més o menys escenes i de major o menor durada, que els espais, el temps i el personages varien constantment o que l'estil dels parlaments tendisca a intervencions breus o llargues, són també aspectes que incideixen en la creació i variació d'un ritme.[27] En general, el ritme en el teatre per a infants i adolescents tendeix a ser alt, atés que és una molt bona manera de mantenir l'atenció i la tensió del públic.

26. Cal tenir en compte que allò usual és que el macroespai, com a element del món ficcional o del cronotop, siga únic, si més no, en un mateix nivell ficcional i en un mateix nivell narratiu.

27. Quan analitzem un text dramàtic, és evident que més que el ritme escènic, en termes generals, el que podem analitzar amb objectivitat és el ritme o la velocitat del relat.

3.2. El subministrament de la informació

En l'anàlisi de l'organització ens interessarà també resseguir amb cura el subministrament de la informació que fa l'autor, és a dir, engegar una observació que detecte indicis i situe revelacions, per tal de veure els possibles efectes de suspens, d'intriga o de sorpresa sobre el receptor. En aquest sentit podem analitzar com l'autor dosifica la informació i com sovint jugarà amb estratègies informatives com ara l'engany, la confusió, l'ocultació i la revelació, relacionades amb el fet de no explicitar determinada informació o de donar pistes o indicis de qüestions no del tot clares (o no evidents) fins arribar a un cert moment.

En una obra convencional les primeres seqüències són punts especialment donats a acumular informació per al receptor: situa la història en un determinat món ficcional, amb les seues coordinades espaciotemporals, justifica la situació inicial, ens informa sobre la prehistòria dels personatges... Hi ha obres que juguen molt amb aquest tipus de dades i ens presenten situacions que, d'entrada, resultaran força incomprensibles o que causaran perplexitat per la manca d'algun detall que, si de cas, ja ens serà presentat en el moment considerat oportú. En *La princesa del desert*, de Sirera, trobarem una obra construïda, com déiem abans, amb nivells narratius. Al final de l'obra descobrirem, però, que allò que Nabíh conta a Hassan és la història de com es van conéixer els seus pares, Laila i Omar, com si aquest suposat conte al capdavall no fos més una gran retrospecció (p. 71):

> NABÍH. *(A Hassan, que ha començat a despertar-se i es desempereseix.)* I així fou com Laila i Omar es conegueren, i en aquest punt el meu conte acaba. Ha sigut un conte molt llarg. Molt llarg, i tot en canvi únicament d'un meló d'aigua. No te'n podràs queixar, fill meu.
> HASSAN. *(Badallant.)* ¿I què va passar després, amb Laila i amb Omar?
> NABÍH. Pregunta-ho a ells, encara que jo crec que ho saps millor que jo.

Aquest joc amb la informació és interessant, a més a més, perquè, en ser desacreditat posteriorment el grau de veritat del que conta aquest personatge-narrador (p. 71), el món ficcional resultant ja no serà un món meravellós, sinó que el component de meravella queda reduït a les històries internes i no al primer nivell. L'únic personatge que no sembla acceptar la inversemblança de tot plegat és el xiquet Hassan, qui mostra una preferència pel món meravellós que li ha presentat Nabíh. Aquest aspecte, semblant al que véiem en *Això era i no era*, d'Alapont, ens porta a constatar que hi ha obres en què es planteja la dualitat real/fantasia (o somni) i que l'acceptació d'una opció o una altra, sovint, va lligada als diversos personatges implicats. La visió diferent pot anar lligada a la distinció adults/infants, com en l'obra de Sirera, o a dos personatges nens amb experiències de caràcter diferent (Robert i Guillem), en l'obra d'Alapont.

El joc amb la informació, així doncs, no només es pot observar a nivell del receptor sinó que sovint podem trobar que determinats efectes també tenen a veure amb desnivells informatius que afecten els personatges, de tal manera que uns personatges i el públic poden tenir més o menys informació que els altres o també informacions diferents. En aquest sentit, l'obra *Joan, el Cendrós*, de Carles Alberola i Roberto García, és un molt bon exemple de joc amb el desnivell informatiu entre personatges i públic. En aquesta obra el nucli de l'acció se centra en la relació entre Helena i Joan, una relació que s'ha iniciat a través d'un xat. A diferència de Joan i del públic, Helena i la resta de personatges desconeixen la identitat del xic amb qui Helena parla. En el moment en què Joan i Helena se citen, l'obra dóna lloc a una seqüència com la 7, en què Helena, que està esperant el seu enamorat, va de confusió en confusió, ja que primer serà Espinosa qui aparega i després el professor Abel. Quan finalment apareix Joan, ella no el reconeixerà com el seu estimat i tampoc Joan no gosarà dir la veritat, ja que es farà passar per un enviat del «tímid» enamorat. La confusió serà total quan Àlex, germanastre de Joan, faça acte de presència i Helena acabe acceptant que és aquest el seu estimat secret. Aquesta situació no serà resolta fins a la fi, tot passant per diferents situacions, les quals provocaran que Helena, primer, descobrisca que no es tracta d'Àlex i, finalment, arribe a resoldre la identitat del seu enamorat.[28]

Totes aquestes manipulacions o jocs informatius, sovint, incideixen en allò que denominem la tensió dramàtica, vinculada a la resolució de situacions de conflicte, d'incertesa, plenes d'entrebancs o de dificultats. Un exemple de creació de tensió dramàtica el veiem en *I, de sobte... plif!*, quan Piojo i Hula han de trobar l'antídot per a Serpentina, tot just després que el professor Miquel haja dit que «si algú beguera d'açò, hauria de prendre un antídot en menys de trenta minuts, o l'efecte seria irreversible» (p. 41). A partir d'aquest moment assistirem a un compte enrere: «Només queden vint minuts» (p. 49), «Només queden deu minuts» (p. 56), «Només queden vuit minuts» (p. 60), «Només queden quatre minuts» (p. 66), «Només queda un minut» (p. 70). Finalment, arribarem al compte enrere de segons (pp. 71-72):

> PAPUPÉ. I queden sis segons...
> HULA I PIOJO. Beu!
> PAPIPO. Cinc segons...
> HULA I PIOJO. Beu!

28. Aquests desnivells informatius en el teatre per a infants i adolescents sovint s'usen com un recurs que té una clara connexió amb la interacció real entre obra i públic, atés que es fa coneixedor d'alguna informació, d'algun fet o d'algun personatge el públic i aquest acaba intervenint en una representació en termes d'avisador o alertador del personatge ignorant, moltes vegades d'un perill o de les vertaderes intencions d'algú altre, o simplement de la seua presència.

PAPUPÉ. Quatre segons...
HULA I PIOJO. Beuuu!!!
PAPIPO. Tres segons...
HULA I PIOJO. Beuuuu!!!
PAPUPÉ. Dos segons...
HULA I PIOJO. Beuuuuuuuu!!!
SERPENTONA. Un segon, que ja bec. (*Beu.*)

(*I bevent, bevent, la foscor es va fent.*)

Aquesta tensió dramàtica, sens dubte, es relaciona directament amb el que tractarem tot seguit.[29]

4. El punt de vista i els efectes sobre el receptor

La nostra proposta d'anàlisi incorpora, així mateix, la idea d'un punt de vista al qual se sotmet l'acció, com ara còmic, tràgic, tragicòmic, melodramàtic, burlesc, satíric, irònic, sarcàstic... Un punt de vista que, des d'una perspectiva històrica, es podria associar a diferents gèneres teatrals (tragèdia, comèdia, tragicomèdia, farsa, drama, etc.), i a la recerca d'uns determinats efectes en el receptor. Aquests efectes poden tenir a veure, per una banda, amb estats o reaccions emocionals (amb la rialla, el somriure, la tristesa, el plor) o amb la ment (reflexió, evasió, persuasió...).

També podem encabir en aquest punt de vista la càrrega de valoració que es desprén del tractament dels diferents personatges (des de molt bons fins a molt dolents) i la lectura que es pot extraure de l'evolució i el desenllaç (càstig, recompensa o premi, salvació...). És evident que en els productes per a infants i adolescents, la caracterització dels personatges no sol presentar una gran complexitat i la separació entre bons i dolents sol ser d'allò més clar, així com també ho és el desenllaç que espera a cadascú segons estiga en un o l'altre dels grups.

En aquest punt podríem abordar la qüestió de la voluntat de jugar amb la identificació i el distanciament o l'estranyament del receptor respecte a la ficció presentada (Pavis 2000: 231). En el teatre per a adults s'ha emprat aquesta qüestió pel que fa a la valoració ideològica d'una obra des de posicions de l'anomenat teatre èpic.

29. Si pensem en l'anàlisi de textos dramàtics, com ací estem fent, també podem incloure-hi el que hem anomenat els buits del text i el desnivell entre text i espectacle (Rosselló 1999: 184-188), un aspecte en què juga un paper important l'anàlisi de les acotacions i d'alguns paratextos, com ara l'ús de títols en les escenes. En aquest sentit, pot resultar molt interessant plantejar-se una anàlisi comparativa d'una mateixa obra a través de la seua lectura i de la seua posada en escena.

Així doncs, es considera que la identificació del receptor amb els personatges faria perdre poder crític respecte del plantejament dels conflictes, mentre que un plantejament de l'obra que contribuïsca al distanciament afavoriria una posició crítica davant del que se'ns mostra, ja que el receptor restaria més pendent dels aspectes ideològics que se'n deriven que no dels efectes de tensió i d'emotivititat. Elements que contribueixen a crear estranyament o distanciament poden ser tots aquells que actuen en contra de la coherència d'un món ficcional realista com ara els contrastos, les barreges d'elements o la introducció d'anacronismes. Així mateix, també ajuda al distanciament l'eliminació de la tensió o del suspens en el desenvolupament de l'acció en avançar dades sobre el desenllaç. D'igual manera, un tipus d'interpretació més pròxim a la paròdia o a la caricatura que no al naturalisme pot incidir de manera activa en el distanciament. També les manipulacions del ritme, com un excessiu alentiment o una rapidesa inusual, hi poden contribuir.

En el cas del teatre per a infants i adolescents, és cert que el punt de vista i els efectes que se'n deriven es troben molt més limitats que en teatre per a adults, atés que moltes de les obres tendeixen cap a un punt de vista còmic i cap a efectes de rialla. Això no obstant, també podem trobar altres plantejaments com els de l'heroïcitat o de la meravella, amb efectes, si més no en moments puntuals d'una peça, de por, pena, entusiasme, aversió, compassió, simpatia o admiració. És d'agrair que, com ens proposa Manuel Molins en *Rosegó, el rodamón*, una ficció de creació pròpia, el personatge, en principi, dolent acabe sent rehabilitat i s'active així una reacció lligada a la compassió o a la pietat, més que no a altres de més habituals (p. 64):

> LLUC. Per què no? Els xiquets són molt inquiets i no et deixarien parar. Sé que no em vaig portar bé, però he canviat. Estimar no és només comprar ossos i balons. Ho sé, ara ho sé. De veritat. Tu tenies raó, jo no buscava en tu un amic. Només et veia com un gos vagabund a qui se li podia fer de tot. He aprés que entre els amics ningú no mana ni obliga l'altre.

Simplificant aquest aspecte, es podria dir que tenim obres on el punt de vista còmic i l'humor són fonamentals en el seu plantejament i en altres on ho és l'heroïcitat i l'admiració. També, des d'un vessant més intel·lectual que no emocional, ens trobarem moltes obres que plantegen, a més a més, una clara intenció de transmetre determinades idees o valors, una circumstància que ens porta al següent apartat.

5. La ideologia de l'obra: el discurs sobre el món i sobre el teatre

Podem considerar que tota interacció es troba vinculada a un ara i a un ací de producció, de transmissió i de recepció. Aquest fer i rebre en un determinat context implica una posició o visió (més o menys conscient o explícita) sobre el context en què

es dóna: sobre un context global, el món coetani, i sobre un context més específic, l'artístic o, més concretament, el literarioteatral.

5.1 El discurs sobre el món

Sobre la posició que una obra manté amb el món, podem acostar-nos a aquesta qüestió a partir de la consideració de l'obra com una representació de determinades idees o valors. En aquest sentit, observar els elements de la ficció i motius triats i analitzar el tractament que se'n fa és un exercici ben interessant. Cal tenir present que la tria d'un motiu per si mateix ja pot ser significativa, però caldrà prestar especial atenció a la manera com es concreta, es caracteritza i es desenvolupa.[30] Així, podrem veure una mirada estereotipada, farcida de clixés o de tòpics, plana, o una mirada més complexa, matisada i plural; podrem deduir un posicionament, per exemple, conservador, progressista o més o menys ambigu sobre determinats assumptes; o ens trobarem amb una visió optimista o pessimista respecte a la realitat i a les seues possibilitats de canvi i de millora. Aquest punt de vista, pensem, és una bona manera d'introduir l'anàlisi de la temàtica i superar la vinculació d'aquesta simplement a qüestions o fets de la trama o argument. Si ens fixem en una obra com *Rosegó, el rodamón*, veiem que Molins incorpora, tot i que a partir de l'encontre entre un gos i un home, dins un món meravellós, elements o motius com la immigració (o l'altre) i el sistema d'ensenyament, amb un discurs final que podríem qualificar d'optimista, de possibilista respecte a la consecució del reconeixement i de l'acceptació de l'altre.

Si parlem de teatre per a infants i adolescents, molt sovint ens toparem amb un discurs marcat per una forta càrrega de didactisme, amb una rotunda i explícita lliçó final. En aquest sentit, l'anàlisi de la clausura (o desenllaç) de l'obra pot ser una qüestió fonamental. Atés el model de relat tradicional que comporta el teatre per a infants, ens trobem amb obres amb un desenllaç resolutiu o tancat, on el conflicte o la crisi queden superats i on l'equilibri és restaurat amb un desenllaç «feliç». En obres amb narrador potser encara veurem amb més contundència el missatge, ple de bones intencions, com

30. Quan parlem de motiu pensem en elements com ara la rivalitat entre éssers, el conflicte (interior o exterior), el dilema, la lluita, la contrarietat (per exemple, amorosa), la recerca d'alguna cosa o d'algú, etc., els quals poden presentar concrecions diverses segons altres elements de la ficció, com ara el context (les coordenades espaciotemporals en què se situa la història), el tipus de món ficcional (realista/no realista) o la tria dels personatges. Anant una mica més lluny, és també interessant veure l'opció d'un determinat món ficcional, atés que sobre algunes obres sembla planar un sentiment de nostàlgia cap a la visió (idealitzada?) de l'infant, com si es tractés d'una espècie de paradís (o món) perdut al qual ja no es pot tornar; de vegades un món que és mostrat com més senzill, més clar, més divertit o amb més possibilitats que les del món real. Aquest món real ben poques voltes es posa a disposició de l'infant de manera directa; segurament, però, aquesta és tota una altra qüestió.

si es tractés d'un subratllat final. Per citar-ne un exemple, en *La gallina que pogué regnar* assistim a aquestes paraules finals del personatge-narrador (p. 88):

> Benvolguda turista, el que importa no és que aquesta història siga veritat o mentida, sinó que haja servit per a gaudir una estona, per a recordar les rondalles, els contes meravellosos, els *fairy tales* i per a celebrar la vida i esquivar la mort: perquè cada vegada que riem, que gaudim, apostem per la vida i li traiem la llengua a la mort. Que haja servit per a riure i per a recordar que, sense açò, sense la fantasia, sense la literatura, sense el teatre, seríem menys persones i la nostra vida seria infinitament més trista. Això és l'important.

