

L'estudi del fantàstic en l'obra de Mercè Canela: Una reinterpretació transgressora de la tradició popular i literària

Marina Castells i Marquès

**Treball Final de Grau de Llengua i literatura catalanes
Universitat Oberta de Catalunya
9 de juny de 2023**

**Directora: Mariona Masgrau Juanola
Consultor: Josep Camps Arbós**



Aquest treball està sota una llicència de [Creative Commons Reoneixement-
NoComercial-SenseObraDerivada 3.0 Espanya \(CC BY-NC-ND 3.0 ES\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/)

*A la meva mare, Dolors,
per haver-me acompanyat en els primers viatges
a les entranyes de l'univers literari*

AGRAÏMENTS

Amb aquestes quatre línies voldria agrair la col·laboració d'aquelles persones i institucions, sense l'ajuda de les quals no hauria pogut portar a terme aquesta investigació.

A la professora Mariona Masgrau, tutora del present treball de final de grau, per la generositat humana i intel·lectual. M'ha encaminat en tot moment cap a la bona direcció amb paciència i dedicació.

A l'escriptora Mercè Canela per l'amabilitat mostrada en avenir-se a respondre totes les preguntes de l'entrevista amb un somriure als llavis, fent l'experiència molt agradable i enriquidora.

Al professor Josep Camps, consultor de l'assignatura TFG I, per tots els bons consells i suggeriments que em va proporcionar. També al professor Narcís Figueras, responsable de les dues assignatures del TFG, per l'excel·lent tasca de coordinació i acompanyament.

A la Silvia Kéryová, filòloga amb una llarga trajectòria en el camp editorial, per haver-me animat a endinsar-me en el món de la literatura infantil, així com per l'interès mostrat durant tot el treball.

Al personal d'administració del Centre Cívic Cotxeres Borrell de Barcelona per cedir-nos un espai on reunir-nos per a fer l'entrevista i per la bona predisposició amb què ens van rebre.

A totes les persones que treballen a la Biblioteca Núria Albó de la Garriga, d'on provenen la major part dels llibres consultats, pel tracte més que cordial i per l'ajuda dispensada.

A tota la meva família, especialment als meus pares, Dolors i Josep, per haver-me recolzat quan vaig decidir embarcar-me en l'aventura d'una segona carrera. Sense el seu suport no hauria arribat a bon port. També als meus amics per haver-me comprès i animat a continuar sempre que ho he necessitat.

RESUM

El present treball estudia el vessant fantàstic de l'obra literària de Mercè Canela. La hipòtesi de partida és que, si bé altres autors catalans coetanis han conreat el gènere fantàstic en la literatura infantil i juvenil, la proposta caneliana compta amb uns trets distintius que li confereixen substantivitat pròpia. A través d'un corpus compost per onze obres, es desenvolupa una anàlisi narratològica i pragmàtica per a identificar i descriure els trets idiosincràtics de la seva poètica. Es conclou que Canela se serveix de l'element fantàstic per a visibilitzar i denunciar la ideologia dominant (especialment en relació amb les postures antiambientalistes, els estereotips de gènere i el paternalisme excessiu cap als menors) d'una forma adequada a l'edat del lector al qual s'adreça amb l'anhel d'estimular el pensament crític. El seu compromís ecofeminista i en favor de l'apoderament dels nens i joves, així com la denúncia dels convencionalismes literaris i l'ús de recursos propis del llenguatge cinematogràfic, són trets innovadors que fan possible distingir-la d'altres escriptors i que alhora permeten reivindicar-la com una candidata mereixedora d'entrar a formar part del cànon literari català contemporani.

Paraules clau: Mercè Canela, literatura per a infants i joves, gènere fantàstic, educació en valors, perspectiva de gènere, intertextualitat.

ÍNDIX DEL TREBALL

| | |
|---|-----------|
| I. INTRODUCCIÓ..... | 1 |
| II. HIPÒTESI, OBJECTIUS I METODOLOGIA..... | 2 |
| III. MARC TEÒRIC I ESTAT DE LA QÜESTIÓ | 4 |
| 1. Els gèneres literaris en la LIJ catalana | 4 |
| 2. Mercè Canela en el marc de la LIJ | 5 |
| 2.1. La formació (1956-1977) | 5 |
| 2.2. La consagració (1978-1985)..... | 6 |
| 2.3. La maduresa (1986-...) | 7 |
| 3. L'evolució del gènere fantàstic a Catalunya | 8 |
| 3.1. Les faules i les rondalles | 8 |
| 3.2. Els contes d'autor i les novel·les literàries | 8 |
| IV. LA PROPOSTA POÈTICA CANELIANA: ANÀLISI INTERPRETATIVA..... | 11 |
| 1. L'anàlisi narratològica..... | 11 |
| 1.1. Els gèneres literaris | 11 |
| 1.2. La trama | 11 |
| 1.2.1. Models..... | 12 |
| 1.2.2. Complicacions narratives | 12 |
| 1.2.3. Els desenllaços | 13 |
| 1.3. El temps..... | 13 |
| 1.3.1. El temps històric..... | 13 |
| 1.3.2. La manipulació del temps | 14 |
| 1.4. L'espai..... | 14 |
| 1.5. Els personatges | 15 |
| 1.5.1. El protagonista..... | 16 |
| 1.5.2. L'antagonista..... | 17 |
| 1.5.3. El destinatari..... | 17 |
| 1.5.4. L'ajudant | 18 |
| 1.5.5. Els secundaris funcionals | 18 |
| 1.6. Els elements del discurs | 19 |
| 1.6.1. El narrador..... | 19 |
| 1.6.2. La transgressió del pacte narratiu..... | 20 |
| 1.7. Els símbols | 21 |
| 1.8. Els espais amb un significat al·legòric | 22 |
| 1.9. L'estil retòric o literari | 23 |
| 1.9.1. El registre | 23 |
| 1.9.2. El llenguatge poètic..... | 24 |
| 2. L'anàlisi pragmàtica..... | 26 |
| 2.1. El component pedagògic general | 26 |
| 2.1.1. El missatge educatiu..... | 26 |
| 2.1.2. El desafiament de la ideologia dominant | 27 |
| 2.1.3. L'ús de la fantasia amb finalitats socialitzadores | 30 |
| 2.2. Els ensenyaments literaris i culturals | 31 |
| 2.2.1. Les referències literàries i al món dels llibres | 31 |

| | |
|--|-----------|
| 2.2.2. La inclusió d'altres coneixements culturals | 32 |
| V. ELS TRETS DEFINITORIS DE LA FANTASIA CANELIANA | 34 |
| VI. CONCLUSIONS | 36 |
| VII. FONTS DOCUMENTALS | 38 |
| VIII. BIBLIOGRAFIA | 38 |
| a) Monografies | 38 |
| b) Premsa..... | 40 |
| ANNEXOS | 41 |
| A) Descripció individual de les obres | 41 |
| De 7 a 10 anys | 41 |
| D'11 a 13 anys | 42 |
| A partir de 14 anys | 42 |
| B) Extracte de la conversa amb Mercè Canela..... | 43 |

I. INTRODUCCIÓ

Tota història té un principi i aquesta no n'és pas una excepció. El primer contacte que vaig tenir amb l'obra literària de Mercè Canela va ser el 8 de gener de 1998, si la data dels dossiers escolars que encara conservo és correcta. En aquell moment tenia deu anys i feia cinquè de primària. Tot just havíem tornat de les vacances de Nadal i la mestra ens va anunciar que llegiríem entre tots el llibre *Utinghami, el rei de la boira*. Va ser així com durant aquell segon trimestre vam dedicar una estona a posar en pràctica la lectura en veu alta, una tasca que compaginàvem amb dictats de fragments i amb alguna redacció sobre el que creïem que passaria. Recordo que vaig predir que el follet portaria la nena protagonista a un país llunyà on vivien unes gallines, que estarien cofoies d'anar a fer una visita al seu poble per animar els decaiguts vilatans amb cants i balls.

Encara que no era el primer llibre fantàstic que queia a les meves mans, sí que va ser el que més empremta em va deixar. Vist amb perspectiva, m'atreviria a dir que va ser per la facilitat amb què connectaves amb els personatges i et qüestionaves coses que fins aleshores donaves per descomptades. Sens dubte la història que més em va impressionar va ser la del rei que es passava el dia amargat perquè la corona li pesava massa. També pel fet que es presentava la fantasia no com una actitud reprovable només pròpia dels somiatruïtes o dels que no toquen de peus a terra, sinó com un joc divertit i igual de vàlid que els altres. Al capdavall, el llibre podria ser considerat fins i tot un manifest a favor del fantasieig a causa del gran nombre de proclames que s'hi formulen.