Ara bé, també hi ha propostes que no semblen tenir molta més pretensió que fer un teatre humorístic o fer passar una estona entretinguda, divertida, sense capacitat o voluntat de transmetre grans idees o lliçons. En aquest sentit, el recurs a un punt de vista vinculat a l'humor, s'ha de valorar amb cura, ja que el grau de compromís discursiu que se'n desprén pot variar moltíssim d'una obra a una altra, en funció del tipus d'humor emprat i del tractament dels motius i dels elements ficcionals al voltant dels quals s'articula l'obra i la comicitat.[31]

5.2 El discurs sobre el teatre

Les paraules citades de l'obra de Cano ens permeten enllaçar amb el següent aspecte, atés que el vessant ideològic d'una obra també es pot avaluar en relació al context artístic, literari i teatral. D'aquesta manera es pot veure quina és la posició d'una obra en relació a les línies artístiques i al que serien les convencions, regles o normes pròpies del discurs teatral en un context concret, o fins i tot en relació al mateix fet teatral. Així doncs, podem vincular una obra a un eix que aniria des del producte de caire avantguardista, experimental, alternatiu o minoritari al producte convencional, comercial o de masses. En tot cas, aquest darrer aspecte comporta, per valorar en els termes justs, un coneixement del context artístic. És ací on entraria de ple la història del teatre i de la literatura per a infants i joves per tal de poder donar les dades necessàries per a un judici acurat. Més encara, a hores d'ara cal conéixer també els productes audiovisuals per fer-ne una bona anàlisi (Lluch 2007). A ningú no se li escapa el fet que una part important de la producció teatral per a infants i adolescents respon a un treball d'adaptació escènica de literatura tradicional i popular (contes, faules, rondalles...), grans textos de la literatura universal (*Alícia en el país de les meravelles*, *Pinotxo*, *El llibre de la selva* o novel·les de Jules Verne com *La volta al món en 80 dies*), de la literatura

31. Per aprofundir en aspectes teòrics i aplicats de l'anàlisi de la ideologia en la literatura per a infants i joves, podeu acudir a l'article d'Olaziregi (2009).

pròpia (*Tirant lo Blanc*) o versions de textos teatrals (especialment de Shakespeare, com *Romeo i Julieta* o *El somni d'una nit d'estiu*, o *El malalt imaginari*, de Molière), els quals normalment han estat també adaptats al cinema.

Sobre aquests dos vessants tractats podem tenir en compte que l'avaluació ideològica dels elements temàtics i formals pot ser divergent. Podem trobar-nos una obra de discurs conservador, però estilísticament avançada i a l'inrevés. Tampoc no es pot oblidar que, sovint, podem analitzar obres que tenen origen en un context molt diferent al de la recepció actual. En aquest cas ens enfrontem a una avaluació que no pot deixar de banda el context original de producció i el de la recepció actual.

Si ens centrem en el teatre per a infants, veurem que habitualment es tracta de construccions poc caracteritzades per l'originalitat ficcional. Sovint assistim a l'adaptació teatral (fer teatral un altre tipus de text), a la versió (adaptar una peça teatral clàssica a un públic infantil) o a la barreja, més o menys encertada, de ficcions, motius o elements de diferent procedència dins la tradició. En aquest cas, com ja ha estat fet per Lluch (2003), caldria veure en què s'ha concretat, respecte a versions anteriors, la proposta que volem analitzar. Per exemple, respecte a *La volta al món en 80 dies,* l'adaptador va voler donar un protagonisme i un tractament al personatge femení, Aouda, allunyat del que tenia en l'original.[32]

En un cert sentit és com si la producció per a infants i adolescents estigués lligada a uns elements ficcionals que han esdevingut finalment formals, és a dir, un codi o un llenguatge a través del qual s'accedeix, però que, com a pràctica profundament paròdica o intertextual, exigeix fixar-se en els detalls per veure què s'està fent exactament amb determinades «carcasses», com ara un títol, un nom de personatge o un esquelet de trama (quantes Caputxetes, Alícies, Peter Pans o Pinotxos diferents han esdevingut teatre durant els últims 20 o 30 anys?). Un fet que ens pot portar a veure aquesta producció com una gran pràctica metadiscursiva que ens proposa un discurs no només sobre el que es diu sobre el món a través d'aquestes obres sinó sobre el que s'ha fet i s'està fent en el teatre per a infants i adolescents.

6. Consideracions finals

Aquests punts tractats fins ací potser no semblen exactament una proposta d'anàlisi tancada i clarament delimitada en els seus apartats i el seu itinerari. Tampoc

32. On sí que es pot constatar una evolució i una investigació teatrals és en l'ús d'elements escènics, com ara amb la incorporació de components audiovisuals i de les noves tecnologies per a la construcció de les peces. Un bon exemple d'açò fou *Joan, el Cendrós,* de C. Alberola i R. García, espectacle estrenat el 1998, que incloïa com a element escènic d'algunes escenes la projecció d'una pantalla d'ordinador. Un ús de les projeccions que també hem pogut veure en muntatges posteriors de García, produïts per la companyia L'Horta Teatre.

no era aquesta la nostra intenció de partida. El que preteníem era transmetre un punt de vista analític que tracta de portar el nucli de l'anàlisi cap a la caracterització i la valoració de la interacció que comporta una obra concreta. La proposta, evidentment, parteix de la consideració d'elements formals i ficcionals detectables a l'obra, però vol incidir en aquells que directament estan explicitant-nos un determinat model de construcció escènica i, si voleu, una determinada concepció de l'acte teatral. Així mateix, perquè sempre hem defensat que cada objecte d'anàlisi ens pot portar a la concreció d'un esquema d'anàlisi no necessàriament idèntic, entre altres coses perquè els interessos o els objectius de l'anàlisi tampoc no sempre són coincidents.

Ara bé, com ja hem recordat en ocasions anteriors, no voldríem donar la impressió que haver-nos centrat en uns elements d'anàlisi ha de comportar una simple substitució d'uns conceptes per uns altres. Haurem de seguir tenint presents els personatges i la història, o els parlaments i les acotacions, però també cal que no perdem de vista algunes qüestions bàsiques de la seua construcció, les quals constitueixen allò més característic del discurs teatral. En tot cas, pensem que una proposta d'itinerari d'anàlisi podria seguir els quatre punts que hem anat presentant:

a) La interacció (amb la inclusió dels paratextos editorials, especialment l'explicitació del receptor model, del tipus de marc establert i del món ficcional, amb la consideració del tipus de món o mons implicats)

b) La construcció de l'acció (amb la inclusió de la seqüenciació i del subministrament d'informació, on podrem incorporar la caracterització del tipus i l'estil dels parlaments i de les acotacions)

c) El punt de vista i els efectes sobre el receptor

d) La ideologia

A més a més, creiem que caldria, després de la descripció o caracterització de l'obra, arribar a una valoració de caràcter més crític i, si volem, més subjectiu. També aquesta hauria de ser feina nostra, atés que no tot el que s'ofereix als nostres infants i adolescents té ni la mateixa vàlua artística ni el mateix discurs. I, si volem anar més lluny, tampoc no sempre desprén la mateixa complicitat ni el mateix compromís amb la funció que el teatre, com a art, pot arribar a acomplir en el creixement personal de nens i d'adolescents.

RAMON X. ROSSELLÓ
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Abuín González, Á. (1997) *El narrador en el teatro*, Santiago de Compostel·la, Universidade de Santiago de Compostela.

Duran, T. (2009) «Eines per a l'anàlisi de la il·lustració», *Caplletra* 46, pp. 219-236.

Lluch, G. (2003) *Análisis de narrativas infantiles y juveniles,* Conca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

— (2007) «La literatura juvenil y otras narrativas periféricas», dins Cerrillo, P. *et alii* (eds), *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*, Conca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 193-211.

Muñoz, J. (2000) «Producció privada valenciana: l'AVETID», dins Rosselló, R. X. (ed.), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València, pp. 177-185.

Olaziregi, M. J. (2009) «Literatura infantil e ideología: propuesta de análisis», *Caplletra* 46, pp. 207-218.

Pavis, P. (1990) *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.

— (2000) *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.

Rosselló, R. X. (1999) *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2000a) «De la ficción teatral a a la interacción escénica o qué enseñar para el análisis del teatro», *Gestos* 29, pp. 9-23.

— (2000b) «Infants, adolescents i teatre: propostes i experiències», *Articles de Didàctica de la Llengua i de la Literatura* 21, pp. 33-41.

— (2000c) «Focalització i monòleg en l'obra teatral: el cas de *Desig* de J. M. Benet i Jornet», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* V, pp. 395-408.

— (2003) «Notes sobre l'anàlisi del teatre com a interacció», *Articles de Didàctica de la Llengua i de la Literatura* 29, 71-79.

— (2005) «Producció teatral privada i models de creació actuals al País Valencià», dins *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 379-402.

— (2006) «Ironia i metadiscurs en el teatre català actual, a propòsit d'*Elsa Schneider*, de Sergi Belbel», *Caplletra* 41, pp. 175-192.

Spang, K. (1993) *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.

TEXTOS TEATRALS CITATS:

ALAPONT, P. (1998) *Això era i no era*, Alzira, Bromera.
ALBEROLA, C. i R. GARCÍA (1998) *Joan, el Cendrós*, Alzira, Bromera.
CANO, C. (2007) *La gallina que pogué regnar*, Alzira, Bromera.
MOLINS, M. (2001) *Rosegó, el rodamón*, Alzira, Bromera.
PONS, C. (1997) *Merlí i el jove Artús*, Alzira, Bromera.
SIRERA, R. (1995) *La princesa del desert*, Alzira, Bromera.
VERNE, J. (2004) *La volta al món en 80 dies*, adaptació de J. Disla, Alzira, Bromera.
ZAMANILLO, E. (2000) *I, de sobte... plif!,* Alzira, Bromera.

MARI JOSE OLAZIREGUI

LITERATURA INFANTIL E IDEOLOGÍA: PROPUESTA DE ANÁLISIS

Para comenzar: ¿de qué hablamos cuando hablamos de ideología?

Aunque nuestro objetivo último será el de presentar una propuesta de análisis del aspecto ideológico de la literatura infantil y juvenil, es obvio que el tema nos planteará cuestiones y dudas que trascenderán lo estrictamente literario. Si como comúnmente es aceptado, toda actividad interpretativa, analítica, teórica o de la índole que sea conlleva un sustrato ideológico, el objetivo será ofrecer las herramientas que nos permitan analizarlo en el caso de la literatura infantil y juvenil. Cuestiones tan preliminares como la de preguntarnos por qué es ideología, o cuál es la relación que prevalece en los textos literarios infantiles y juveniles supondrán un punto de partida para delimitar el marco teórico-metodológico en el que nos moveremos.

Podríamos partir de una definición elemental del concepto y aceptar, siguiendo a Estébanez Calderón (1995: 544), que ideología es: «El conjunto de ideas, creencias, valores y representaciones (mitos, símbolos, imágenes, etc.) que conforma una determinada visión del mundo y sirve de pauta a los individuos de un definido grupo

Caplletra 46 (Primavera 2009), pp. 207-218

o clase social, o comunidad nacional, religiosa, cultural, etc., para relacionarse con el mundo, con los demás miembros del grupo (...) y con otros grupos o colectividades humanas.»

En este sentido, es evidente que el ingrediente ideológico no es exclusivo de la literatura infantil y juvenil, y que más que en un aspecto concreto se manifiesta en un conjunto de elementos que le son constitutivos. Por lo tanto, entre otros aspectos, la ideología se manifestaría en el uso concreto de la lengua. Baste recordar, por citar un ejemplo conocido de la crítica literaria contemporánea, el estudio de los ideologemas, o marcas estilísticas, que tan acertadamente estudió M. Bajtin en sus investigaciones.

Para nuestro análisis, dejaremos de lado conceptos clave en teoría literaria como el del compromiso o *engagement* sartriano, o su correspondiente *l´art pour l´art,* y haremos nuestras algunas de las contribuciones que la crítica postcolonial ha realizado para el estudio del aspecto ideológico de los textos literarios.

Crítica Postcolonial

Imaginemos, por un instante, que en vez de nacer en Donostia o en Valencia hubiéramos nacido en Bagdag o en Benin. Nuestra vida, nuestra percepción del mundo, nuestro entorno sociocultural, serían radicalmente distintos. De hecho, tendríamos que dar la vuelta a la fotografía que desde Occidente nos hacemos de Oriente, y tratar de imaginar el mundo al revés. Incluso aunque consiguiéramos hacerlo, siempre nos quedaría la duda de que dicha representación estuviera demasiado determinada por el hecho de que seamos ciudadanos del primer mundo.

Un ejemplo similar al anterior sirve a Young (2003) para explicar lo que es el postcolonialismo. Éste trataría, según Young (2003: 2), «to shift the dominant ways in which the relations between western and non-western people and their worlds are viewed». En realidad, el postcolonialismo y, en consecuencia, la crítica postcolonial, no sólo reflexiona en torno a las relaciones entre el imperio y las colonias, sino que cualquier cultura, sea occidental o no, que no pertenezca al centro del poder puede erigirse en objetivo de una reflexión crítica, de un lenguaje y discurso político que ofrece pautas para la reflexión.