L'anècdota em sembla una bona manera de mostrar el poder dels llibres de Canela per a despertar i fomentar la capacitat imaginativa dels més menuts. Enmig del batibull d'assignatures que s'ensenyen diàriament a l'escola, hi ha el risc d'oblidar que el valor educatiu de la fantasia és igual d'important per a la mainada que aprendre a dividir amb tres xifres, conèixer el funcionament de l'aparell respiratori o saber què passava a Catalunya en l'edat mitjana, etc. Al capdavall, poder mirar la realitat des del prisma de la imaginació no només permet omplir de color els dies més grisos, sinó que és el primer pas per a poder-la transformar. Perquè com es pot canviar alguna cosa si no s'és capaç d'imaginar que pugui ser d'una altra manera?

Així doncs, com un volgut homenatge al llibre que em va ensenyar el potencial transformador de la fantasia, he elaborat aquest treball. També amb l'anhel de reivindicar una autora que no ha gaudit del reconeixement que es mereix per haver contribuït a revitalitzar la literatura fantàstica per a nens i joves en un moment en què havia quedat eclipsada per la narrativa realista, però sobretot per haver-la modernitzat amb una proposta atrevida i avançada al seu temps. Avui en dia, encara no hi ha acord entre els estudiosos de la LIJ sobre l'etiqueta que millor li escau. Mentre que Valriu la situa en el "realisme fantàstic, o màgic si voleu" (2010, 66), Albanell la col·loca entre els autors que s'han inspirat en la tradició popular (1990, 20). Tanmateix, és segurament Carbó qui, segons aquest estudi, s'apropa més a l'essència de les obres de Canela: "Són realistes [...], però també toques per la imaginació i l'arrel popular, camins que porten a la literatura fantàstica a frec amb la ciència-ficció" (1998, 7).

II. HIPÒTESI, OBJECTIUS I METODOLOGIA

Mercè Canela Garayoa (Sant Guim de Freixenet, 1956) compta amb una trajectòria llarga i fructífera com a autora de literatura infantil i juvenil (LIJ) en la qual ha estat reconeguda amb diversos premis, entre ells el Josep M. Folch i Torres (1976) i el Vaixell de Vapor de narrativa infantil (1991), així com la incorporació d'una de les seves obres a la prestigiosa Llista d'Honor de l'Organització Internacional pel Llibre Juvenil (1984). Tot i la bona recepció tant de públic com de crítica i ser considerada per Caterina Valriu –una de les estudioses de referència del camp– com un dels grans noms de la LIJ catalana (Marquès 1994, XIII), no comptem amb estudis monogràfics rigorosos i extensos de la seva producció literària. És, per això, que el present treball vol suplir aquesta mancança identificant l'ús personalitzat que fa del fantàstic.

Per a assolir aquest propòsit, es porta a terme una anàlisi narratològica i pragmàtica d'aquelles obres de Canela que s'inscriuen en el gènere fantàstic per tal d'assenyalar-ne els trets principals. Es parteix de la hipòtesi que, si bé altres autors catalans coetanis l'han conreat (Gabriel Janer Manila, Josep Albanell o Joan Barceló), la proposta de l'autora compta amb uns trets distintius que li confereixen substantivitat pròpia.

Per a confirmar-ho, s'analitza un corpus d'onze obres fantàstiques que s'adrecen a lectors a partir de 7 anys publicades entre 1979 i 2007:

- *Utinghami, el rei de la boira* (1979)
- *Quan l'Eloi va ser música* (1981)
- *Asperú, joglar embruixat* (1982)
- *Lluna de tardor* (1982)
- *Els set enigmes de l'iris* (1984)
- *L'ou de cristall* (1987)
- *Nicolaua braç de ferro* (1987)
- *S'ha de ser animal!* (1992)
- *El planeta dels set sols* (1993)
- *Les portes del temps* (1995)
- *La butxaca prodigiosa* (2007)

N'han quedat excloses les obres destinades als primers lectors, com són *Un gat dalt del teulat* (1983) i *Una pintura als llençols* (2004), a causa que el text perd pes en benefici de la il·lustració. També n'ha quedat fora tota la branca realista de l'autora, ja que les obres en qüestió no es poden emmarcar dins del gènere literari examinat.

Objectius

Aquest estudi de la producció fantàstica caneliana pretén:

1. Identificar i definir els diversos subgèneres literaris dins de la literatura fantàstica per a reconèixer posteriorment quins ha cultivat Mercè Canela.
2. Contextualitzar les obres que integren el corpus en el marc de la LIJ catalana contemporània i observar com l'autora ha evolucionat diacrònicament des dels anys de formació (1977-1985) fins a l'actualitat.

3. Assenyalar-ne els principals trets idiosincràtics. Per a reeixir en aquest propòsit, es considera especialment convenient:
 - 3.1. Estudiar com es construeix el text a partir d'una anàlisi narratològica, tot comparant el corpus infantil amb el juvenil per a definir com s'adeqüen les estratègies narratives a cada edat.
 - 3.2. Analitzar els objectius didàctics eticomorals, culturals i literaris perseguits de les obres examinades amb un especial èmfasi a la perspectiva de gènere per tal de valorar com l'autora construeix la feminitat i la masculinitat.

Metodologia

Al llarg del treball, es porta a terme una lectura de la producció fantàstica de Canela mitjançant la combinació de dues metodologies diferenciades.

D'una banda, es recorre a la perspectiva historiogràfica per a contextualitzar les obres de Canela en el marc de la LIJ catalana coetània i mostrar com ha canviat la seva producció des de 1976, any en què va publicar el primer llibre. També per a exposar com ha evolucionat el gènere fantàstic a Catalunya al llarg de la història. Per abordar-ho, es fa ús de la bibliografia especialitzada en relació amb l'època i la LIJ, així com la relativa a l'autora. A més, per contrarestar la manca d'informació, es va considerar convenient fer una entrevista semiestructurada a Mercè Canela, que es va dur a terme el dia 12 d'abril de 2023 al Centre Cívic Cotxeres Borrell de Barcelona amb la col·laboració de la directora del treball, Mariona Masgrau.

D'altra banda, s'adopta la perspectiva crítica per a examinar comparativament les diverses obres que integren el corpus d'estudi. Per a aconseguir-ho, es combina una lectura a partir dels principals conceptes narratològics amb una anàlisi pragmàtica encaminada a identificar les finalitats perseguides. A més, es recorre a la crítica feminista de manera transversal. En tractar-se d'una autora, resulta interessant parlar d'atenció en com el gènere s'inscriu en el text.

A l'hora d'abordar l'estudi de les obres, s'opta per agrupar-les segons l'edat del destinatari. Això es deu al fet que es tracta del paràmetre que més condiciona els elements de la història i del discurs. Tanmateix, a causa de la diversitat de criteris de les editorials, se segueix la classificació per nivells de lectura que fa la Xarxa de Biblioteques Municipals de la Diputació de Barcelona en les signatures:

- a) I** (de 7 a 10 anys): *Quan l'Eloi va ser música, El planeta dels sets sols, Nicolaua, braç de ferro i La butxaca prodigiosa.*
- b) I*** (d'11 a 13 anys): *Utinghami, el rei de la boira, Els set enigmes de l'iris, L'ou de cristall i S'ha de ser animal!*
- c) JN (a partir de 14 anys): *Asperú, joglar embuixat, Lluna de tardor i Les portes del temps.*

III. MARC TEÒRIC I ESTAT DE LA QÜESTIÓ

1. Els gèneres literaris en la LIJ catalana

Com que les obres tendeixen a fusionar diversos gèneres literaris, la diferenciació en categories pot semblar una abstracció forçada. Tanmateix, aquesta tasca resulta útil per a evitar més endavant caure en l'arbitrarietat a l'hora d'establir distincions. Per aquest motiu, a continuació s'especifica el sentit d'alguns termes emprats al llarg del treball:

a) El gènere fantàstic

- El fantàstic realista: Tot i partir d'un temps i d'un espai versemblant, inclou en el relat elements irrealment, que poden ser personatges o éssers fantàstics (objectes, plantes, animals o altres elements de la natura), mons o països imaginaris (Bassa 1994, 234-239), o bé poders o objectes màgics. Es tracta d'una tendència contemporània, que va substituir el gènere fantàstic tradicional a les acaballes del segle XIX. Des d'aleshores l'element sobrenatural ja no s'introdueix de mica en mica en el relat i produeix sorpresa, sinó que apareix a l'inici i se'l naturalitza a mesura que avança la història (Todorov 1970/1994, 176-178).
- El meravellós d'arrel llegendària: Combina elements de caràcter realista amb personatges o espais procedents dels contes i les llegendes populars. A més, acostuma a presentar un conflicte amb ingenuïtat i es conclou amb un missatge positiu (García 2018, 237).
- El "nonsense" màgic: Fa ús de l'humor, incorpora un element fantàstic, hi ha molta acció en la trama i diversos trets innovadors de caràcter formal com una herència de la tradició surrealista i de les propostes creatives de Gianni Rodari a *Gramàtica de la fantasia* (1973).
- La ciència-ficció: Tracta de la relació entre l'ésser humà i els canvis socials, culturals i tecnològics des d'una perspectiva futurista. Per això, acostuma a plantejar l'establiment de relacions amb éssers d'altres planetes o bé la vida a la Terra en un futur llunyà (Lluch i Valriu 2013, 30-31).

En la classificació en subgèneres es prescindeix del terme *realisme màgic* en la mesura que aquest concepte resulta més problemàtic que útil. D'una banda, perquè en la LIJ no se sol complir amb cadascun dels seus trets definitoris (Bowers 2004, 104). El que més s'incompleix és que l'element fantàstic és merament transitori i no permanent, tal com pertocaria. D'altra banda, per la manca de consens respecte a la definició. Això succeeix perquè, com que s'adapta a les necessitats culturals de cada lloc i temps, qualsevol intent de definir les característiques generals suposa negligir les particularitats locals (Faris 2004, 39-40). Aquesta manca de denominadors comuns comporta dificultats a l'hora de distingir-lo del fantàstic realista, en què l'ordinari i el sobrenatural també coexisteixen amb diferents proporcions (Grenby 2008, 150). Al capdavall, no existeix un fantàstic "pur", ja que sempre hi ha d'haver un context mínimament realista per a situar el lector en la trama (Held 1981, 20).

b) El gènere realista

- Realisme de to idealista: Mostra la vida quotidiana en un món no excessivament conflictiu, en què els petits problemes són resolts amb diàleg, bona fe i cooperació. Hi ha sempre implícit un missatge positiu (Gutiérrez 2016, 124). Un subtipus són els llibres de colles, que són protagonitzats per un grup d'amics (Lluch i Valriu 2013, 32).

- Realisme crític: Exposa al lector amb certa cruesa la problemàtica social i humana que l'envolta per tal que la conegui i en prengui consciència, ja que es creu que és l'única manera de transformar la realitat (Valriu 1995/2010, 90-91).
- Psicoliteratura: Planteja un problema en un context quotidià, que es resol d'acord amb valors políticament correctes. Si bé els temes tractats són els mateixos que el realisme crític, es fa d'una manera més atenuada per mitjà de l'humor i de la presentació d'ambients que no resultin massa virulents per al lector (Valriu 1995/2010, 90-91).

c) Les literatures de gènere

- Narracions d'aventura realista: Es caracteritza per tenir molta acció i un ritme trepidant, carregat de misteri i suspens amb una forta presència de l'element sorpresa (Nobile 1990, 63).
- Narracions històriques: És una variant del gènere d'aventures (Nobile 1990, 67), en què es desenvolupa una trama narrativa a partir d'episodis cabdals de la història antiga, medieval, moderna o contemporània (Lluch i Valriu 2013, 29-30). És important no confondre-la amb les d'ambientació històrica, ja que en aquestes es presenten personatges i esdeveniments ficticis.
- Narracions de por: Persegueix espantar o atemorir els lectors per mitjà de personatges malèfics o de situacions angoixants.
- Novel·la negra: L'argument gira entorn de l'esclariment d'un enigma o la reparació d'una malifeta inicial amb una forta presència de suspens (Valriu 1995/2010, 86).

2. Mercè Canela en el marc de la LIJ

2.1. La formació (1956-1977)

Mercè Canela va néixer el 1956 a Sant Guim de Freixenet, a la comarca de la Segarra, en una família de cinc germans (Canela 1998, 15). De petita, li agradava molt que l'àvia li expliqués contes (Minobis 1998, 8) i assegura que –si bé va llegir les obres de Josep M. Folch i Torres i els números de la revista *En Patufet* que tenien a casa d'abans de la guerra– la gran majoria de lectures van ser en castellà. En recorda la Colección Historias de Bruguera i els llibres d'Enid Blyton, que eren publicades per l'editorial Molino (Marquès 1993, 10).

Cal tenir en compte que entre 1939 i 1945 no es va publicar cap llibre infantil en català. A partir de 1946 es van reeditar llibres d'abans de la guerra i van traduir-se algunes obres de la literatura europea. Tanmateix, la producció era molt escassa (Rovira 1968, 327). La situació va canviar a partir de la dècada dels seixanta, en què la publicació en català va augmentar progressivament. En la seva normalització, hi van contribuir la revista *Cavall Fort* des del desembre de 1961, a la qual la família de l'autora estava subscripta des dels inicis (Canela 1998, 16), així com la concessió del Premi Josep M. Folch i Torres de literatura infantil i el Joaquim Ruyra de juvenil. Però sobretot fou possible gràcies a La Galera, que va iniciar la seva activitat editorial el 1963, en estreta col·laboració amb els capdavanters del corrent pedagògic que defensava l'escola activa (Rovira 1968, 327-328), i es va convertir en el segell més important en català dedicat a la literatura per a infants i joves (Correro i Portell 2022, 44).

A diferència de la LIJ en llengua castellana, en què preponderava que els llibres s'ajustessin a la ideologia del règim franquista (Colomer 1990, 139), La Galera pretenia publicar obres que resultessin plaents i gratificants per a la quitxalla (Avui 1981, 31). Segurament és, per això, que Canela recorda que en unes colònies va descobrir una petita biblioteca amb llibres dels Grumets de La Galera i que: “me'ls vaig empassar un darrere l'altre: els d'en Carbó, els d'en Sebastià

Sorribas, de la Maria Novell...” (Marquès 1993, 10). Aleshores, i en consonància amb la resta d'Europa (Colomer 1990, 141), predominava en la LIJ catalana el realisme de to idealista (Valriu 1995/2010, 84).

A setze anys, Canela es va traslladar a Barcelona per continuar els estudis i posteriorment es va matricular a la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) per a fer Filosofia i Lletres, en què es va especialitzar en Història perquè li fascinava l'època medieval, l'antiga i la prehistòria (vid. Annex B). Mentre cursava aquesta llicenciatura, el 1975 va escriure la seva primera obra *De qui és el bosc?* i la va presentar en el Premi Josep M. Folch i Torres. Tal com ha revelat ella mateixa posteriorment, va adoptar el model de colla de la dècada dels anys seixanta, perquè no se sentia prou segura (Albanell 1990, 20). De la mateixa manera que va escollir la LIJ, ja que creia que li mancava recorregut vital per endinsar-se en la literatura d'adults (Marquès 1993, 8). Encara que no va guanyar el guardó, el jurat va recomanar-ne la publicació i així succeí l'any següent a l'editorial La Galera.

El 1976 Canela va prendre part en les diverses reunions de treball que van produir-se en el marc del II Congrés de Cultura Catalana (1976) en la subponència de literatura infantil, en què es tractava sobretot de veure què faltava i com es podia solucionar per a situar-se al mateix nivell que la resta de literatures europees. Per a ella, va ser un gran aprenentatge poder escoltar els autors que havia llegit en la infància (vid. Annex B). Aquell mateix any va escriure la segona obra *L'escarabat verd*, una novel·la d'aventures d'ambientació històrica, amb la qual va guanyar el Premi Josep M. Folch i Torres. Tal com ha confessat anys més tard, el guardó la va convèncer que podia ser escriptora i és a partir d'aquest moment que va iniciar-se la seva carrera literària (Canela 1998, 15).

2.2. La consagració (1978-1985)

El 1978 Canela es va llicenciar i, com que no tenia cap esperança de poder-se dedicar professionalment a l'arqueologia, va estar uns mesos donant classes de català a una escola molt complicada. Poc després va començar a treballar en el Col·legi Oficial d'Economistes com a secretària (vid. Annex B). També va presentar una narració per a adults al premi Víctor Català, en la qual va quedar finalista (Sotorra 1990, 40). L'any següent, després d'aprovar les oposicions pertinents, va incorporar-se a la biblioteca d'Econòmiques de la Universitat Autònoma de Barcelona (Serret 1994, 32).