Con este objetivo, la crítica postcolonial ha tratado de abordar el análisis del aspecto representacional de los textos literarios y la lectura de los valores (políticos, literarios, morales) que éstos denotan. La sospecha de que la creación artística conlleva unos modos de percepción y representación que pueden perpetuar el poder que el colonizador ejerce sobre el colonizado ha resultado un revulsivo interesante para el surgimiento de este tipo de aproximación crítica. Es por ello que ha sido la lectura de los códigos morales y culturales que subyacen a las obras literarias la que ha guiado su

desarrollo en las últimas décadas. Y es que ya lo dijo Homi K. BhaBha en su conocido *The Location of Culture* (1994): «What does need to be questioned, however, is the *mode of representation of otherness*».

En los inicios, la crítica postcolonial pretendía analizar las consecuencias que la explotación imperial europea trajo durante más de 400 años. Recordemos que entre 1945 y 1990 se dio un rápido proceso descolonizador, y que sólo en África nacieron más de 50 estados. El Imperio se torna en la crítica postcolonial una práctica textual que analiza, por ejemplo, los temas o la imaginería colonial en autores canónicos como J. Verne (véase: *Le Tour du Monde en quatre-vingt jours*, 1873) o R. Kipling (véase, por ejemplo, sus: *Plain Tales from the Hills*, 1885 o *Kim*, 1901). Esta práctica ha sido incorporada, entre otros, por metodologías críticas como la feminista, la comparatista o los Estudios Culturales.

Por mencionar algunos de los hitos de la crítica postcolonial, citaremos su acérrima crítica del eurocentrismo y del canon literario occidental, sus atractivos análisis de los diversos tipos de hibridación literaria como exponente de identidades permeables, o su sensibilización contra los estereotipos racistas, sexistas... que prevalecen en muchas de las producciones artísticas contemporáneas. Aunque no pretendemos hacer un relato exhaustivo del desarrollo teórico-metodológico de la crítica postcolonial (para una introducción en castellano véase, por ejemplo, Vega: 2003), son de obligada mención algunos de los antecedentes y protagonistas que han condicionado su desarrollo ulterior. Baste recordar entre éstos a Frantz Fanon (1925-1961), psiquiatra nacido en la isla de Martinica y autor de textos conocidos como: *Peau noire, masques blancs* (1952) o *Les damnés de la terre* (1961). Se trata de libros importantes por lo que tienen de aportación crítica y de vivencia personal del autor, libros que influyeron sin duda en las revueltas de los años 1960 en Europa y USA. Términos como el de psicopatología de la colonización sirven para describir sus escritos en los que analiza el daño psicológico ejercido por el imperio francés sobre sus colonizados en lugares como Argelia. Para Fanon, poseer un lenguaje es poseer un arma para controlar y calibrar tu entorno y por ello quien es colonizado por una lengua es «poseído» por toda una civilización y cultura. Rechazó el concepto de *Négritude* (cf. Césaire, Senghor), por considerar que el estatus de las personas depende más de su nivel económico y social, que de su raza. Destaca su defensa de la revolución violenta para terminar con la represión colonizadora en el Tercer Mundo.

Tal y como ha recogido Romero López (2006: 15-16), Fanon reflexiona en *Les damnés de la terre* (1961) sobre el maniqueísmo que subyace al sistema binario que hace de lo negro algo malo y de lo blanco algo bueno. «Ambas identidades conviven y luchan dentro de ámbitos culturales amparados por conceptos nacionales unitarios» (Romero López 2006: 15). Ha sido en la obra de autores como Homi Bhabha donde mejor se ha podido apreciar el influjo de Fanon.

Por su parte, Edward Said parte en *Orientalism* (1978) de los trabajos de Michel Foucault y analiza algunas de las representaciones occidentales del Medio Oriente. Resultan llamativos, por negativos, algunos de los estereotipos utilizados: Oriente es definido como lo opuesto a Occidente, es decir, como no racional, femenino, sexualmente promiscuo, imaginativo, degenerado con peculiaridades raciales llamativas (los árabes son descritos como violentos, los indios como vagos, y los chinos como extraños). Entre los ejemplos de Oriente en el Arte, mencionaríamos cuadros conocidos de pintores como J. A. D. Ingrès (cuya visión erotizada de Oriente se puede ver en el cuadro *El baño turco*, 1862), novelas como *Salammbô* de G. Flaubert, o mitos cinematográficos clásicos como Rodolfo Valentino.

A partir de los años 1980, el eclecticismo en enfoques y tendencias críticas preside la crítica postcolonial. Por un lado, han abundado lecturas renovadas de los textos canónicos postcoloniales. Por otro lado, ha sido más que relevante la aportación de autores como Gayatri Chakravorty Spivak, o Homi Bhabha, además de la de E. Said. Si Spivak ha tratado de analizar la voz del subalterno, utilizando, para ello, aportaciones de Foucault, de Said, del feminismo, del marxismo de Gramsci y de la deconstrucción; el segundo, Bhabha, bebe, sobre todo, del psicoanálisis europeo y de la herencia de Fanon (Vega 2003: 301 y sig.) Todos ellos hacen suyas las influencias postestructuralistas (Derrida, Foucault, Lacan). Por último, no nos deberíamos olvidar de aportaciones críticas como la del volumen editado por B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin: *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures* (Rouletdge, 1989), en la que se muestran nuevas formas de escritura, nuevas formas de decir por parte de autores de países que fueron colonias. Lengua, en fin, como forma de resistencia.

De moros y cristianos

Hace tiempo que los críticos de literatura infantil y juvenil denunciaron el colonialismo/racismo que mostraban algunos títulos de la serie de Babar o cómics como los de Tíntín (véase, por ejemplo, *Tíntín en el Congo*, Ed. Juventud, 2005), libros de amplia aceptación entre los más jóvenes. Junto a ellos, tendríamos que recordar el largo listado de textos de literatura infantil que en su época sirvieron para cimentar la ideología imperial o para justificarla. La profesora Vázquez García, por ejemplo, publicó hace algunos años el revelador estudio titulado: «La gestación de la ideología imperialista en la literatura juvenil inglesa» (cf. *Primeras Noticias* 204, 2004, 51-67). Hunt (2005), por su parte, no dudó en señalar la utilización que se hizo de la literatura infantil británica durante el siglo XIX para promover una idea del niño británico, unos códigos de comportamiento, acordes con la ideología del Imperio Británico.

En cualquier caso, si hay un personaje, o estereotipo que ha sido demonizado durante las últimas décadas ése ha sido el del moro. Es fácil encontrar ejemplos no sólo en versiones cinematográficas, sino también, por citar ejemplos más próximos, en la prensa y en la literatura infantil y juvenil españolas. Antes de continuar, deberíamos precisar que cuando hablamos de estereotipo hacemos nuestra una definición básica del término que haría referencia a: «un conjunto articulado y ordenado de lugares comunes y, por tanto, una construcción tranquilizadora, repetitiva y que no suscita conflictos. En el ámbito del psicoanálisis (y, en general, en la discusión sobre la identidad y la raza), el estereotipo nombra también el modo por el que se proyectan sobre un grupo (generalmente, minoritario, como, por ejemplo, el judío) todas aquellas cualidades que una comunidad o un individuo más temen u odian de sí mismos, y por tanto constituye una proyección que crea una identidad cultural en términos negativos.» (Vega 2003: 307-308).

La película *Aladino,* producida por Disney en 1992, es el primer ejemplo que vamos a comentar. Tal y como ha subrayado Simon (1996), en la película es más que reseñable la caracterización estereotipada de los árabes, quienes son descritos como violentos, sucios, y mentirosos. La pobreza y la violencia inunda las calles de Arabia, y sus pobladores bien podrían ser descritos como bárbaros.

Además, se ha solido comentar el parecido físico que guarda el protagonista de la historia, Aladino, con el conocido actor norteamericano Tom Cruise. Él, junto a Jazmine o el Sultán, los otros protagonistas de la historia, no tiene rasgos árabes, sino más próximos a cualquier europeo de raza blanca. El comportamiento de los tres personajes se aleja del resto de los personajes árabes de la historia en cuanto muestra unas dosis de ternura y delicadeza inexistentes en el caso del resto de personajes árabes. Éstos últimos tienen un comportamiento violento y agresivo. También es significativo que la canción que iniciaba el film, «Arabian Nights», fuera denunciada en el verano de 1993 por el *American-Arab Antidiscrimination Committee* (ADC) por su violenta letra. La canción original hablaba de mutilaciones y castigos, hechos que fueron omitidos y corregidos en posteriores versiones.

Aunque *Aladino* sea un ejemplo llamativo, es obvio que no es el mejor que podemos recordar a propósito de la mala relación entre Hollywood y los árabes. Tal y como demostró la investigación de Scott J. Simon (1996), de la Universidad de Northeastern, el 90 % de las películas de Hollywood que incluyen personajes árabes o musulmanes ofrecen una imagen negativa de éstos. El cortometraje de Jaqueline Salloum, *Planet of the Arabs* (2006), denunció por ello la forma en que el cine de Hollywood envilece y deshumaniza la imagen de los árabes en particular, y la de los islámicos en general. Fragmentos de diversas películas y programas de televisión encadenados a modo de falso tráiler sirvieron para que Selloum denunciara el estereotipo actual con el que se muestra al árabe: el de terrorista.

Si bien es cierto que tras los atentados del 11 de septiembre en Nueva York el problema del terrorismo se ha convertido en el problema «número uno» del primer mundo (preocupación que también es patente en la multitud de estudios académicos y congresos que está generando el tema), también lo es la demonización del mundo musulmán que ello ha generado. Pero en realidad no hablamos de una actitud que nos sea desconocida en el ámbito ibérico. De hecho, si en el imaginario español hay un grupo demonizado ése es el de los árabes. Peñalva Velez (2004), por ejemplo, realizó un estudio muy interesante de las imágenes que la prensa española actual revela a propósito de los diversos grupos de inmigrantes. Las conclusiones de Peñalva son realmente llamativas ya que subrayan el racismo y la xenofobia que inunda el lenguaje con el que se refiere a los árabes. La autora concluye reclamando la necesidad de una profunda revisión del imaginario colectivo español.

También podríamos decir lo propio a propósito de la imagen de los moros y cristianos en las narraciones infantiles árabes y españolas. El análisis de García Castañón (1995), por ejemplo, es significativo en este sentido. Según se comenta en la introducción del citado estudio, el objetivo de la investigación ha sido el de mostrar que las mentalidades de los hombres y de las mujeres son el resultado de los condicionamientos históricos, político sociales y religiosos, y que éstos dejan huella en la ficción literaria. La autora trata, en definitiva, de analizar algunos de los estereotipos que prevalecen en dichas narraciones para los jóvenes, estereotipos que en la edad adulta pueden conllevar actitudes racistas y xenófobas. García Castañón asegura que se utiliza la literatura infantil y juvenil para demostrar la superioridad de unas personas sobre otras por cuestiones raciales, religiosas o culturales. En el caso analizado, el del conocido cómic *El Guerrero del Antifaz*, hay una utilización de la ficción histórica para manipular hechos y consecuencias históricas. Son claros el patriotismo, sexismo, y maniqueísmo que denotan las historietas.

Hibridez e identidades permeables. La cuestión de la lengua

Tal y como comentábamos a propósito de Fanon, poseer una lengua es poseer un arma importante para controlar tu entorno. Es por ello que toda colonización conlleva una colonización lingüística que busca sometimiento del colonizado por medio de la imposición de una lengua. Éste no tendrá más remedio que «integrarse» aprendiendo la lengua del centro metropolitano, o rebelarse ante la prohibición de expresarse en su lengua nativa. En este sentido, es importante señalar que las últimas décadas han conocido el florecimiento de la obra de autores como el keniata Ngugi wa Thiong´o, quien comenzó su carrera escribiendo en inglés pero más tarde pasó a hacerlo en su lengua nativa, o autores como el indio Salman Rushdie, quien no ha

dudado en impregnar su inglés de voces y ritmos indios. Lenguaje y alienación colonial, lenguaje y resistencia colonial..., he ahí algunas de las cuestiones y reflexiones que el tema de la lengua ha suscitado en las últimas décadas.

Es por ello que, tal y como comenta Vega (2003: 158), la cuestión de la hibridación de lenguas y de registros se ha convertido en un aspecto central de la crítica postcolonial. De hecho, afirma Vega (ibid.) que ha sido a partir de finales de la década de los años 70 y 80 del pasado siglo cuando la teoría del lenguaje literario y la literatura comparada han atendido de forma más evidente las implicaciones literarias de la convivencia lingüística colonial.

El volumen, *The Empire Writes Back* (1989: 38), recogió el estudio de algunas de las transformaciones que la lengua metropolitana, la del imperio, sufre en manos de los escritores de las colonias. Identificaron, así, dos fenómenos complementarios: la abrogación de la lengua metropolitana, y la apropiación, o posterior reconstitución del lenguaje: «Definen la abrogación como un rechazo de las categorías de la cultura imperial, de su estética y de su normativa de usos correctos del lenguaje, y la apropiación como el proceso necesario por el cual la lengua pasaría a «cargar» o a tomar para sí el peso de la experiencia cultural autóctona, esto es, el modo por el que un lenguaje ajeno se constituye en vehículo del espíritu propio y se convierte en una herramienta capaz de transmitir experiencias culturales nuevas y diversas. Entienden, además, que toda literatura postcolonial es una literatura transcultural, que se escribe en un cruce o en un hiato entre «mundos» y que las divergencias culturales e intelectuales se manifestarían (e incluso definirían) en términos lingüísticos (...)» (Vega 2003: 164-165).

La forma más simple de hibridación lingüística será la *glosa*, es decir, la inserción de traducciones de términos singulares (ej.:«Lo llevó a su *obi* (cabaña)»). Otras formas de hibridación/apropiación incluiría, entre otras, la utilización de palabras en lenguas nativas, las intrusiones editoriales (notas a pie de página, inserción de introducciones o epílogos aclaratorios), las formas de *interlenguaje,* la fusión sintáctica (la mezcla de la sintaxis del lenguaje local con las formas lexicales del lenguaje metropolitano) o la transcripción vernacular (Vega 2003: 168-169).