Si en els anys seixanta i setanta havia imperat en la LIJ catalana el realisme de to idealista, ja que es considerava que era el més adequat per formar nens i joves assenyats i responsables (Valriu 1994, 184), això va canviar a partir de 1975 amb la fi oficial de la Dictadura. Si bé la LIJ catalana fins llavors s'havia mantingut al marge dels nous corrents d'Europa, a partir d'aquest moment van començar a arribar les tendències literàries de moda. D'una banda, el realisme crític, que tenia el seu origen al nord d'Europa i que es va introduir per mitjà de les obres traduïdes de Michi Straufeld, Peter Härtling i Mirjam Pressler. D'altra banda, la fantasia realista (Rovira 1998, 462). Aquesta tendència va arribar a Catalunya quan es van començar a traduir autors com: Gianni Rodari, Roald Dahl, Christine Nöstlinger i Michael Ende (Vásquez 2003, 68). És, en aquest moment, quan Canela va publicar la primera obra fantàstica: *Utinghami, el rei de la boira* (1979). Aquest canvi de gènere el justifica per l'ambient, feia poc que en Josep Albanell (sota el

pseudònim de Joles Sennell) havia escrit *La guia fantàstica* (1977), però també per les ganes de provar camins nous (vid. Annex B).

A l'inici de la dècada dels vuitanta, a diferència d'Europa (sobretot a Alemanya), en què el fantàstic era mirat amb recel perquè es considerava que la falta de missatge resultava alarmant i una ofensa als temps que corrien (Garralón 2017, 120), a Catalunya va viure el seu moment més esplendorós (Lluch i Valriu 2013, 31). En aquest context, Canela va publicar vuit obres de caire fantàstic. També és quan va rebre més reconeixements com a escriptora, ja que va obtenir: el Premi Crítica Serra d'Or de LIJ (1981); l'Esparver de narrativa juvenil (1982); el Guillem Cifre de Colonya (1983); el Lola Anglada de contes breus per a nois i noies (1984). Malgrat aquest èxit, el 1985 –després d'una estada de tres mesos a Berlín– publica *Ara torno*, en què regressa al realisme. Aquest canvi coincideix amb el fet que a partir d'aquest any el gènere estrella de la LIJ catalana va passar a ser la psicoliteratura.

2.3. La maduresa (1986-...)

Després de l'estada a Berlín, Canela va decidir anar a viure una temporada a l'estranger. Ella ha explicat que, després d'anys de molta activitat, estava fatigada. A més de continuar treballant en la biblioteca de la UAB, formava part del Consell de redacció del *Cavall Fort*, anava per les escoles per promocionar els llibres i pràcticament no havia escrit res (Marquès 1993, 9). Així doncs, quan el 1986 es van convocar les primeres oposicions per a la Comissió de les Comunitats Europees, s'hi va presentar, les va guanyar i es va traslladar a viure a Brussel·les (Serret 1994, 31-33). Durant els sis anys que va passar a Bèlgica, va continuar escrivint, si bé –com ella mateixa satiritzava– ho feia com a escriptora de cap de setmana (Giró 1991, 34). Sigui com sigui, va escriure quatre llibres. La majoria eren fantàstics i amb *S'ha de ser animal!* (1992) va guanyar Vaixell de Vapor de narrativa infantil. L'única excepció és *El rastre de les bombolles* (1990). Encara que en un principi la idea era que també fos una història fantàstica (Marquès 1993, 11), va acabar sent una novel·la d'espies, una aposta que va coincidir amb l'esclat de les literatures de gènere (Cònsul 1994, 84). Posteriorment, Canela ha confessat que no té una predisposició per un gènere en concret, sinó que tot depèn de com li surt la història. Ella assegura que no té un plantejament teòric de la seva obra que segueixi fil per randa, sinó que és més d'escriure per gust i d'intentar desvetllar l'amor pels llibres (vid. Annex B).

El 1994 va decidir tornar a Barcelona per a poder centrar-se en l'escriptura i mantenir un contacte més directe amb els amics literats catalans (Joaquim Carbó, Josep Albanell, etc.) que l'estimulaven a escriure (Serret 1994, 33). Durant els primers anys des del retorn va compaginar l'escriptura amb la traducció literària (Carbó 1998, 7). Entre 1995 i 1998 va publicar quatre obres. Amb l'excepció de *Les portes del temps* (1995), les altres són realistes. Encara que la psicoliteratura va deixar de ser el gènere estrella de la LIJ catalana a partir d'aquest any (Valriu 1995/2010, 90), Canela s'hi va mantenir fidel. En totes, hi plantejava les complexes relacions del nen en el món actual, que era precisament un dels temes més tractats de la LIJ dels noranta (García 2018, 388).

El 1998 Canela va esdevenir la nova directora de la revista *Cavall Fort* en substitució d'Albert Jané (Carbó 1998, 7). A partir d'aquest moment, la seva producció literària es va reduir dràsticament, perquè no tenia tant temps per escriure (vid. Annex B). Així i tot, en la primera dècada del segle XXI, va publicar dues obres. Ambdues se situaven en el gènere fantàstic, en

sintonia amb la gran eclosió del fantàstic, el meravellós i la ciència-ficció que es va produir en els 2000 per motius fonamentalment comercials de les editorials, arran del gran èxit de la sèrie *Harry Potter* de J. K. Rowling (García 2018, 387). D'aleshores ençà Canela només ha publicat un llibre: *El quadre de Monet* (2018). En aquesta novel·la, en la línia de les obres realistes que va escriure a finals dels anys noranta, hi presentava un conflicte que la nena protagonista havia de resoldre. El mes de setembre del 2022 es va jubilar com a directora de *Cavall Fort*. Després d'uns mesos de parèntesi, ha tornat a escriure (vid. Annex B).

3. L'evolució del gènere fantàstic a Catalunya

3.1. Les faules i les rondalles

Durant molts segles no va existir una literatura pensada exclusivament per a la quitxalla. De manera que només disposaven de les obres escrites per al públic adult (Rovira 1968, 314). Això va fer que els pocs infants i joves que sabien llegir (o que els llegien en veu alta) fessin seves obres com el *Llibre de les bèsties* de Ramon Llull o *La disputa de l'ase* d'Anselm Turmeda (Duran 2002, 34). O bé, que les faules d'Isop traduïdes al català fossin molt populars.

Tanmateix, el gènere estrella entre els nens va ser durant molts anys la rondalla (Rovira 1968, 315). És a dir, un relat fantàstic de transmissió oral –designat sovint amb l'expressió conte de fades– en què apareixien éssers sobrenaturals (bruixes, ogres, follets, gegants, etc.) i l'acció se situava en un món abstracte i atemporal (Nobile 1990, 50). Un exemple seria “En Patufet”, que és segurament el conte tradicional català més conegut. Arran dels canvis socials i econòmics que es van produir en la intersecció entre el romanticisme tardà i la revolució industrial, es va començar a recollir tota aquesta literatura popular tradicional, perquè es temia que els nens no arribessin a heretar el seu patrimoni literari. Entre altres volums recopilatoris, pot fer-se referència a: *Lo llibre de la infantesa* (1866) de Thos i Codina; *Lo rondallaire* (1871) de Maspons i Llabrés; o *les Rondalles* (1905) de Jacint Verdager (Duran 2002, 34-35).

3.2. Els contes d'autor i les novel·les literàries

A finals del segle XVIII es va començar a conrear la literatura infantil pròpiament dita, que es caracteritzava per les intencions didàctiques i morals (Rovira 1968, 316). El seu naixement va coincidir amb el moment en què la infància es va reconèixer com a etapa pròpia del creixement diferenciada de la vida adulta. En el cas de la literatura juvenil això no succeí fins ben entrat el segle XX (Correro i Portell 2022, 15-16).

Els gèneres més populars a Catalunya fins als anys seixanta del segle passat eren la novel·la històrica i la d'aventures, així com la literatura del “non-sense” o del disbarat, que recorria a l'absurd i amb tocs humorístics (Cubells 1984, 16-17). Això s'explica, perquè els autors catalans fins a aquella època es decantaven pel realisme, que consideraven més seriós i útil per a una literatura al servei de fins pedagògics (Vásquez 2003, 70). Tanmateix, des de final dels anys setanta, el gènere fantàstic ha passat a ser el predominant (Colomer 1998, 174). Un anàlisi exhaustiu d'aquest gènere ens permet distingir entre:

a) El fantàstic realista

Va arribar a Catalunya el 1975 i s'inspirava en el corrent majoritari que es cultivava al Regne Unit i als Estats Units. Aquest seguia el model creat per l'anglesa Edith Nesbit (1858-1924), considerada la capdavantera en el conreu de la fantasia realista en la LIJ (Bowers 2004, 100).