Aunque no hayan sido creadas en un contexto colonial, algunas de las formas de hibridación que hemos mencionado están presentes en autores de literatura infantil y juvenil contemporánea como el vasco Bernardo Atxaga (1951). Sus narraciones: *Dos letters* (Ediciones B, 1984), *Memorias de una vaca* (SM, 1992), *Bambulo: amigos que cuentan* (Alfaguara, 1999) y *Shola y Angeliño* (SM, 2006) mezclan lenguas para reflejar identidades híbridas o en conflicto. Si en un contexto postcolonial la hibridación de lenguas puede reflejar un deseo de resistencia o de asimilación a la lengua metropolitana, es evidente que en los textos mencionados de Atxaga la utilización de diversas lenguas

tiene por objetivo simbolizar unas realidades identitarias que, alejadas de planteamientos esencialistas (de raza, etnia...), se construyen en torno a una o varias lenguas. Al hilo de lo que afirmara Amin Maalouf en su conocido *Identidades asesinas* (Alianza, 1999), la hibridez podría reflejar, también, una identidad a caballo, entre dos países, dos lenguas, dos culturas, es decir, una identidad transnacional.

Dos letters (Olaziregi 2006, 2007) muestra la alienación que su protagonista principal, el pastor Old Martin, sufre en tierras norteamericanas. Alienación que es fruto de su emigración a Idaho 50 años atrás, es decir, fruto de lo que en inglés se conoce como «dislocation» (Ashcroft *et al.* 2007). La inclusión en el texto de expresiones en inglés (frases del tipo de: «Recibí dos letters», o «esa mirada suya que es very nice»), la manifiesta hibridación que exhibe el relato, sirve a la perfección para denotar una identidad permeable y transnacional. El protagonista de Atxaga, el pastor Old Martin, es consciente de que, al igual que los miles de vascos que emigraron a los Estados Unidos durante los siglos XIX y XX, vive en un país del que no conoce el idioma, y ello, tal como afirma al final del texto, no sólo le lleva a la incomunicación con su familia, sino a permanecer en una lengua, el vasco, en una patria que ya no habita. Vemos que en este caso que la hibridación no pretende reflejar la pérdida de la lengua madre por parte del protagonista debido a una colonización, sino su conflicto identitario como un emigrante que no se identifica con el país de acogida, USA, y se siente lejano de la Euskadi que dejó atrás.

El protagonista de *Bambulo. Amigos que cuentan* (1999) es un huérfano de apenas quince años que embarca rumbo a Terranova en un bacaladero vasco. El texto cita reiteradamente los versos de *Tenuako penak* (*Las penas de Terranova*), una conocida canción del siglo XVIII que narra las penalidades que los pescadores vascos pasaban en sus viajes a Terranova, y sus enfrentamientos con los esquimales, o *inuit*. La novedad del texto de Atxaga radica en que a medida que el protagonista Urquizu se va familiarizando con los inuit, hasta que decide pasar una temporada con ellos, el texto se va impregnando de palabras inuit: *komatik* (trineo), iglú, *tupik* (tienda), recogidas en forma de glosa. El aprendizaje de estas palabras, su inclusión en la narración, denotan el acercamiento a una cultura, el respeto hacia ella y una clara intención de dar voz al otro.

El ejemplo más reciente de hibridación en los textos de Atxaga lo tenemos en *Shola y Angeliño* (SM, 2006). La conocida perrita Shola viaja al campo y allí conoce a Angeliño, un perro un tanto tozudo empeñado en atrapar un ratón muy listo. Shola decide ayudarle y, a medida que la historia avanza, ambos perros terminan acercándose. Este acercamiento se plasma en el habla de Shola, plagada de vocablos gallegos, como la de Angeliño. He aquí un ejemplo del texto (pp. 71-72, el subrayado es nuestro):

— Te veo muy cambiada, Shola. No sé por qué actúas así –suspiró el señor Grogó.

— Antes era de la misma familia que Angeliño –dijo Begoña sacando un par de quesos del armario-. Ahora, de la misma familia y de la misma cultura. A mí no me parece mal. Que se note que ha pasado las vacaciones en estas colinas. (...)

— Gracias –respondió Shola-. Lo intentaremos. Y, si fracasamos, ya volveré buscar más queixo.

— ¡Más quesos!...

— Claro bien que te gustaría comerlos todos tú! –se le encaró Shola-. ¡Pues te amolas!

— ¿Amolas? ¿Qué significa «amolas» en estas colinas, Begoña?

— Pues quiere decir «te fastidias».

El narrador ha querido marcar lingüísticamente la evolución de la protagonista, su aproximación al mundo de Angeliño, imitando el habla de éste por parte de Shola. El mensaje subliminal no puede estar más claro: hablar como Angeliño significa estar próximo a su cultura, hacerla nuestra, en definitiva.

Para terminar: otros tipos de lecturas ideológicas

Los párrafos precedentes han tratado de sugerir, a partir del análisis de las representaciones, de los estereotipos y de la hibridación de lenguas, que los textos para los más jóvenes son susceptibles de una lectura ideológica. No obstante, es obvio que el análisis de la oferta textual de estos textos no se agota con los aspectos comentados. En este sentido, un estudio de la ideología de los textos infantiles también podría recalar en aspectos y estrategias narrativas tan variadas como:

· Análisis del lenguaje utilizado: hablas, hibridación...

· Análisis de las ilustraciones: caricaturización, anacronías, hiperrerealismo...

· Personajes: tipología (llanos/ complejos), funciones (sujeto/objeto; ayudante/ oponente...). Valor semántico de los nombres...

· Narrador: modos, niveles (intradiegetico, extradiegetico...). Estilos narrativos (directo, indirecto, libre)...

· Tiempo: orden (anacronias: prolepsis/analepsis); duración (escena/resumen/ pausa); frecuencia: repeticiones...

· Espacio: abierto/cerrado; cronotopo...

· Análisis del autor/lector implícito (metacomentarios...)

· Intertextualidad: parodias, citas, pastiches... Reescritura de textos clásicos y universales.

· Simbología.

Muchos de los elementos y aspectos reseñados en el listado anterior han sido analizados por la *narratología*, es decir, el estudio estructuralista de los textos narrativos. Para una introducción a las últimas aportaciones al ámbito narratológico, recomendamos la lectura de: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (Methuen, 1983), de S. Rimmon-Kenan o *El comentario del texto narrativo. La novela* (Júcar, 1989), del profesor Darío Villanueva.

Por último, comentar que ejemplos como el de la conocida película *Shrek,* producida en el 2001 por Dreamworks, ofrecen un material interesantísimo para analizar muchos de los apartados incluidos en el listado precedente. Como bien ha señalado Millán Barroso (2003: 231), Shrek recupera, para invertirlos, «ciertos motivos arquetípicos que han definido tanto la tradición del cuento popular, como sus más conocidas manifestaciones fílmicas». La parodia que se realiza de los cuentos tradicionales incluye la inversión de roles de los personajes tradicionales (tenemos a un héroe que en realidad es un ogro, una princesa lejos de los cánones de belleza y de características como la pasividad o sumisión, el ayudante del héroe es un asno en vez de un corcel elegante...), pero además, el macrotexto cultural del film ensambla toda una herencia mítica y literaria con el discurso de las industrias culturales de la sociedad posmoderna (Millán Barroso 2003: 231). Desde *The Matrix* (2001), hasta la coreografía musical del Robin Hood representado por Errol Flyn (1931), Shrek combina multitud de referencias intertextuales a conocidos films y canciones de nuestra época con un hiperrealismo espacial donde el escenario medieval está plagado de tiendas y cadenas internacionales claramente reconocibles (ej. Starbucks Coffee). Desmitificación de los roles sexistas de los cuentos tradicionales, crítica de los prejuicios clasistas...; Shrek ofrece, sin duda, mucho material para una lectura ideológica.

Mari Jose Olaziregui
Universidad del País Vasco

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996) *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.

GARCÍA CASTAÑÓN, L. (1995) *Moros y cristianos en las narraciones infantiles árabes y españolas*, Madrid, Editorial de la Torre.

HUNT, P. (2005) «War in Children´s Literature- Why?», en RUZICKA KENFEL, V. *et al.* (ed.), *Mundos en conflicto: Representación de ideología, enfrentamientos sociales y guerras en la literatura infantil y juvenil,* Vigo, Universidad de Vigo, pp. 13-17.

MILLÁN BARROSO, P. J. (2003) «Shrek: Reflexiones contadas sobre la ficción y la parodia», *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica* 26, pp. 231-260.

OLAZIREGI, M. J. (2006) «Dúas Letters» de Bernardo Atxaga, en ROIG-RECHOU, B., *et al.* (coord.), *Multiculturalismo e identidades permeábeis*, Vigo, Xerais, pp. 84-93.

— (2007) «Análisis de las representaciones del Otro en la obra de Bernardo Atxaga», *V Congreso Internacional de Anilij* (en prensa).

PEÑALVA VÉLEZ, M. L. (2004) «La imagen inmigrante: el "otro" en el discurso de la prensa», en *Andrés-Suárez*, I. (ed.), *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Madrid, *Verbum*, pp. 131-153.

ROMERO LÓPEZ, D. (ed) (2006) *Naciones literarias,* Barcelona, Anthropos.

SIMON, S. J. (1996) «Arabs in Hollywood: An Undeserved Image» [Documento en línea http://pages.emerson.edu/organizations/fas/latent_image/issues/1996-04/arabs.htm].

VEGA, M. J. (2003) *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*, Barcelona, Crítica.

YOUNG, Robert J. C. (2003) *Postcolonialism. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

TERESA DURAN

EINES PER A L'ANÀLISI DE LA IL·LUSTRACIÓ

Avui resulta inimaginable que un llibre adreçat als infants no contingui il·lustracions. N'han esdevingut un senyal d'identitat, o d' idoneïtat si es vol filar més prim. Gairebé es podria dir que les il·lustracions en el llibre infantil han arribat a la categoria d'adverbi, si es definia adverbi com una manera de fer. Precisament per la sinonímia existent entre llibre infantil i llibre il·lustrat, es creu pertinent que el nombre i la proporció d'il·lustracions minvin a mesura que augmenta l'edat del destinatari lector, sobretot pel que fa a les edicions en rústica o de butxaca, fins arribar a ser inexistents en moltes de les col·leccions juvenils del mercat. Tanmateix, l'avidesa que els lectors adolescents i joves mantenen per la imatge il·lustrada motiva que molts d'ells decantin les seves preferències lectores vers el món del còmic, el manga i les anomenades novel·les il·lustrades que estan protagonitzant un veritable èxit de vendes els darrers anys a casa nostra. I ningú no se n'hauria d'estranyar, ja que la nostra societat viu plenament immersa dins el que els experts anomenen l'era de la imatge.

Cal remarcar que si bé tota il·lustració és una imatge, no tota imatge és una il·lustració. Ens cal, doncs, analitzar i demostrar què és el que distingeix, comunicativament, la il·lustració de la imatge i també debatre quin és el paper de la il·lustració, què se li exigeix específicament, i en què es diferencia substancialment de la resta de les arts plàstiques.

Ni en la seva realització tècnica ni en els seus elements compositius, una il·lustració té cap necessitat de diferenciar-se de la resta de les imatges existents al

Caplletra 46 (Primavera 2009), pp. 219-236

mercat, però tanmateix, per al comú dels mortals la distinció entre una obra il·lustrada i una pintura, posem per cas, s'efectua de manera instantània, sense dificultats aparents. Existiria, tanmateix, una subtil però essencial diferència entre el professional que es comunica amb el seu públic a través d'imatges pictòriques, i aquell que ho fa a través del suport editorial? Es troba aquesta diferència en el potencial específicament narratiu i seqüencial de la il·lustració? En cas afirmatiu, en què consistiria la narrativitat d'un llibre il·lustrat, independentment del fet que el text sigui del mateix il·lustrador o d'un altre autor, que sigui de caire fantàstic o documental, o bé que hi hagi o no hi hagi text? I si fos així, si l'accent de l'especificitat de la il·lustració respecte a les altres modalitats plàstiques consistís en el seu potencial narratiu, en quina mesura hi hauria similitud o diferència respecte al còmic, al cinema o a altres mitjans de comunicació que passen per ser els més emblemàtics de la cultura contemporània?

Com caracteritzem la il·lustració

Tots quants intenten definir la il·lustració d'una manera més o menys precisa detecten la insuficiència amb què aquest mot és definit al diccionari i l'amplitud del camp que es pretén acotar. En resulta, gairebé sempre, una definició prolixa, però, reduint a un mínim comú denominador les definicions que tenim al nostre abast, un fet es remarca sempre arreu: *la il·lustració és un llenguatge*. En qualsevol cas, potser ha arribat el moment de dir que, cada cop més, sobretot a partir dels anys 90, hom pot constatar, en l'intent de definir la il·lustració, dues tendències si no oposades, divergents. Els col·lectius professionals d'il·lustradors, especialment al nostre país, malden per una definició que apropi la il·lustració al món –mercat i estatus– de la pintura, com fa, per exemple, l'il·lustrador, escriptor i doctor en Belles Arts Miguel Ángel F. Pacheco (1997: 150): «Podríem dir que la il·lustració és una branca de la pintura i del dibuix que, superant limitacions temàtiques, mecàniques i de mercat, produeix obres d'art destinades al gran públic», mentre que aquells a qui podríem denominar «usuaris» o «analistes», com Denise Dupont Escarpit o Angelo Nobile, tendeixen en canvi a deslligar la il·lustració del món de l'art –n'hi deixen, però, les arrels– per a vincular-la amb el món de la informació o la comunicació. Serveixi d'exemple aquesta citació: «La il·lustració és un art instructiu: eixampla i enriqueix el nostre coneixement visual i la percepció de les coses. Sovint interpreta i complementa un text o clarifica visualment les coses que no es deixen expressar amb paraules. Les il·lustracions poden explicar-ne el significat mitjançant esquemes o diagrames o exposar conceptes impossibles de comprendre d'una manera convencional. Poden reconstruir el passat, reflectir el present, imaginar el futur o mostrar situacions impossibles en un món real o irreal. Les il·lustracions poden ajudar, persuadir i avisar

d'un perill; poden desvetllar consciències, poden recrear la bellesa o emfasitzar la lletjor de las coses; poden divertir, complaure i commoure la gent (Vernon-Lord 1997: 168).