Aquesta autora rebutjava el to moralitzador fins llavors emprat i recorria a la fantasia com a via d'evasió de la realitat (Garralón 2017, 61). No obstant això, a diferència dels seus coetanis, presentava el xoc entre l'element ordinari i el màgic en el marc de la vida quotidiana. A més, per a potenciar-ne la base realista, no representava els nens de manera angelical i virtuosa, com s'acostumava a fer, sinó com a personatges de carn i ossos. A més, l'element màgic despertava la curiositat dels protagonistes, en comptes d'espantar-los (Bowers 2004, 100-102).

En el marc de la LIJ catalana, el primer que va emmarcar-se en la fantasia realista va ser Gabriel Janer Manila amb *El rei Gaspar* (1976), que fou seguit per Canela a *Utinghami, el rei de la boira* (1979). També Joan Barceló es va situar en aquesta línia amb *Ulls de gat mesquer* (1979). Precisament els dos darrers, juntament amb Josep Albanell i Miquel Obiols, es trobaven en bars i cafeteries després de les reunions del Congrés de Cultura Catalana. En aquestes trobades informals també hi assistien Teresa Duran, Montse Ginesta, Maria Rius, Carme Solé i Aurora Díaz-Plaja. Anys més tard, s'ha sabut que tots ells –hereus del maig del 68– van abraçar la fantasia com una reacció al realisme dominant de l'època, al qual retreien que “era una literatura, una narrativa, prou bona per aprendre a llegir i a escriure en català, però no prou embadalidora per volar entre els núvols de la fantasia” (Duran 2007, 20). Aquest parer és compartit per Canela, la qual ha reconegut que: “La creació d'un text fonamentalment didàctic em faria sentir molt limitada. Jo escric bàsicament per divertir la gent” (Marquès 1993, 13).

b) El meravellós d'arrel llegendària

Una tendència, que va assolir el seu punt àlgid a la primera meitat de la dècada dels vuitanta per les especials característiques socials de l'època i perquè sintonitzava amb una línia de producció d'èxit arreu d'Europa (Lluch i Valriu 2013, 31). Entre les obres més representatives d'aquest corrent, trobem: *El bosc encantat* (1982) de Josep Albanell, *El raïm del sol i de la lluna* (1983) de Miquel Rayó, *Els set enigmes de l'iris* (1984) de Mercè Canela i *La reina calba* (1984) de Mercè Company (Valriu 1994, 187-188).

Cal tenir en compte que la renovació de la literatura infantil i juvenil s'ha fet en gran part a partir de la modificació de les característiques literàries del model de conte popular (Colomer 1998, 178). Així doncs, si bé els herois mantenen els seus atributs característics, els dolents desapareixen o esdevenen auxiliars (Valriu 1994, 186-187). A més, els valors propugnats s'aparten totalment dels que tenien els contes populars i se situen a prop dels de la literatura realista (Valriu 1994, 187). Per això, vehiculen missatges relacionats amb valors contemporanis com ara: l'ecologia, l'antimilitarisme, el dret a la fantasia, el respecte a les minories, etc. (Lluch i Valriu 2013, 31).

La necessitat de portar-ne a terme una actualització crítica (i, per tant, una renovació del gènere literari del meravellós) rau en el fet que, entre els anys cinquanta i seixanta, els contes tradicionals foren durament censurats a Europa (Colomer 1990, 141) i Catalunya no en fou una excepció (Duran 2002, 41). Des d'un punt de vista pedagògic s'argumentava que afavorien l'evasió neuròtica i promovien l'assimilació de comportaments immorals. A més, se'ls culpava de crear-los els primers traumes emotius i de provocar-los desconfiança cap als adults, així com de mantenir les desigualtats de classe i fomentar comportaments sexistes (Nobile 1990, 55-56). Cal destacar, però, que aquest punt de vista té detractors com ara Bettelheim, per qui els contes de fades –en donar-los esperances sobre el seu futur– ajuden els infants a superar les frustracions i decepcions que pateixen en el seu dia a dia (1999/1975, 175). O bé, més recentment, Eva

Martínez, per qui són beneficiosos, perquè tracten sobre pors nuclears del creixement infantil (per exemple: l'enveja, la gelosia, la soledat, etc.) d'una manera que l'infant pugui enfrontar i normalitzar aquells sentiments que el desestabilitzen. Per tant, poden contribuir al seu desenvolupament psicològic (2017, 45-52).

c) El “nonsense” màgic

Si bé el corrent del *nonsense* ja s'havia conreat en la LIJ catalana d'abans de la guerra civil, no és fins aquest moment que va introduir-se l'element sobrenatural en el relat. Per això, Bassa opta per emprar la denominació de fantàstic-surrealista o fantàstic-humorístic (1994, 58-59). Els dos llibres capdavanters d'aquesta línia en la LIJ catalana van ser: *La guia fantàstica* (1977) de Josep Albanell i *Ai Filomena, Filomena! i altres contes* (1977) de Miquel Desclot (Valriu 1994, 188-189). Aquest any va coincidir en el moment en què el llibre pedagògic va perdre el monopoli i es van explorar altres missatges més lúdics que havien estat poc o gens tractades durant l'època franquista (Bassa 1994, 58). A mitjans dels anys vuitanta va quedar estroncada la producció d'aquest corrent literari.

d) La ciència-ficció

Aquest gènere literari va arribar igualment amb força retard. Mentre que a Anglaterra el primer relat de ciència-ficció per a nens va ser *The Water Babies* (1863) de Charles Kingsley (Yates 2004, 519-521), a Catalunya fou *El gegant dels aires* (1911) de Josep Maria Folch i Torres, en què va adoptar la faceta més tècnica de Jules Verne. Un estil que l'autor va repetir a *La família del capità Delmar* (1913) i també a *L'extraordinària expedició d'en Jep Ganàpia* (1922), si bé en aquest darrer cas es tractava ja d'una paròdia del model vernià (Munné-Jordà 2013, 23).

En els primers anys de la represa, la ciència-ficció –com la resta del gènere fantàstic– va continuar sent poc tractada en la LIJ catalana, però de mica en mica va anar penetrant en el camp infantil i juvenil (Munné-Jordà 2013, 38). El primer autor que va cultivar aquest gènere va ser Emili Teixidor a *Les rates malaltes* (1968) i a *Dídac, Berta i la màquina de lligar boira* (1969). Entremig dels dos va publicar-se *Els astronautes del “Mussol”* (1968) de Sebastià Sorribas (Munné-Jordà 2013, 29-30). Com a altres països, la ciència-ficció era un gènere minoritari, perquè els crítics i educadors no el consideraven adient per al públic més jove. A parer seu, aquestes obres fomentaven sentiments de superioritat de la raça humana i generaven desconfiança en el progrés científic. També les censuraven perquè destruïen seguretats consolidades dels joves lectors que els generaven angoixa i creien que l'animadversió contra els extraterrestres podia despertar-los repulsió envers qualsevol persona diferent (Nobile 1990, 72-73).

A partir de la segona meitat dels anys vuitanta, un gran nombre d'escriptors s'hi va acostar (Munné-Jordà 2013, 52) i es va produir un desdoblament. D'una banda, les novel·les juvenils de ciència-ficció pròpiament dites. Com, per exemple, *Robòtia* (1985) de David Cirici o *Somnies, estimada?* (1995) de Montserrat Galícia. D'altra banda, els contes per als més petits que, tot i partir de plantejaments realistes, incorporen alguns elements propis del gènere (com ara naus espacials o extraterrestres). Aquest és el cas de: *Buscant un nom* (1979) de Maria Dolors Alibés o *Missió especial: Hipotenusa* (1982) de Mercè Company. Així i tot, en ambdues línies de producció, hi ha gairebé sempre implícit un missatge positiu d'enteniment i solidaritat amb altres formes de vida, que es presenten com pacífiques i més avançades a la nostra (Valriu 1994, 191).

IV. LA PROPOSTA POÈTICA CANELIANA: ANÀLISI INTERPRETATIVA

1. L'anàlisi narratològica

En aquest apartat, es porta a terme un estudi exhaustiu dels principals elements narratològics de les obres examinades –des d'una perspectiva diacrònica i segons l'edat del lector model– amb el propòsit d'identificar els trets més característics de l'autora. Per a fer-ho possible, es combina amb una anàlisi comparativa a partir de les tendències majoritàries de la LIJ catalana (1977-1990), identificades per Colomer (1998), ja que en permet valorar-ne l'originalitat.