Especialistes més recents, com Salisbury (2005: 6), Nières (2003: 69) o Van der Linden (2003: 115) segueixen la via oberta per Uri Schulevitz el 1977, i insisteixen a definir la il·lustració com una imatge *narrativa* d'una molt especial eloqüència persuasiva. Així doncs, tindríem ja dos elements que compondrien una bona aproximació a les propietats específiques de la il·lustració i que la caracteritzarien respecte a les propietats generals de la imatge, ja que, pel que portem dit, la il·lustració participaria de les propietats del *llenguatge* i de les de la *narratologia*. I així, el treball de il·lustració, el llibre il·lustrat, podria arribar a ser definit com un "conjunt d'imatges seqüenciades seguint un fil narratiu coherent, susceptible de ser llegit com un relat d'una certa autonomia respecte al text, cas que n'hi hagi". I a partir d'aquí ja resultaria més fàcil per als educadors receptors estudiar-la i analitzar-la, mentre que per als artistes emissors l'anàlisi reposa més usualment sobre els procediments tècnics i expressius emprats, procediments i recursos que, per la seva complexitat, sovint escapen al gran públic capaç de confessar tímidament i errònia que, d'art, no hi entén.

Com que explicar a través d'un pa de text com el d'aquest article –que no té l'oportunitat de ser filmat o profusament il·lustrat– els procediments i tècniques per a la creació d'imatges seria prolix i potser confús, preferirem bastir la present exploració sobre l'àmbit de la il·lustració a partir d'elements d'anàlisi més propers a la semiologia i a les teories de la recepció.

Què és la representació?

Una de les funcions essencials de les il·lustracions adreçades a la infància més tendra consisteix a familiaritzar progressivament l'infant amb la representació de la realitat perquè, cognitivament, percebre la realitat o percebre'n la representació són dues coses ben diferents, on l'infant hi desenvolupa habilitats i experiències bàsiques per al seu aprenentatge i sociabilització. Comprendre la representació, per a un infant situat entre els dos i els quatre anys, vol dir entendre que allò que ell percep com una taca groga, per exemple, té un significat: és el sol! De la mateixa manera que un cercle negre sobre blanc, la O, significa un so. La representativitat del món mitjançant els signes gràfics pot anar adquirint major complexitat a mida que el lector creix i, també això està poc estudiat, a mida que ell mateix desenvolupa les seves capacitats per a representar-lo amb dibuixos propis. A mida que creix l'infant creix tant la seva admiració per les formes alienes de representació, com la seva pròpia competència, que, s'ha de dir, pot seguir pautes de desenvolupament que van des d'una major concreció sintètica (esquema conceptual) a una major prolixitat formal (realisme) segons uns

paràmetres que empaiten una expressivitat eloqüent. Cal precisar que l'eloqüència de la il·lustració esdevé tant més convincent com més representativa sigui (des de l'elaboració d'esquemes formals dels conceptes fins a la riquesa i precisió del detall) i que cal entretenir-se una estona a reflexionar sobre les propietats de la representació.

Re-presentar, etimològicament, vol dir tornar a presentar. I *pre-sentar* vol dir deixar ben assentada una cosa. En l'aspecte etimològic representar vol dir presentar d'una altra manera. Parlem de *representació* teatral quan fingim qualsevol esdeveniment, quan fem comèdia, quan fem veure que ens movem en una "altra" realitat. Anomenem *representants* del poble aquelles persones que ens *representen* als òrgans de govern, i aquells "altres" que esdevenen la meva veu dins les institucions públiques. I es parla de representació en el cas de la imatge quan, per exemple, una postal, *representa* la torre Eiffel de París (no ho és, només la representa, és a dir, la presenta d'una "altra" manera de com ho faria la realitat). El nexe comú entre aquests tres tipus de representació rau en el concepte d'alteritat, tan preuat per Lacan i altres psicòlegs. Un concepte importantíssim perquè a través de l'altre, d'allò altre, s'aconsegueix esdevenir més nosaltres mateixos que mai.

Breu síntesi evolutiva de la il·lustració

La il·lustració, com a modalitat específica de la imatge, és deutora d'una llarguíssima herència figurativa. Les arts més primitives i reculades en el temps se'ns mostren, quasi indefectiblement, com arts de la representació. Tant en les arts plàstiques dels inicis (en un ventall que ens duria des del neolític fins al gòtic a Occident) com en la il·lustració destinada als infants, la síntesi simbòlica predomina per damunt la fidelitat de la reproducció.

La il·lustració en minúscula, la imatge il·lustrada, ja era una aportació freqüent i bàsica en els llibres des de molt abans que la Il·lustració amb majúscules en fes l'ús més emblemàtic a l'*Encyclopédie Diderot-D'Alembert* (1747). Miniatures i gravats havien sortit abans de les mans d'artistes de la categoria d'Abraham Cresques, els germans Limbourg o Albrecht Dürer.

Però no serà fins al segle XVII que un pedagog, Johann Amos Comenius (1592-1670), reclamarà llibres il·lustrats per als infants a fi que puguin aprendre a llegir. I no solament ho reclamarà sinó que ell mateix passarà a l'acció escrivint i dibuixant una obra titulada *Orbis sensualis pictus*, més coneguda com *Orbis pictus* (món pintat), que passa per ser la primera publicació il·lustrada de la literatura infantil, cosa que potser caldria matisar aclarint que més aviat és un llibre de text o de coneixements que no pas una creació literària.

A partir d'aleshores, s'inicia la llarga tradició d'il·lustrar els llibres destinats a la infància, il·lustració que podia ser més o menys tosca, a vegades aprofitant fins i tot gravats provinents d'altres publicacions o impresos, com auques i ventalls i, normalment, ometent el nom de l'autor d'aquests gravats. També a partir d'aleshores arrela la idea que la il·lustració, dins el llibre infantil, serveix per a entendre millor el que es llegeix, però sense fer esment que tota imatge, amb el seu potencial narratiu, reclama també una competència lectora. Encara ara, llevat del cas excepcional de l'àlbum –una modalitat de llibre on més es posa en joc aquesta competència lectora visual– es usual supeditar la funció de lectura de la imatge a la de facilitar la lectura textual, fins i tot en el cas que els llibres no siguin per a iniciar els infants en la lectura, sinó en la literatura.

Pel que fa a les primeres obres literàries infantils il·lustrades, amb dibuixos executats per a ser reproduïts amb la tècnica del gravat, es presentaven al receptor aquestes característiques formals, que es podrien anomenar de tipus academicista:

- Pla general frontal en les escenes d'acció.
- Afany per representar el context on passa l'acció.
- Angulacions i punts de vista molt primaris
- Retrat dels personatges principals preferiblement de cos sencer.
- Absència d'expressió als rostres.
- Estaticisme i teatralitat en el gest.
- Idealització de l'època en el cas que l'acció transcorri en el passat.
- Peremptòria necessitat d'oferir credibilitat documental a allò que hi passa.

Van caldre tanmateix una pila d'anys i l'aparició dels grans rotatius perquè la caricatura, amb les seves agudes capacitats de síntesi conceptual i minimalista, es fes un lloc respectat i respectable en el món de la il·lustració. Els seus fonaments van ser elaborats, estudiats i fixats per un professor titular de retòrica a l'acadèmia ginebrina de Belles Arts. Es tracta de Rodolphe Topffer, el qual publica el 1827 la primera historieta en forma seqüencial, assentant les bases de la historieta il·lustrada o còmic. Les característiques que desenvoluparia aquesta mena de il·lustració serien, a grans trets:

- Enginyoses maneres d' enquadrar la imatge.
- Economia formal del traç.
- Menyspreu per ubicar l'acció en un paratge o context concret.
- Protagonistes arquetípics i, en la seva majoria herois grotescos.
- Personatges caricaturescos o aninotats.
- Expressivitat del rostre i el gest.
- Invenció enginyosa i heterodòxia formal de les soluciones al conflicte narratiu.

Les característiques formals citades entre una tradició acadèmica i la tot just nounada confecció caricaturesca acabaran convivint o fusionant-se l'una amb l'altre, en una lliure opció de cada il·lustrador. L'una apel·la a la intel·ligència racional i l'altra a la intel·ligència emocional. Amb el temps, cada autor trobarà estils i temes que li permeten vies mixtes.

Breu síntesi històrica de la il·lustració catalana per a infants

Mentre que en altres països europeus amb més tradició de llibre infantil el dibuixant per a infants ja s'havia consolidat durant el segle XIX –per exemple, John Tenniel (1820-1914), Oscar Pletch (1830-1888) o Gustave Doré (1832-83)– a casa nostra la il·lustració per a infants no acaba de quallar fins gairebé l'entrada del segle XX amb il·lustradors que procedeixen, en la seva immensa majoria, de les revistes satíriques. La figura més destacada i que millor contribuirà a assentar les bases de la il·lustració per a infants serà Apel·les Mestres (1854-1936) artista privilegiat que tant pot oferir il·lustracions d'un virtuosisme i elegància acadèmics a *Liliana* (1907) com mostrar-se deixeble entusiasta de la caricatura i la vinyeta a *Cuentos vivos* (1878). Caricaturista emèrit fou també Gaietà Cornet (1878-1945), un dels puntals de la revista *En Patufet,* que fou pedrera de il·lustradors. Naturalment no es pot citar aquesta revista sense citar l'il·lustrador Joan G. Junceda (1881-1948), autor d'una quantitat ingent de llibres i acudits, i dibuixant inoblidable que excel·lí en el treball a la ploma. Juntament amb Xavier Nogués (1873-1940) i Ricard Opisso (1880-1966) aquests noms omplirien per si sols la graella del bo i millor dels ninotaires catalans. Altres il·lustradors més afins a la ideari noucentista del tombant de segle que defugien de bona gana de la caricatura grotesca foren Joan Llaveries (1865-1938), Joan d'Ivori (1890-1947), Josep Obiols (1894-1967) i Lola Anglada (1893-1984), per citar només alguns dels noms més emblemàtics de l'època.

Entre la guerra civil i la represa de l'edició infantil en català, mereixen un esment especial aquells il·lustradors que mantingueren la torxa d'una il·lustració de gran qualitat per a lectors infantils i juvenils, en ple auge ja de les tècniques reprogràfiques que permetien il·lustracions o cobertes a tot color. Roc Riera Rojas (1913-1992) o Pablo Ramírez (1926-1966) foren pintors i il·lustradors de tremp que dominaren els efectes del color i la composició. Joan Ferràndiz fou potser l'autor més prolífic d'aquelles dècades i el qui tingué més influència creant mestratge (1918-1997). Mercè Llimona (1914-1997) i Elvira Elias (1917-), ambdues d'un estil delicat i amorós en la creació de personatges i recreació d'ambients, representen la baula d'enllaç entre una certa concepció del llibre infantil català heretada del noucentisme i la plena connexió amb allò que s'il·lustrava a Europa. Josep Coll (1923-1984), Francisco Ibáñez (1936-)

i Ambrós (1913-1992) representen potser el bo i millor de la vinyeta d'aquells anys, el primer dins el que s'anomena la "línia clara", el segon més popular i grotesc, i el tercer més proper als còmics americans de Marvel.

A partir de l'any 1962, mentre tots aquests artistes encara viuen i produeixen, la literatura infantil catalana ressorgeix, en gran part gràcies a l'aparició de revistes tan oposades a la línia de l'editorial Bruguera, com *L'infantil* o *Cavall Fort*, que serviren també de pedrera per a autors i il·lustradors que haurien de trobar en editorial La Galera una plataforma on publicar de manera més perenne del que és permès en una revista. Cesc (1927-2006), Fina Rifà (1939-), Maria Rius (1938-), Lluïsa Jover (1942-) són noms ben característics d'aquesta renovació icònica, als quals, amb un curt distanciament, caldrà afegir els de Carme Solé (1944) o Montse Ginesta (1952-). L'apogeu de l'edició per a infants en català tindrà lloc als anys vuitanta, amb la proliferació de noves editorials –Cruïlla, Barcanova, Gregal...– que, sumades a aquelles preexistents però que enceten línia infantil en català –Joventut, Lumen, Hymsa...–, ofereixen un ventall ben ampli d'oportunitats i registres per als il·lustradors. Després del segon Congrés de Cultura Catalana, editors, escriptors i il·lustradors s'apleguen per a constituir associacions professionals encaminades a donar suport i divulgar la seva tasca. D'aleshores ençà, la nòmina no para d'engrandir-se i els noms propis dels il·lustradors esdevenen familiars per al públic educador, el qual, davant la profusió de publicacions, estils i tècniques que s'ofereixen als seus ulls, comença a interrogar-se sobre com valorar la qualitat d'aquestes il·lustracions.

Anàlisi de la imatge

La més rigorosa de les maneres d'analitzar una imatge qualsevol –fotografia, pintura, aquarel·la, il·lustració, vinyeta...– es pot fer a partir de les aportacions sistemàtiques que els estudiosos de la Gestalt van fer a partir dels anys cinquanta (Arnheim el 1956; o Dondis el 1976). Es tracta d'estudis sobre la percepció visual i tipifiquen uns quants elements que, combinats entre si, donen peu al que s'anomena el llenguatge visual o la sintaxi visual. Els elements del llenguatge visual són:

— Superfície o format: l'espai i dimensions que condicionen l'aparença de la imatge.
— Relleu o textura: la qualitat tàctil de la superfície on s'ubica la imatge (en el llibre acostuma a ser paper llis).
— Punt o senyal: la unitat o unitats de significació (no forçosament rodona).
— Línia o traç: el rastre que deixa l'incididor damunt la superfície, que té la possibilitat de demarcar una forma.
—Eurítmia o ritme: qualitat dinàmica de la imatge, sovint per acumulació modular.

— Contorn o forma: delimitació d'una figura respecte al fons o l'entorn.
— Contrast o tonalitat: juxtaposició de les formes entre si.
— Cromatisme o color: qualitat derivada de la refracció de la llum (en el llibre es tracta de colors pigment i no pas lumínics, com a la pantalla).
— Equilibri o composició: resultat combinatori dels anteriors elements.
— Espai i volum: quan es tracta de tridimensionalitat (que en el cas del llibre infantil gairebé només és analitzable quan es tracta d'un llibre pop-up amb pestanyes i desplegables).

Alguns títols de la literatura infantil, especialment en la modalitat de llibre anomenada àlbum, incideixen de ple en algun d'aquests elements del llenguatge visual i el treballen a fons, tot i que es tracta d'àlbums tan rars com exquisits, i poques vegades d'autor nostrat. Així, *La serp, el riu,* de Josep Palàcios, il·lustrat per Manuel Boix (València, Conselleria de Cultura Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986) és un bon exponent d'un treball exploratori sobre el format. *Un punt vermell,* de D. Carter (Barcelona, Combel, 2003), ho és alhora del punt i el volum, o *Flicts,* de Ziraldo (Madrid, This Side Up, 2006), ho és alhora sobre la forma i el color.