1.1. Els gèneres literaris

Canela no es cenyeix a cap dels subgèneres del fantàstic, sinó que els conrea tots amb l'excepció del “nonsense” màgic. Per ser més precisos, ho fa per mitjà de dues estratègies narratives:

1) La transfiguració: Com que el fantàstic realista, el meravellós d'arrel llegendària i la ciència-ficció han esdevingut gèneres altament codificats, Canela hi introdueix canvis per a desconcertar el lector. En concret, modifica els esquemes narratius i personatges. Això ho fa sobretot en les obres adreçades al públic de 7 a 10 anys i coincideix amb la tendència general (Colomer 1998, 189). Així, per exemple, a *La butxaca prodigiosa*, desenvolupa una narració de ciència-ficció en un context que resulti més proper del lector: una botiga de barri. O bé, *Nicolaua, Braç de ferro*, en què els rols tradicionals atribuïts a cada gènere en els contes populars són invertits: la noia (forçada i amb empenta) és qui salva el noi (feble i desvalgut). En aquest àmbit, l'autora se situa ben a la vora de Pere Calders, el qual fou el primer a fer servir el reciclatge de tòpics literaris amb una explícita intenció paròdica (Gregori 2006, 276). Això no ha de sorprendre, en la mesura que l'obra caldersiana va esdevenir una de les principals influències del gènere fantàstic que es va cultivar en LIJ catalana a partir de 1975 (Colomer 1990, 155).

2) La fusió de gèneres literaris: Canela recorre al llarg de tota la seva producció literària a la tècnica narrativa de la fusió de gèneres com una via de desmitificació i renovació dels motlles literaris tradicionals. Aquesta consisteix a combinar tota mena d'elements: des dels procedents de la tradició oral fins als de la novel·la negra, del relat de por o l'aventura realista, que barreja amb la fantasia realista (Colomer 1998, 242). En el cas de Canela hi ha una combinació que es repeteix amb certa regularitat (o amb petites variacions) i que pot considerar-se característica de l'autora. Aquesta és la fusió del fantàstic realista, el llibre de colla i l'aventura realista. Les obres més paradigmàtiques són: *L'ou de cristall*, *S'ha de ser animal!* i *Les portes del temps*. Com pot observar-se, es troba sobretot en les obres escrites en l'etapa de la maduresa (1986-...) i que s'adrecen a lectors a partir d'11 anys, en consonància amb la tendència general, segons la qual les fronteres entre els gèneres literaris s'afebleixen en aquesta franja d'edat (Colomer 1998, 196). Cal precisar que en les obres per als lectors més menuts, l'autora molt possiblement fusiona gèneres per a oferir-los un primer “tastet” d'aquells que no es consideren encara adequats per a ells, com són la ciència-ficció i el relat d'aventures realista (Colomer 1998, 242-243).

1.2. La trama

Una característica recurrent de totes les obres examinades és que hi ha un entramat d'emboïcs, que van encaminats a crear interès i tensió fins a la resolució del conflicte. Canela ha reconegut

que el que més li agrada és contar històries. Per a ella és molt important que “el lector visqui, s’emocioni, que s’ho passi bé, que l’enganxi, que li agradi...” (vid. Annex B).

1.2.1. Models

A partir de l’estructura narrativa, Golden identifica quatre models de trama en el gènere fantàstic de la LIJ (1990, 23-29). Malgrat el reduccionisme que se li podria retreure, la categorització resulta útil a l’hora de valorar el grau d’originalitat de les obres. Aquests patrons són:

- L’heroi-protagonista ha de superar una sèrie de proves de les quals n’extreu un aprenentatge. Es correspon amb el model més clàssic.
- El viatge a través de mons imaginaris per accident o per voluntat.
- El problema-solució que exigeix implementar un pla per a sobreviure a una situació de perill.
- Les aventures del dia a dia en què cada capítol és una història independent de les altres i el denominador comú són uns dels mateixos personatges.

La producció de Canela adreçada als lectors de 7 a 10 i a partir de 14 anys és la que pot qualificar-se de més convencional, ja que –si bé amb alguna novetat– coincideix en bona part amb els patrons de Golden. Aquest és el cas, per exemple, de *La butxaca prodigiosa*, que pot emmarcar-se en el model de problema-solució, en la mesura que la vida del senyor Serafi es veu amenaçada quan el seu cosí alienígena el segresta. La novetat rau en el fet que no és el protagonista de la història, sinó la Tereseta, la nena que el salva amb l’ajuda d’un grup de veïns. O bé, *Lluna de tardor*, que coincideix amb el patró de les aventures del dia a dia. El tret innovador rau en el fet que el denominador comú de tots els relats és que són protagonitzats per dones.

En canvi, pot defensar-se que les obres adreçades als lectors d’entre 11-13 anys són les més originals i trencadores, ja que no segueixen en exclusiva cap dels patrons identificats per Golden, sinó que més aviat els fusionen. Aquest és el cas de *L’ou de cristall*, que combina el viatge a través de mons imaginaris amb el model de problema-solució. La companyia d’actors entra en un món paral·lel per a salvar el teatre abans no desaparegui. També d’*Els set enigmes de l’iris*, en què barreja el model clàssic de l’heroi amb el viatge a través de mons imaginaris. En David i la Sara emprenen una aventura fantàstica, en què successivament hauran d’assumir el rol d’heroi per salvar a l’altre. Finalment, trobem *Utinghami, el rei de la boira*, que té el mèrit de fusionar els dos models anteriors amb el de problema-solució. L’Eulàlia viatja a un altre món per a recuperar la imaginació dels nens del poble i ha de superar diverses proves.

1.2.2. Complicacions narratives

La trama pot contenir una sola línia d’acció o diverses. En el darrer supòsit, en la LIJ són més freqüents l’encastament (s’insereixi una història dins d’una altra sense que sigui consecutiva, ni tingui la mateixa importància) i l’encadenament (es juxtaponen diversos episodis que s’assemblen en la seva construcció), ja que són les més bàsiques (Colomer 1998, 248).

En el cas de les obres de Canela, també trobem complicacions, que acostumen a aparèixer en cursiva en el text per tal que el lector les reconegui més fàcilment. La més habitual per als lectors més petits és l’encastament. Així succeeix, per exemple, en la faula que conta l’Eulàlia d’*Utinghami, el rei de la boira* a la cort del rei Bonjan I (1979, 60-61). O bé, quan Henedma explica com el seu germà Aldebaran i les seves cabres van acabar convertits en estels a *Els set*

enigmes de l'iris (1984, 33-36). En altres casos, la història que fa de marc és un simple pretext, tal com passa a “Els cabells de Magalí”, en què al final es descobreix que és un conte que ha explicat una àvia a la neta. En canvi, en els relats per les franges d'edat més altes és més usual l'alternança (hi ha dues o més línies d'acció que es narren simultàniament). Així succeeix a *S'ha de ser animal!*. D'una banda, s'explica què li passa en el talp mentre es troba privat de llibertat. D'altra banda, el que fa la resta per a alliberar-lo. També és el cas de *L'ou de cristall*, en què hi ha fins a tres línies d'acció: la dels follets, la dels grups d'actors i la de la tortuga quan es queda sola. A més, sovint l'autora opta per narrar dues històries a la vegada. Així succeeix a “Maria”, en què es conta com avança l'excavació i alhora el que li passa a la nena de la prehistòria. Aquesta distribució en atenció l'edat resulta coherent amb la tendència observada dins de la LIJ, en què es reserva l'estructura narrativa més complexa per al públic juvenil (Colomer 1998, 254).

1.2.3. Els desenllaços

Tret de “Maria Vogel”, en què no se sap si la ciutadana en qüestió arriba a temps per a salvar els sentiments humans, la resta de les obres analitzades tenen un final, que podem qualificar de feliç, independentment de l'edat del lector. Així doncs, el protagonista supera totes les proves (l'heroi), aconsegueix tornar a casa (el viatge a través de mons imaginaris) o surt il·lès d'una situació de perill (problema-solució). Per tant, l'autora es desmarca de la tendència en la LIJ catalana, en virtut de la qual s'escullen finals negatius per als infants de 5-8 anys (Colomer 1998, 225). Per a ella, és molt important no donar-los una història que els deixi sense esperança o amb la sensació que no hi ha futur (vid. Annex B). En sintonia amb Gianni Rodari, vol educar cap a l'optimisme i la confiança per afrontar la vida (Giménez 2017, 79).

Tanmateix, en la major part de les obres, el tancament queda limitat al present més immediat i el futur a més a llarg termini resta obert en totes les franges d'edat. Així, per exemple, quan els veïns pregunten al senyor Serafi si tornarà al seu planeta, contesta que s'enyora, però que li agrada el barri (2007, 55-56). O bé, a *Les portes del temps*, en què no s'arriba a saber què els passa als personatges que es queden a Venècia. Per tant, és el lector qui ha de tancar la història amb la imaginació o deixar-la oberta. Aquest desenllaç pot ser una manera de superar el final clàssic de la literatura infantil de “van ser feliços i van menjar anissos” sense caure en el pessimisme.

1.3. El temps

1.3.1. El temps històric

En la LIJ el més usual és que els textos se situïn en l'època actual (Lluch 1998, 119). Això obeeix a la voluntat d'oferir un reflex proper a les formes de vida dels destinataris (Colomer 1998, 235). Aquest tret també el trobem en Canela, ja que bona part de la producció fantàstica es desenvolupa en el present. Tanmateix, tal com és freqüent en les obres per als lectors més petits, “l'actualitat” és presentada en forma genèrica sense especificacions a causa de la seva incapacitat per dominar la dimensió temporal fins a edats superiors (Colomer 1998, 236-237). Així, per exemple: “havia arribat al barri feia molt i molts anys” (2007, 12); “Fa molts anys, dos-cents o tres-cents, o encara més” (1993, 37). En canvi, en les obres per a lectors de més edat, l'autora inclou ja referències temporals més específiques en la dimensió realista dels relats: “Eren les nou en punt” (1979, 127); “Va ser un matí d'abril” (1992, 11). En canvi, en el pla fantàstic, manté la inconcreció: “el rellotge marcava tres quarts de quinze!” (1979, 17). O bé, recorre a la posició del sol com a referència: “L'alba els va sorprendre” (1984, 15); “just al capvespre” (1987b, 81). Aquesta indefinició es

manté igualment en la producció juvenil, fins i tot en un relat futurista com “Maria Vogel”, en què es data amb la següent fórmula: “Dia 2 de febrer de l’any tal” (1982b, 35).

Cal destacar que no totes les obres de Canela se situen en el present, sinó que n’hi ha que transcorren en el passat. Com és habitual en la LIJ, això només passa en la ficció juvenil (Colomer 1998, 237). Així, per exemple, *Asperú, joglar embriuat* es desenvolupa íntegrament en l’edat mitjana. Tanmateix, resulta més usual que l’autora opti per situar l’acció en un doble marc temporal: a l’època actual i a diferents moments del passat. El cas més emblemàtic és *Les portes del temps*, en què combina el present amb el segle XIV (l’origen del quadre) i el segle XVI (el moment en què és recuperat). A més, en menciona d’altres entremig a través del relat de com va canviant de propietari al llarg dels anys. El doble temps narratiu també es produeix a dos relats de *Lluna de tardor*: “Maria”, en què les veus procedeixen del neolític mitjà (1982b, 23) i “Blanca”, en què l’origen de la llegenda es troba en l’edat mitjana (1982b, 65).

1.3.2. La manipulació del temps

El narrador pot alterar l’ordre temporal i contar un fet que ha passat en un moment anterior (analepsi) o posterior (prolepsi) al punt de la història. Mentre que Canela fa un ús residual de la segona tècnica, en pràcticament totes les obres trobem de la primera. Com sol passar en la LIJ, les analepsis li serveixen per explicar els antecedents de determinats esdeveniments, narrar escenes transcorregudes en un temps simultani, revelar l’origen dels nous personatges o dotar la història de versemblança narrativa (Colomer 1998, 250-251). Malgrat que en la LIJ l’analepsi s’acostuma a reservar per als lectors de més de 10 anys (Colomer 1998, 252), Canela la fa servir també en les obres adreçades a edats inferiors. En aquest sentit, *La butxaca prodigiosa* pot considerar-se una *rara avis*, perquè conté fins a tres salts temporals al passat, cadascun amb una funció diferent.

Així i tot, convé matisar que l’autora generalment en fa un ús puntual. Per als lectors de 7 a 10 anys, acostuma a haver-hi una de sola i breu. En canvi, en les següents franges d’edat, s’observa que ocupen una major extensió, encara que no n’augmenta el nombre. Tanmateix, hi ha dues excepcions. La primera és *L’ou de cristall*, en què hi ha fins a nou salts temporals que li serveixen generalment per a narrar allò que ha succeït de manera simultània. Això resulta possible perquè els vuit personatges se separen a l’inici i a mesura que es retroben expliquen a la resta allò que han descobert pel seu compte. Per tant, les emprava per a crear tensió. L’altre cas és *Les portes del temps*, que conté vuit analepsis. La novetat recau a explicar la història d’en Jofre Amat, un mercader barceloní del segle XIV, per mitjà de salts temporals que adopten la forma de narració repetitiva: primer es conta segons el que en sap en Màrius Bellmunt (1995, 29-32), després d’acord amb el mapa (1995, 35-38) i finalment per ell mateix (1995, 90-116). D’aquesta manera l’autora aconsegueix dotar el relat de versemblança històrica.

1.4. L’espai

Mentre que en la LIJ hi sol haver un predomini de la vida urbana (Colomer 1998, 235), això no concorre en les obres examinades de Canela en què prevalen els espais naturals. De fet, només *La butxaca prodigiosa* i *Les portes del temps* –que precisament són les dues darreres obres fantàstiques que ha escrit– es desenvolupen íntegrament en un escenari urbà. Prèviament, només hi havia tingut lloc algunes accions de la trama. Aquest és el cas de *Quan l’Eloi va ser música* (la primera part del viatge) i *L’ou de cristall* (el final de l’aventura). Si bé l’autora havia optat per la

indefinició, a *Les portes del temps*, en sintonia amb la línia general de les obres juvenils, sí que fa referència a llocs específics de la realitat extralingüística del lector (Lluch 1998, 121) i esmenta diversos barris i carrers de Barcelona: “Ciutat Vella” (1995, 25), “el barri gòtic” (1995, 45), “La Rambla” (1995, 56) o “El passeig Marítim” (1995, 57), entre d’altres.

Quant a les descripcions, cal assenyalar que en les obres de Canela per a lectors de 7 a 10 anys sol ser la il·lustració la que explicita com són els espais. Això no és un problema, ja que es construeixen d’acord amb les regles del món real (Lluch 1998, 122). Per exemple, del planeta dels set sols s’afirma “era molt semblant als altres planetes de l’Univers” (1993, 7). O bé de la botiga del senyor Serafi: “era, sens dubte, la més petita del barri” (2007, 7). En canvi, en les altres franges d’edat sí que s’inclouen descripcions dels espais en el text, a diferència del que resulta habitual en la LIJ (Lluch 1998, 121).

Una particularitat de les obres per a lectors d’11 a 13 anys és que es presenten els espais oberts com salvatges i il·limitats: “era un bosc vastíssim, ple de camins que anaven en totes direccions i que formaven un vertader laberint per on un es podria perdre per sempre” (1984, 21); “enmig d’un bosc immens a quilòmetres de distància de qualsevol punt habitat” (1992, 7). Això podria explicar-se pel fet que és en aquesta edat quan el nen amplia la seva autonomia i radi d’acció (Colomer 1998, 236). Tanmateix, els espais naturals sempre es presenten de manera positiva: “es veié submergida en un món blau i meravellós, tan extraordinari que es quedà embadalida” (1979, 69).

Pel que fa a les obres juvenils, augmenta la presència d’espais tancats en comparació amb les altres franges d’edat. Aquests se solen presentar negativament: “un gran pilar que feia esforços per sostenir un sostre de bigues corcades que d’un moment a l’altre semblava que s’havia de desplomar” (1982a, 79); “una habitació petita i freda, que feia pudor d’humitat” (1995, 64). A més, els espais naturals perden les connotacions positives i es presenten com a tenebrosos i perillosos: “Maleint l’hora en què se li ha acudit ficar-se dins la boscada, Asperú camina esmaperdut, l’estómac encongint i el cor bategant-li cada cop amb més violència” (1982a, 7); “tenia els ulls fits en el fons del barranc i se sentia els llavis ressecs per un nerviosisme creixent” (1982b, 21).

En darrer lloc, cal assenyalar que en les obres de Canela hi acostumen a haver molts canvis d’emplaçament, independentment de l’edat del lector. Molt possiblement per influència de l’aventura realista. Així, per exemple, l’acció a *Les portes del temps* té lloc en diferents espais de Barcelona i de Venècia. O bé, *Els set enigmes de l’iris*, en què –per mitjà dels diversos camins– l’escenari narratiu no para de canviar. Això també succeeix en els contes, fins i tot els que s’adrecen als lectors més menuts. Aquest és el cas de “Cavalls de vent”, en què es descriu el viatge que fa un nen tot sol des de casa fins al Pol Nord. Una amplitud que crida l’atenció si es compara amb la resta de la LIJ per aquestes edats, en què l’acció generalment s’ubica en un entorn casolà, proper i sense gaires canvis (Correro i Portell 2023, 58).