La coordenada temporal del treball d'il·lustració

L'espai és la coordenada on es desenvolupen les arts plàstiques en general i la imatge en particular, amb els seus vectors de latitud i longitud o, dit d'altra manera, en la bidimensionalitat de l'amplada i l'alçada. L'espectador d'una imatge copsa i interpreta pràcticament amb una sola ullada el sentit de les accions dutes a terme per l'artista. Aquí no hi ha temps de lectura o, si més no, aquest temps és imperceptible, sense que es mantingui la intriga per a saber-ne el final, com passa amb la lectura textual o musical. La imatge pertany al regne de la simultaneïtat: els esdeveniments, les accions i els protagonistes pintats, fotografiats o esculpits són, tots ells, copresents, contemporanis. La relació entre les diferents accions, la seva respectiva subordinació, ja no segueix un ordre temporal com en el llenguatge oral o escrit sinó espacial.

Amb el treball d'il·lustració, trencant el relat en seqüències separades, donant una dimensió monumental a la seva obra, l'artista aconsegueix trencar-ne la contingència espacial. Les imatges que ha produït, cadascuna d'elles assenyadament compensada i composta dins el seu marc espacial, depassen aquest per enllaçar-se amb les altres, per integrar-se dins un conjunt que esdevé un joc d'associacions, tant pel que fa a la forma com pel que respecta al significat. S'ha passat d'una mera juxtaposició a una subordinació encadenada. Es crea, aleshores, un circuit visual, una itineració lectora que precisa d'un cert temps per a completar-la, i, en la ment de l'espectador, aquest

factor temps és el desencadenant d'aquella molt estimulant sèrie d'articulacions causa-efecte, que motiven l'autèntica lectura.

El text literari correspon al que s'anomenen arts temporals, és a dir, aquelles que precisen d'un cert transcurs de temps per a ser copsades en la seva totalitat, com la música. La imatge, en canvi, correspondria a les arts de l'espai. Mentre que la il·lustració es trobaria just a la cruïlla entre ambdues branques artístiques. Des del punt de vista de la tècnica emprada per l'il·lustrador (l'emissor), és un art espacial. Des del punt de vista del receptor és un art temporal. I cal tenir també en compte que, com que en la majoria dels casos l'il·lustrador no és el creador del missatge, sinó que aquest prové d'un escriptor, aleshores l'il·lustrador no és, *stricto sensu*, l'emissor, sinó el repetidor o amplificador de l'emissor (cosa que també ha provocat i provoca molts conflictes professionals).

Aquest concepte de ritme il·lustratiu en les seqüències de la imatge és, històricament, relativament nou. Data dels anys 60 i prové de les recerques comunicatives fetes per la publicitat i el disseny gràfic aplicades a l'àlbum per a infants. Els grans il·lustradors d'abans rara vegada van poder –materialment i tècnicament– exercir la il·lustració, car, tant en la ment de l'editor com del públic, bastava un dibuix per a cada història (o capítol, o plec del paper). La il·lustració, amb el seu potencial de lectura temporal també rebrà la influència de l'habilitat narrativa dels grans pioners del còmic com Wilhelm Busch o Winsor Mc Kay.

Ara bé, la temporalitat narrativa del discurs de la il·lustració, és similar en tot a la temporalitat narrativa del text? En què s'assemblen i en què es diferencien el llenguatge de la il·lustració i el llenguatge del text, deixant de banda la seva òbvia dissimilitud en l'aparença? Observem que, si s'hagués de fer una seriació entre les arts, seguint una pauta que anés des del grau més alt al grau més baix d'abstracció, la música assoliria el punt àlgid d'abstracció, seguida per la poesia, mentre que l'escultura, la pintura i la il·lustració, per la seva molt concreta materialitat, ocuparien graons molt inferiors.

Car mentre que la grafia de la parla, el text, crea una imatge alfabètica que no té res a veure amb el referent –la paraula gegant, per exemple, poca cosa té de gegantina– i pertoca al lector projectar dins la seva ment la imatge del gegant (tampoc l'emissió fonètica d'aquest mot té res de gegantí; pràcticament només les onomatopeies remeten clarament al referent), el dibuix d'un gegant sí que pot fer evidents algunes de les característiques d'aquest ésser fantàstic, encara que sigui dins d'un llibre en format octau, i l'espectador, encara que de gegant no n'hagi vist mai cap, acabarà identificant que és aquella mena de nas i no un altre, aquella mena de gola i no una altra, aquella mena de calçat i no un altre el que «fa» gegant. I si el dibuix és en color, encara més. Cal afirmar que el vermell d'un dibuix no permet en absolut confondre'l amb el

magenta, el vermelló, el sanguina, el granat... És aquell grau de saturació i no un altre. És en aquests aspectes que la il·lustració és molt més concreta que la parla o el text, posseïdors d'una concreció laxa, que pot aproximar-se a l'abstracció.

A més del seu grau d'abstracció, el text i la imatge difereixen també, des del punt de vista del receptor, en el grau d'interiorització. I pensem que, d'alguna encara poc formulada manera, ambdós fenòmens –grau d'abstracció i grau d'interiorització– estan concatenats. La narrativitat de la il·lustració diferiria de la del text, en la gradació d'objectivitat versus subjectivitat de la seva recepció. Pel fet de ser més concreta –d'alguna manera més objectiva– esdevé menys subjectiva. Si mirem un text amb el mateix tipus de mirada amb què habitualment veiem una il·lustració, és a dir, sense descodificar-lo, tal com es contempla un text xinès o àrab quan no se'n reconeixen els signes, res no incitarà el nostre discurs interior. La temporalitat de lectura d'un relat textual és molt més plena de processos d'associació cognitiva interna. És el meu «jo» (tot el meu «jo») qui llegeix, mentre que davant la il·lustració, el concepte d'alteritat (l'altre, l'exterior) és el que ens ve a l'encontre. Ens trobaríem doncs, que, per causes de la materialitat de la imatge, en la lectura visual, sóc «jo» davant l'exterior, fet que em provoca un coneixement de realitat objectiva, mentre que en la lectura textual seria el meu «jo» intern el qui es projecta, sobreposant-se a un exterior tipogràfic fruit de moltes abstraccions consecutives, cosa que confereix a la lectura textual un grau molt alt de subjectivitat.

Emetre il·lustracions

Quines són les opcions que té un il·lustrador per a comunicar-se amb el seu públic, a més de la seva habilitat tècnica i del coneixement dels procediments mecànics que en permetran la difusió? Quines decisions corren a càrrec seu quan ha de fer un llibre? A partir de les decisions que Vernon Lord (1997: 163) afirma que ha de prendre un il·lustrador a l'hora de comunicar-se amb el seu públic, proposem un model per analitzar la relació que s'estableix entre les il·lustracions i el text en un llibre:

— l'observació acurada i contínua de tot el que passa al seu voltant;
— l'ànalisi d'allò que diu el text i del que no diu;
— el record de la pròpia infantesa per a extreure'n anècdotes o punts de vista personals;
— la consideració de quins són els passatges del text que es poden il·lustrar i com (n'hi ha on el text ja és prou gràfic i no es pot reinterpretar);
— l'estudi de la seqüenciació i la diagramació d'aquesta seqüenciació en imatges tancades o obertes, grans o petites, centrades o descentrades, etc;

— la valoració sobre en quin punt de l'acció es pot congelar una imatge, com i per què respecte a les anteriors i posteriors;
— l'aprovació de les diferents grafies que es poden emprar;
— la recerca del to de la narració en la mesura que es pugui mantenir com a constant de tota l'obra;
— els tipus i l'aparença dels personatges, amb les expressions i els gestos de cada moment, tenint molta cura en la tria per tal que cadascun pugui mantenir les seves característiques individuals al llarg de tota la història i l'observador infantil pugui seguir amb rapidesa la continuïtat de les il·lustracions;
— la tria dels escenaris tant si són interiors com exteriors, que cal que sigui interessant per a l'infant, tant si es descriu de manera simple com detallada;
— la decisió de quins altres objectes, components o propietats cal incloure i quins no;
— la selecció del punt de vista per a cada imatge, perquè pot aportar contrast i dinamisme a l'obra;
— l'opció de l'estació de l'any, del dia o de la nit i el temps meteorològic, sobretot perquè així es poden obtenir matisacions lumíniques de molta expressivitat, i també l'opció d'ombres curtes, llargues o d'absència d'ombra;
— la tria de la composició per tal que cada imatge reflecteixi bé la idea o el contingut que es vol expressar;
— el ritme que imprimirem a les accions representades i al traç tècnic per a representar-les;
— també cal apostar per un determinat tipus de valors a transmetre, com per exemple la presència o no de violència, de sexisme, d'integració multicultural, de simbolisme...;
— la seriosa reflexió personal sobre què és el que es pretén aportar de nou amb aquella obra, si és que val la pena fer, per a aquella obra concreta, una aportació avantguardista, o al contrari, optar per fer de transmissors d'una tradició, etc...

Res no impedeix que aquestes opcions o decisions que, corren a càrrec de l'il·lustrador, serveixin també d'escaleta analítica per al receptor, especialment per a aquell tipus de receptor-mediador que n'ha de valorar els resultats. Ara bé, com a conjunt, un cop feta l'obra, creiem (Duran 1993 i 2007) que l'il·lustrador tindria davant seu una opció de sis vies per a assolir establir un lligam comunicatiu eficaç amb els seus receptors. Es tracta d'una tipologia dels efectes resultants, encaminada a poder tipificar quin tipus d'opcions acaben produint repercussions cognitives en la recepció del llibre il·lustrat.

LES VIES COMUNICATIVES DE LA IL·LUSTRACIÓ

Presentarem (figura 1) aquestes vies per parelles i cada parella formaria un eix de comunicació visual que pot tenir diferents graus d'intensitat. Els vèrtex oposats de cada eix marcarien les diferències entre les vies que formen cada parella, probablement inassolibles en la pràctica real. Aquestes sis vies formarien, doncs, tres eixos de comunicació diferenciats. Per a ser ben interpretats ens cal aclarir dues premisses:

- Estem fent una tipologia de *vies de comunicació visual*, no pas de llibres ni d'autors. És a dir: davant *cada* obra l'il·lustrador es pot plantejar quina via comunicativa pensa seguir, de manera que un bon il·lustrador pot haver seguit o temptejat diferents vies comunicatives al llarg de la seva carrera, títol per títol.

- Per entendre'ns ens resultarà més fàcil presentar aquestes vies comunicatives entre il·lustrador i lector separadament, com si es tractés d'una taxonomia excloent, però resulta obvi aclarir que això no es produeix tan distintament en la realitat, i que són moltes les imbricacions possibles entre una i altra via.

Figura 1

Dimensió perspicua de la il·lustració

El primer eix comunicatiu a presentar reposaria sobre la facultat gràfica d'emetre signes. A un extrem hi trobaríem la *via senyalètica*, formada per icones soltes. És aquella mena d'imatge que actua com a signe, com a senyal de referència. Normalment, dins d'un llibre, es tracta de motius que no arriben ni a cul de llàntia. Es pot trobar en diccionaris, llibres de text, revistes infantils, etc. En aquesta via l'il·lustrador es comunica amb el lector pràcticament per «fonemes», per onomatopeies, per indicis,

sense proposar-li unitats semàntiques, frases significatives, visions globals. És aquell dibuixet que es posa en els laberints per indicar on és el ratolí i on es troba el formatge, imatge que, evidentment, conté un relat mínim. És el dibuixet dels llibres per aprendre idiomes que ens indiquen què és un *shirt* o com n'és de ric *my tailor.* Quan els signes emprats al llarg del llibre assoleixen bastir un relat susceptible d'una rica interpretació semiològica, quan més enllà d'allò que representa cada punt o senyal s'arriba a bastir un relat, ens trobem amb la *via semiològica*, fruit d'una recerca expressiva i comunicativa sobre la relació entre significat i significació. Es tracta d'experimentar amb els recursos propis dels elements del llenguatge visual i el seu resultat esdevé una narrativa feta a partir de la observació i divulgació de les possibilitats dels elements del llenguatge visual, recerca que origina obres concretes, llibres singulars, com ja s'ha esmentat. Però no ens enganyem, aquesta mena de llibres basats en la narrativa gràfica que possibilita un element visual és molt escassa i gairebé del tot inèdita a l'estat espanyol.

El segon eix reposaria sobre els vèrtexs que oposen la comunicació objectiva de la comunicació subjectiva. A un extrem hi trobaríem la *via documental,* feta amb il·lustracions que tenen per objectiu esdevenir un document fiable sobre la realitat. Són usuals en llibres de divulgació històrica o naturista. Cal no oblidar que «veure» equival a «saber» i que en el nostre cervell la visió estableix una relació privilegiada amb el coneixement. Cap il·lustrador parteix del no res i cada cop que dibuixa un gegant, un drac o un marcià, ho fa gràcies al cúmul d'il·lustracions que li ha llegat el passat. Explicitem això perquè no es pugui entendre que la via documental només està al servei de la narrativa realista o del llibre de coneixements. L'afany de l'il·lustrador per reproduir fidelment allò que sap i que ha observat caracteritza el discurs de la seva narració visual, per damunt de l'estil personal, amb una representació que es pretén i es vol fidedigna, en l'esperança que com a tal serà copsada i utilitzada. A l'extrem oposat d'aquest eix comunicatiu hi trobaríem la *via subjectiva* o *introspectiva,* Parlem d'aquells il·lustradors que es comuniquen amb el seu públic a partir de la pròpia i intrínseca «poètica» visual. Són il·lustradors que no informen de l'univers extern, sinó sobre el propi i intrínsec univers intern. Són il·lustradors que no volen narrar, sinó narrar-se, i que, en cas d'il·lustrar textos d'altri, no es posen pas al servei d'aquella narració, sinó que la utilitzen per manifestar el seu art i per informar-nos del seu univers. Sigui quina sigui l'obra que il·lustren, la seva «poètica» la transcendeix. Una «poètica» que cal no confondre amb la lírica, car trobaríem il·lustracions introspectives de tipus èpic, líric o satíric. Aquesta és la via il·lustrativa que més s'apropa, voluntàriament, al món de mite de l'art.

I el tercer eix reposa sobre propietats les propietats comunicatives de l'empatia que l'il·lustrador vol establir amb el receptor. A un vèrtex d'aquest eix hi trobaríem *la via de l'empatia afectiva*, que és, de bon tros, la més abundant de les maneres d'il·lustrar

aquí i a fora. Amb motiu. Perquè cal tenir en compte que són rars els adults que en trobar-se de cop i volta davant d'un infant li etziben un pinyac tot cridant exabruptes, sinó que el més usual és adreçar-se a ell amb un to de veu i un gest més manyacs que no pas els que emprem quan ens adrecem als adults. De la mateixa manera és més usual, i potser més natural, utilitzar una il·lustració manyaga per adreçar-se al món infantil. Es tracta d'aquella il·lustració on colors, formes, traç dels personatges i dels entorns, angulacions, etc. suavitzen al màxim el seu potencial per empaitar així la complicitat afectiva de l'infant, establint un joc d'intercanvi de tendresa per tendresa. Tal com es pot il·lustrar apel·lant als sentiments afectius dels infants, es pot també apel·lar a les seves capacitats intel·ligents per la *via de l'empatia enginyosa.* Les seves il·lustracions esdevenen reptes intel·lectuals, paranys a la intel·ligència, i s'acostuma a classificar-les com a «divertides». Creiem més prudent optar per l'adjectiu «enginyós», perquè la rialla que provoca l'enginy és aquella que Bergson va qualificar com «la pròpia de l'home». Els personatges il·lustrats es troben situats dins d'un context, una acció o una relació distorsionada respecte a la realitat previsible, fent passar bou per bèstia grossa. Es tracta de jugar, entrant en aquell joc que agrada tant als infants i que es resumeix en aquella frase lúdica de repte que comença amb un: «A que no saps...» o «A que no pots...» o «A que no veus...». En aquesta tessitura de repte l'il·lustrador pot proposar jocs de perspectives o d'anacronismes que només poden ser copsats per un altre enginy espavilat. Pot proposar la lectura laberíntica d'un conjunt d'accions imbricades entre si, aparentment possibles però no gens «normals», que només un altre enginy esmolat pot fruir. Pot amagar en un rerefons escenes molt secundàries per al desenvolupament del relat i que constitueixen un contrarelat al llarg de tot el llibre. Pot distorsionar l'anatomia, el moviment, les proporcions, etc., per a fer-los risibles, tal com fan els ninotaires. L'il·lustrador que utilitza l'enginy busca la complicitat de l'espectador reclamant-li la capacitat de relacionar l'experiència viscuda amb l'experiència proposada per la imatge. Aquesta relació és sempre una transgressió, i és la transgressió la que fa riure.

Davant cada llibre –i els llibres tenen tipologies d'allò més variades segons objectius i funcions– el receptor pot analitzar i valorar si l'opció comunicativa de l'il·lustrador és adient o no per als objectius i les funcions de l'obra.

La recepció de les il·lustracions

Tot i que hem parlat del predomini del dibuix de representació dins la il·lustració i de fins a quin punt l'il·lustrador es balança en una tria constant de resolucions formals i opcions de comunicació, cal remarcar que els adults som especialment poc conscients del fet que la comprensió d'allò que representa el més

simple dels dibuixos és fruit d'un aprenentatge. Efectivament, comprendre la representació no és una activitat congènita. És el resultat d'un procés llarg on la parla i l'experiència de l'adult esdevenen essencials.

Davant d'una obra il·lustrada, el receptor –adult o infant– pot reaccionar seguint les pautes de quatre figures retòriques, d'una gran importància pel que fa a la interpretació i la comprensió produïdes per aquella lectura:

- Pot reaccionar per *analogia*: quan pot establir un alt grau de similitud entre significant i significat, o entre l'experiència pròpia i la que veu que ha expressat l' altre. Per exemple en llibres de tipus primeres paraules, com *Petit museu* de Le Saux i Solotareff (Barcelona, Corimbo, 2000).

- Pot reaccionar per *apropiació* quan es poden establir un nombre suficient de nexes de similitud entre allò que es veu per primer cop i allò que la pròpia experiència ja ha permès conèixer. Per exemple, en llibres protagonitzats per animals, com *Els Bum-Bum es remullen* de Luchini (Barcelona, PAM, 2002).

- Pot reaccionar amb *astorament* quan les dissimilituds entre allò que es mostra i allò que es coneix són superiors a les semblances sempre i quan això estimuli la curiositat i l'interès. Per exemple en llibres de marcat caràcter espectacular, com *600 punts negres* de Carter (Barcelona, Combel, 2007).

- Pot reaccionar per *refutació* quan la pròpia experiència rebutja acceptar la insòlita proposta aliena (i cal dir a favor d'aquesta reacció que el seu valor pedagògic rau en el fet que sovint és per refutació que s'assoleix la reafirmació dels gustos estètics personals). Per exemple, en llibres d'una estètica insòlita com *No tinc paraules*, de Ballester (València, Mediavaca, 1998).

Evidentment, cada lector reacciona de manera diferent davant cada obra, o fins i tot pot canviar de reacció mitjançant la relectura, una tutoria adient o al llarg de la vida. Així, pedagògicament parlant, una iniciació didàctica a lectura visual encadenaria aquesta fenomenologia retòrica acompanyant progressivament el receptor infantil des de l'experiència analògica vers l'apropiació, de l'apropiació vers l'astorament i des d'aquest fins als límits de la refutació. I que la tasca educativa ideal consistiria a poder aconseguir que, a la llarga, allò refutat només provoqués astorament i que poguéssim arribar a apropiar-nos d'aquesta estranyesa com d'alguna cosa que té permanent analogia amb el nostre quefer quotidià.

Proposta d'anàlisi per a llibres il·lustrats

Tot el que s'ha dit fins ara correspondria a unes pautes teòriques per a fonamentar l'anàlisi valorativa dels llibres infantils il·lustrats. Intentarem ara donar unes poques pautes pràctiques prenent com a exemple dos llibres de narrativa recents

de característiques ben diferents, el text dels quals no requeria forçosament ser il·lustrat. Un és *Els animals de la ciutat*, de Vicente Muñoz Puelles, il·lustrat per Noemí Villamuza (Alzira, Bromera, 2007), pertanyent a una col·lecció en rústica de narrativa infantil, i l'altre és *Fill de rojo*, de Joan Portell, il·lustrat per Ignasi Blanch (Barcelona, Tantàgora, 2007), pertanyent a una col·lecció de narrativa documental històrica per a adolescents, sota una presentació acurada en tapa dura i gran format.

Característiques formals

(Figura 2): Encaminades a respondre a la pregunta: Com és aquest llibre? I, com a resultat d'aquesta primera qüestió i després d' haver-ne llegit i observat els continguts, caldrà plantejar-se aquesta segon interrogant: Les seves dimensions, forma i proporció entre text i imatge són les adients per al seu contingut?

Figura 2

	Els animals de la ciutat	*Fill de rojo*
Mides	21 x 13 cm.	26 x 24,5 cm
Enquadernació	rústica	Cartoné
Pàgines	64	32
Proporció text/imatge per pàgina	50% aprox.	25% text 75 % imatge aprox.
Gènere	Narració fantàstica	Narració documental
Edat recomanada	Primers lectors (6-8 anys)	A partir d'11 anys

Característiques tècniques de la il·lustració (Figura 3): encaminades a respondre a la pregunta: amb quina tècnica s'han fet? (tot i que avui dia, gairebé totes han utilitzat procediments digitals si no al complet, sí per a la seva finalització i el seu lliurament editorial). I sobretot: El procediment il·lustratiu és adient per a expressar el registre tonal de l'obra?

Figura 3

	Els animals de la ciutat	*Fill de rojo*
Procediment tècnic	Llapis i color digitalitzat	Llapis i aquarel·la tricolor
Traç	Traç resseguint la forma	Traç resseguint o insinuant forma
Gamma cromàtica	Colors terciaris	Gris, blau i ocre
Il·lustració oberta o tancada	Oberta (a sang)*	Oberta (a sang)
Via il·lustrativa	Empatia afectiva	Documental
Hi ha concordança entre el registre tonal del text i el de la il·lustració?	Sí: el text és tendre i la il·lustració també	Sí: el text és dur i la il·lustració també

Característiques comunicatives de la il·lustració (Figura 4): encaminades a analitzar detalladament quins valors s'hi poden observar, pel que fa a la creació de personatges, d'ambients, de composició, de punts de vista, etc. si pot ser en relació al text de l'obra (cas que n'hi hagi). Què aporta o què no aporta la il·lustració en relació al text?

Figura 4

	Els animals de la ciutat	*Fill de rojo*
El protagonista apareix caracteritzat d'una manera fàcil de reconèixer al llarg de les pàgines?	Sí, malgrat els canvis de vestuari	Sí, però cal fixar-se molt en les escenes col·lectives.
Els personatges secundaris són arquetips o estereotips?	Sí, en alguns casos que provenen del text	No
La mímica i expressió dels personatges és clara i inequívoca?	Sí	Sí
La maquetació permet una lectura complementària text/imatge	Sí	Sí
La il·lustració permet desxifrar bé allò que representa?	Sí	Sí
La il·lustració aporta informació sobre el temps del relat?	Sí climàticament No històricament	Sí climàticament Sí històricament
La il·lustració aporta informació sobre el lloc del relat?	No	Sí
Sense llegir el text, les il·lustracions estan concatenades narrativament?	No	Sí (llevat de la primera i la última per tractar-se d'una narració dins d'una altra)
Les il·lustracions mantenen una coherència estilística i expressiva entre si?	Sí	Sí
Hi ha aportacions de la il·lustració que amplïin el que diu el text?	No	Sí, especialment a les guardes.
La relació fons/ forma, el punt de vista, els plans... aporten dinamisme al relat?	Sí	Sí
Quin tipus de reacció creus que provoquen les imatges al receptor?	Analogia	Apropiació / Astorament

* "A sang" és una expressió professional que indica que la imatge arriba tant fins al marge que quedarà tallada per la guillotina de la impremta en el moment de relligar el llibre.

Conclusions

Les graelles exposades són una manera tan vàlida com una altra per procedir a analitzar un llibre il·lustrat. Servirien purament per veure si, en acomplir positivament les premisses proposades, el treball d'il·lustració seria correcte, incorrecte o extraordinari. Expressament hem triat per a exemplificar l'anàlisi dues obres on el text narratiu fou abans que el treball il·lustratiu i que, per tant, era un text autosuficient i, en certa mesura, no especialment remarcable ni insòlit, que ha estat il·lustrat correctament en un dels casos –*Els animals de la ciutat*–, mentre que en l'altre –*Fill de rojo*– la il·lustració ha pogut aportar un plus més d'informació i provocar, per tant una recepció lectora més enriquidora i competent respecte al text.

Teresa Duran
Universitat de Barcelona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Arnheim, R. (1985 [1a ed. 1974]) *Arte y percepción visual,* Madrid, Alianza.
Castillo, M (1995) *Grans il·lustradors catalans*, Barcelona, Barcanova.
Dondis, D.A. (1976 [1a ed. 1973] *La sintaxis de la imagen,* Barcelona, Gustavo Gili
Duran, T. (1993) «Panorama actual de la il·lustració a Catalunya» dins *Ponències del Segon Simposi Internacional Catalònia d'Il·lustració*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
Duran, T. (2007) *Àlbums i altres lectures. Anàlisi dels llibres per a infants*, Barcelona, Rosa Sensat
Nières, I. (2003) «Narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants», *La revue des livres pour enfants* 214, pp. 69-81.
Pacheco, M. A. (1997) «La ilustración y las otras artes» dins *Ponències del Quart Simposi Internacional Catalònia d'Il·lustració*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
Salisbury, M. (2005) *Ilustración de libros infantiles*, Barcelona, Acanto.
Schulewitz, M. (1985 [1a ed. 1977]) *Writing with pictures: how to write and illustrate children's books*, New York, Watson-Guptill.
Van der Linden (2003) «L'album entre texte, image et support», *La revue des livres pour enfants* 214, pp. 59-68.
Vernon-Lord (1997) «Some aspects of what an illustrator as to think about when creating children's picture books» dins *Ponències del Quart Simposi Internacional Catalònia d'Il·lustració*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

El gest i la dixi d'espai en textos instructius
Jaume Fitó Pardo

La dixi és normalment concebuda, des del punt de vista lingüístic, com un fenomen que mostra la relació entre els trets estructurals del llenguatge i el context específic de comunicació. Hi ha mecanismes no verbals que també actuen com a recursos díctics en moltes situacions de la llengua oral. És per aquesta raó que calen estudis que analitzin diferents aspectes de la combinació d'aquests diferents mecanismes.

L'objectiu d'aquesta proposta és analitzar la relació entre la verbalització dels díctics d'espai trobats en els textos instructius del projecte PRAGMAESTIL i els elements no verbals que els acompanyen. Concretament, s'observarà en primer lloc si els díctics van acompanyats de gestos o no; en segon lloc, quant als casos amb correspondència no verbal, s'establirà la relació que hi ha entre aquesta part no verbal i la part verbal d'aquests díctics pel que fa al temps d'execució de cada una d'elles; per últim, s'analitzarà si hi ha diferències en funció de la llengua de producció del text (L1, L2 o L3).

Paraules clau: pragmàtica, dixi, gestualitat, sincronització.

Gesture and Dixi of Space in Instructive Texts
Jaume Fitó Pardo

Dixi is normally conceived, from the linguistic point of view, as a phenomenon that shows the connection between the structural features of the language and the specific context of communication. There are non verbal mechanisms that also act as deictic resources in many oral situations. That is the reason why works that analyse different aspects of the combination of these different mechanisms are necessary.

The goal of this article is to analyse the connection between the verbalization of space deictics found in the instructive texts of the Pragmaestil project and the non verbal elements that accompany them. Precisely, in the first place it will be analysed if deictics are accompanied of gestures or not; in the second place, regarding cases with non verbal correspondence, the connection between this non verbal part and the verbal one of the deictic ones with respect to their time of execution will be established; and finally, it will be analysed if there are any differences depending on the language of the text (L1, L2 or L3).

Key words: pragmatics, synchronization, gestures, dixi.

La traducció automàtica en la pràctica: aplicacions, dificultats i estratègies de desenvolupament

Mireia Ginestí Rosell / Mikel L. Forcada

En aquest article es descriuen els sistemes de traducció automàtica, les seves aplicacions actuals i les principals dificultats que ha d'afrontar aquesta tecnologia lingüística. Es presenta el sistema Apertium, una plataforma de traducció automàtica de codi obert sobre la qual s'han construït diversos traductors automàtics entre diferents parells d'idiomes, en els quals està inclòs el català. Basant-se en l'experiència dels autors, es descriuen algunes tensions que es donen en el desenvolupament de les dades lingüístiques d'un traductor automàtic i les solucions de compromís a què cal arribar per a construir sistemes útils.

Paraules clau: traducció automàtica, teconologia lingüística, sistema Apertium.

Automatic translation in practice: applications, difficulties and development strategies

Mireia Ginestí Rosell / Mikel L. Forcada

This article deals with automatic translation systems, their current applications and the main difficulties that this linguistic technology has to face. The system Apertium is presented, a platform for automatic translation with an open code around which several automatic translators have been constructed among different pairs of languages, Catalan included. Based on the authors' experience, it describes some tensions which are present in the development of linguistic datum of an automatic translator and the agreements that are necessary to reach in order to build useful systems.

Key words: automatic translation, linguistic technology, sistem Apertium.

El contacte del català amb la llengua dels aragonesos al s. XIII al País Valencià: influència sobre el lèxic

Josep Martines

El contacte amb els aragonesos ha estat un condicionant del lèxic del català del País Valencià. Pretenem mostrar ací amb exemples concrets l'antiguitat d'aquesta influència. Partim del despullament d'un corpus textual format per documentació del s. XIII en llatí, en català, en aragonès i en espanyol. Estudiem una selecció de tres menes de mots extrets d'aqueix corpus:

a) mots que, tot i pertànyer l'espanyol general o més tost a les varietats orientals, pogueren arribar al català amb els aragonesos establits al Regne de València des del s. XIII, o amb el contacte que, des de llavors, mantingué Aragó (sobretot, la regió meridional) amb el nou regne;

b) mots que es podrien explicar com a aragonesismes pròpiament dits del català del País Valencià i, sovint, també de la resta del català occidental (a voltes amb continuïtat per l'occità) i

c) mots que comparteix el català del País Valencià i, en general, el català occidental amb l'aragonès.

Paraules clau: llengües en contacte, aragonès, català, mossàrab, semàntica i lexicologia històriques.

Contact between Catalan and Aragonese Language in the Valencian Country in the XIIIth Century: influence on the lexis

Josep Martines

Contact between Catalan and Aragonese language has been a determining factor for the lexis of Catalan language in the Valencian Country. This paper studies the antiquity of this influence by using specific examples. We have extracted information from a textual corpus composed of documents written in Latin, Catalan, Aragonese and Spanish language from the xiii century. We present here a selection of three types of words selected from that corpus:

a) Words that may have arrived into Catalan language through Aragonese people living in the Valencian Kingdom in the XIII century, or through the contact that Aragon (particularly its southern region) had since then with this new kingdom, in spite of the fact that these words belonged also to general Spanish language or, sometimes, to its Eastern varieties;

b) Words that may be described, strictly speaking, as being Aragonese words in the Catalan language of the Valencian Country and, frequently, also in the rest of Western Catalan (sometimes also shared by the Occitan language); and

c) Words shared with Aragon by the Catalan language spoken in the Valencian Country and, in general, by the Western Catalan.

Key words: language contact, Aragonese language, Catalan language, Mozarab language, historical lexicology and semantics.

La paròdia judírica en Lo Somni de Joan Joan
Llúcia Martín Pascual

De totes les característiques burlesques i paròdiques de gèneres literaris tradicionals medievals que apareixen en *Lo Somni de Joan Joan* una de les que més destaca és la parodia jurídica, ja que l'obra està configurada com un plet judicial que les dones burgeses benestants de la Valencia del XV interposen davant la deessa Venus per tal que es veja reconegut el seu dret a triar marit lliurement i a evitar els matrimonis desiguals amb homes vells que les requereixen. El procés judicial plantejat en l'obra posa de manifest la formació jurídica de l'autor, Jaume Gassull, i presenta totes les parts, figures i elements processals d'un judici comú, des de la demanda fins a la sentència. La sensació que la sentència condueix a la tergiversació dels bons costums –les dones són autoritzades a ser infidels si es casen amb homes vells– despareix perquè tot ha estat producte del somni del protagonista.
Paraules clau: Literatura burlesca, paròdica, segle XV, valencià, procés judicial.

Legal parody in Lo Somni de Joan Joan
Llúcia Martín Pascual

Of all the burlesque and parodic characteristics of medieval traditional literary genres that can be found in *Lo somni de Joan Joan,* the most outstanding one is the legal parody. The work is designed as a legal action that bourgeois women from the Valencia of the XVth century lodge in front of goddess Venus in order to have the right to choose a husband freely and to avoid unequal marriages with old men. The legal process presented in the work shows the juridical training of the author, Jaume Gassull, and it presents all the parts, figures and procedural elements of a common trial, ranging from the demand to the sentence. The sentence gives a feeling of distortion of good habits, since women are authorized to be unfaithful if they marry old men, but it disappears when it is discovered that it is the result of the main character's dream.
Key words: Burlesque literature, parody, 15th century, Valencian legal process.

Dades per a l'anàlisi de narratives per al lector infantil i juvenil
Gemma Lluch

El camp de la literatura per a infants i joves reclama habitualment dades objectives que permeten avaluar el tipus de relat amb el qual ha de treballar l'editor, el traductor, el bibliotecari, el gestor cultural o el professional de la mediació educativa

o cultural. Per tant, la transformació d'un relat en objecte epistemològic és el primer esglaó imprescindible per als professionals de la mediació o de la gestió cultural.

Paraules clan: anàlisi narratològica, narracions infantils i juvenils, circuits literaris, paratextos.

Datum for the analysis of narratives for children and young adults' literature
Gemma Lluch

The field of children and young adults' literature usually requires objective datum that allow to evaluate the type of story with which the librarian, the publisher, the translator, the cultural business agent or the professional of educational or cultural mediation has to work. Therefore, the transformation of a story into an epistemological object is the first indispensable step for the professionals of mediation or of cultural management.

Key words: narratologic analysis, children and young adults'literature, literary circuits, paratexts.

La poesia per a infants: estat de la qüestió del gènere en llengua catalana
Margarida Prats Ripoll

L'objectiu d'aquest article és presentar una aproximació a la poesia per a infants a partir d'un conjunt de reflexions sobre el gènere (que abraçaran àmbits, funcions, suports i canals de difusió), d'una proposta d'anàlisi (on es tindrà en compte el context històric i cultural, els paratextos i el text poètic) i d'una panoràmica de l'estat actual de la poesia per a infants en llengua catalana. Al llarg d'aquest treball mirarem d'aportar respostes a interrogants com de què parlem quan ens referim a la poesia per a infants, com podem extreure dades de l'anàlisi de les obres de poesia, quins són els principals trets del panorama actual d'aquesta poesia en llengua catalana.

Paraules claus: poesia, literatura catalana per a infants i joves, anàlisi poesia infantil.

Children's poetry: State of matter of genre in Catalan language
Margarida Prats Ripoll

The aim of this paper is to give an approach to children's poetry from a set of considerations on the genre (which include areas, functions, supports and channels of diffusion), of a proposal for an analysis (where the historical and cultural context, the

paratexts and the poetic text will be taken into account) and of a panoramic view of the current state of children's poetry in Catalan language. Though this work we will try to bring answers to enigmas such as what we speak of when we refer to children's poetry, how we can extract datum from the analysis of poetry works, and which are the main characteristics of the current panorama of this poetry in Catalan.

Key words: Poetry, Catalan literature for children and young adults, children's poetry analysis.

L'anàlisi de textos teatrals per a infants i adolescents
Ramon X. Rosselló

Aquest article aborda l'anàlisi del teatre per a infants i adolescents aplicat a textos dramàtics editats. El plantejament d'anàlisi presentat té com punt de partida bàsic la consideració del teatre com una interacció escènica, amb la voluntat de desenvolupar un tipus d'anàlisi que done compte del model de construcció escènica i, fins i tot, d'una concepció de l'acte teatral destinat a infants i a adolescents.

Paraules claus: anàlisi del teatre, teatre per a infants i adolescents, teatre actual, edició teatral

The analysis of theatrical texts fot children ans young adults
Ramon X. Rosselló

This paper approaches the analysis of theatre for children and young adults applied to published dramatic texts. The basic starting point of this study stems from the consideration of theatre as a scenic interaction, with the aim of developing a type of analysis that examines the model of scenic construction and, even, the conception of the theatrical act aimed at children and young adults.

Key words: analysis of the theatre, theatre for children and young adults, current theatre, theatrical publishing

Literatura infantil e ideología: propuesta de análisis
Mari Jose Olaziregi

Tras unas breves consideraciones introductorias en torno al concepto de ideología, el artículo analiza la aportación que la crítica postcolonial contemporánea ha realizado al análisis del aspecto representacional de los textos literarios y a la lectura

de los valores (políticos, literarios, morales) que éstos denotan. Tras una breve referencia a los autores y a las obras más representativas de esta corriente crítica, se analiza la importancia que el estudio de la hibridación de lenguas tiene para el estudio de la ideología. Ejemplos extraídos de la obra de Bernardo Atxaga y pautas para el análisis de la ideología de los textos artísticos completan el artículo.

Palabras clave: literatura infantil y juvenil, ideología, crítica postcolonial.

Children's literature and ideology: a proposal for an analysis
Mari Jose Olaziregi

After some brief introductory considerations regarding the concept of ideology, this article analyses the contribution that contemporary postcolonial criticism has made in the analysis of the representational aspect of literary texts and in the reading of political, literary and moral values they denote. After a brief reference to the authors and the most representative works of this critical current, the importance that the study of the hybridization of languages has for the analysis of the ideology is examined. The paper is completed with examples taken from Bernardo Atxaga's works and models for the analysis of the ideology of artistic texts.

Key words: children and young adult's literature, ideology, postcolonial criticism.

Eines per a l'anàlisi de la il·lustració
Teresa Duran

La il·lustració ha esdevingut un element imprescindible en la edició per a infants. Per a procedir a una anàlisi valorativa d'allò que la il·lustració exposa i de les seves relacions complementàries al text –cas que n'hi hagi– convé entendre quina és la seva especificitat en relació a l'esfera general de la imatge, en què consisteix la representació, i quina ha estat la seva evolució històrica, especialment al nostre país. També caldria conèixer quines tipologies s'hi poden distingir, en relació als objectius de l'emissor i als efectes del receptor. Aquestes serien les bases teòriques que permetrien poder procedir a una anàlisi valorativa, que en aquest article s'exemplifica a partir de dos títols catalans recents.

Paraules clau: il·lustració, literatura infantil, imatge, recepció lectora.

Tools for the analysis of illustration
Teresa Duran

Illustration has become an indispensable element in the publication of children's books. In order to study what the illustration shows and its complementary connections with the text –in case there are any–, it is advisable to understand which its specificity is regarding the general sphere of the image, as well as what the representation involves, and what its historical evolution has been, especially in our country. It would also be necessary to know which typologies can be made regarding the goals of the addresser and of the addressee. These would be the theoretical basis that would allow to start its analysis, which is exemplified in this article by studying two recent Catalan titles.
Key words: illustration, children's literature, image, reading reception.

BIBLIOTECA MANUEL SANCHIS GUARNER

DARRERS VOLUMS DE LA COL·LECCIÓ

49. L'estructura sil·làbica del català.
Jesús Jiménez
50. El vocabulari del *Llibre dels Fets* del rei En Jaume.
Jordi Bruguera
51. *Ésser, estar* i *haver-hi* en català antic. Estudi sintàctic i contrastiu.
Joan Rafael Ramos Alfajarín
52. Literatura i societat a la comarca de la Safor (1833-1936).
Gabriel Garcia Frasquet
53. El valencià del segle XIX. Estudi lingüístic del *Diccionario valenciano* de Josep Pla i Costa.
Josep Martines
54. Llengua i Església durant el Barroc valencià.
Vicent Pitarch
55. Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella. Edició crítica.
Josep Lluís Martos
56. El llibre de Cort de Justícia de València (1279-1321). Estudi lingüístic.
Maria Àngels Diéguez Seguí
57. Els arxius del discurs. Episodis valencians d'història social de la llengua i la literatura.
Vicent Salvador
58. El discurs de la informàtica. Un estudi de les seqüències descriptives.
Anna I. Montesinos López
59. Manuel Sanchis Guarner (1911-1981). Una vida per al diàleg.
Santi Cortés
60. *Lo passi en cobles* (1493). Estudi i edició.
Marinela García Sempere
61. De la vellesa. De l'amistat.
Ciceró. Traducció d'Antoni Febrer i Cardona
62. Variació dialectal i estandardització al Baix Vinalopó.
Carles Segura i Llopes
63. *Tirant lo Blanch* i Shakespeare: Les fonts de *Much ado about nothing.*
Joaquim Anyó
64. La percepció de la vitalitat etnolingüística pels jóvens de l'Alacantí.
Josep M. Baldaquí Escandell
65. El model de llengua i la seguretat lingüística dels jóvens valencians.
Josep M. Baldaquí Escandell
66. El realisme compromés en la narrativa catalana de postguerra.
Vicent Simbor Roig
67. Per a un ensenyament de l'oral. Iniciació als gèneres formals a l'escola.
Joaquim Dolz i *Bernard Schneuwly*
68. La semàntica diacrònica cognitiva. Una aplicació a propòsit de *venir, arribar* i *aplegar* (segles XII-XVI).
Sandra Montserrat i Buendia
69. Morfologia i fonologia catalana i romànica: Estudis diacrònics.
Max W. Wheeler
70. Maria-Mercè Marçal, cos i compromís.
Laia Climent

CONTINGUT D'AQUEST VOLUM

Jaume Fitó Pardo
El gest i la dixi d'espai en textos instructius

Mireia Ginestí Rosell / Mikel L. Forcada
La traducció automàtica en la pràctica: aplicacions, dificultats i estratègies de desenvolupament

Josep Martines
El contacte del català amb la llengua dels aragonesos al segle XIII al País Valencià: influència sobre el lèxic

Llúcia Martín
La paròdia jurídica en Lo somni de Joan Joan

MONOGRÀFIC SOBRE «LA LITERATURA PER A INFANTS I JOVES: UNA PROPOSTA D'ANÀLISI»

Gemma Lluch
La literatura per a infants i joves: una proposta d'anàlisi

Gemma Lluch
Dades per a l'anàlisi de narratives per al lector infantil i juvenil

Margarida Prats Ripoll
La poesia per a infants: estat de la qüestió en llengua catalana

Ramon X. Rosselló
L'anàlisi de textos teatrals per a infants i adolescents

Mari Jose Olaziregui
Literatura infantil e ideología: propuesta de análisis

Teresa Duran
Eines per a l'anàlisi de la il·lustració