1.5. Els personatges

Segons la funció que els personatges compleixen en relació amb el conflicte (que provoca un canvi en el curs de la història i que força els personatges a experimentar una evolució) pot

distingir-se entre: el protagonista, l'antagonista, el destinatari, l'ajudant (Lluch i Valriu 2013, 44) i el secundari funcional (Company 2001, 135).

1.5.1. El protagonista

Es correspon al personatge principal al voltant del qual gira l'acció. En línies generals, en la narrativa infantil i juvenil, acostumen a ser actuals i tenir l'edat del lector al qual s'adrecen (Colomer 1998, 225).

En el cas de les obres de Canela, els protagonistes acostumen a ser contemporanis. Tanmateix, en aquelles per a lectors a partir de 14 anys, en trobem dos procedents de l'edat mitjana: el joglar Asperú i el llenyataire Arnau del conte "Blanca". També en la franja de 7 a 10 anys pot observar-se una tendència a l'atemporalitat. Això succeeix quan s'emmarquen en el meravellós d'arrel llegendària (com Nicolau Braç de ferro) o en la ciència-ficció (com el Dr. Johannes Übelmich de "Maria Vogel"). Pel que fa a l'edat dels personatges, sí que generalment coincideix amb la del lector. Per exemple, els presenta com: "una nena de deu anys" (2007, 21); "un noiet" (1981, 61); "la noia" (1984, 7); "un galant jove" (1982a, 14). Una excepció remarcable es produeix l'any 1987, en què el protagonisme recau únicament en personatges adults. Aquest és el cas de Nicolau Braç de Ferro i Andreu de *L'ou de cristall*. Si bé l'edat no s'especifica en el text, pot deduir-se. De la primera quan el narrador afirma que "no hi havia ningú, ni dona ni home, que la superés" (1987a, 3). Del segon perquè viu sol i treballa com a actor, si bé ho combina amb una altra feina.

Quant al gènere dels protagonistes, la tendència general en la LIJ és que siguin personatges masculins (Paul 2005, 120). Tot i els esforços que es van fer a la dècada dels anys setanta, només una quarta part de les obres són protagonitzades per dones (Colomer 1998, 229). En el cas de Canela, amb l'excepció de la ficció juvenil (Asperú i Daniel de *Les portes del temps*), en les altres franges d'edat resulta més freqüent que hi hagi una protagonista. A més, hi ha alguns relats amb un coprotagonisme format per personatges de diferent gènere com: Didac i Laia de "El planeta dels set sols"; o Sara i David d'*Els set enigmes de l'iris*. Aquest major protagonisme femení és degut a un esforç conscient de l'autora per a superar els estereotips (vid. Annex B). També cal destacar que en algunes obres aquest rol és assumit per un animal (com la serp de *S'ha de ser animal!*) o per éssers fantàstics (com els extraterrestres de "Van arribar amb globus"). En ambdós casos, la tria podria respondre a la voluntat de desmitificar-los i eliminar-ne les connotacions negatives que generalment se'ls hi atorga (Colomer 1998, 227). Així es fa palès quan a la serp li pregunten si no és cert que els talps són la seva presa i ella contesta: "jo mai em menjaria algú amb una cultura tan vasta i amb un esperit científic com el del meu amic" (1992, 26). O bé, quan qualifica els extraterrestres com: "aquella genteta extravagant" (1993, 60).

Cal ressaltar que, com és usual en la LIJ, els protagonistes de Canela tendeixen a mantenir els atributs característics: netedat de cor, valor, enginy, astúcia, etc. (Valriu 1994, 185-186). Així i tot, alguns també tenen defectes com l'Eloi que és entremaliat i tafaner (1981, 10). En aquests casos, però, l'autora els sol construir de forma dinàmica. De manera que milloren al llarg de la història per mitjà dels fets viscuts (Golden 1990, 42). Així, per exemple, Eulàlia d'*Utinghami, el rei de la boira* aprèn a no desanimar-se i ser perseverant. O bé, Asperú aconsegueix no ser tan poruc i plantar cara a les seves pors. Tanmateix, trobem obres de Canela que són protagonitzades per personatges amb trets més propis dels antagonistes. Aquest és el cas, per exemple, del Dr. Johannes Übelmich de "Maria Vogel", que és fred i calculador en el seu objectiu d'aconseguir un

avenç científic. O bé, Magalí de “Els cabells de Magalí”, que és egoista i es nega a ajudar el seu germà malalt. La funció dels personatges-desastre és reconfortar el lector presentant-li congèneres amb defectes molt més greus que li permetin relativitzar o minimitzar els seus (Company 2001, 31).

1.5.2. L'antagonista

És el personatge que acostuma a ser la font dels problemes (Company 2001, 135). En la LIJ actual hi ha ben pocs personatges vertaderament malvats a causa dels valors de comprensió, tolerància i comunicació que s'hi defensen. Per això, quan hi ha “dolents”, resulten ser bons en el fons o són presentats de forma desmitificada (Colomer 1998, 230). En l'obra de Canela (amb l'excepció d'alguns contes) sí que hi acostuma a haver antagonistes, els quals poden agrupar-se en dos grups.

D'una banda, els representats per éssers fantàstics. Així doncs, trobem: un alquimista (Llogari de *Nicolau Braç de ferro*), una fada (“Els cabells de Magalí”), el follet Puck (*L'ou de cristall*), dues bruixes (La vella Garneua d'*Utinghami, el rei de la boira*, madona Esteperola d'*Asperú, joglar embriuat*) i un extraterrestre (el cosí del senyor Serafi a *La butxaca prodigiosa*). En tots ells, en la línia de treball d'alguns autors catalans de LIJ, s'observa un esforç per a superar la caricatura i presentar-los com a éssers de carn i ossos que necessiten afecte, comprensió i diàleg (Valriu 1994, 186-187). De fet, l'autora els justifica gairebé sempre. Aquest és el cas, per exemple, de la vella Garneua. Com explica Utinghami: “No crec que sigui del tot dolenta, saps?, però el fet de veure gent que estigui alegre en lloc de guarir-la una mica dels seus mals, encara els hi augmenta” (1979, 23). O bé de Llogari, que si torna el gat de goma és perquè aquest se li ha menjat la rata que tenia de mascota (1987a, 7). També Canela segueix en alguns casos la figura del “fals agressor”, l'antagonista que esdevé ajudant (Valriu 1994, 186), com passa amb madona Esteperola.

D'altra banda, trobem antagonistes encarnats per humans que ocupen llocs de poder. Generalment, són homes adults, tal com acostuma a passar en la LIJ (Colomer 1998, 230), si bé hi ha una dona (na Maraganda de “Blanca”) i dues que ocupen una posició de coantagonista (la professora Trespeus de *S'ha de ser animal!* i la comtessa de Brunnenhof de *Les portes del temps*). Així doncs, hi ha: governants (“El planeta dels set sols”), el pare que converteix la filla en alzina (“La noia-alzina”), el rei que impedeix que la filla es casi amb un mariner (“La nau de terra endins”), tres professors universitaris (*S'ha de ser animal!*), el Senyor de Planells (*Asperú, joglar embriuat*) i tres col·leccionistes d'art (*Les portes del temps*). En aquest grup, l'autora rarament intenta justificar-ne la conducta i no amaga els motius foscos que els han impulsat a actuar. Així, per exemple, els col·leccionistes d'art ho fan per avarícia, els professors universitaris per supèrbia i el pare que converteix la filla en alzina per ira. A més, d'acord amb la tendència en la LIJ, el nombre d'adversaris augmenta amb l'edat del lector (Colomer 1998, 233).

1.5.3. El destinatari

Es tracta d'aquell que es beneficia de l'acció que porta a terme el protagonista (Lluch i Valriu 2013, 44). La tendència general en la LIJ és que sigui una figura femenina, en la mesura que l'heroi sol ser un noi (Paul 2005, 120). Fa uns anys també acostumava a ser-ho una autoritat que els concedia poder en agraïment, si bé resulta excepcional des dels anys noranta (Valriu 1994, 186). Cal destacar que una de les condicions perquè Eulàlia aconseguixi la llum de la imaginació a *Utinghami, el rei de la boira* és precisament que “no sigui el pagament de cap favor rebut, senzillament haurà de ser un present” (1979, 77).

En les obres de Canela, el destinatari –que no sempre n’hi ha– és molt heterogeni. Trobem: un gat (*Nicolau Braç de ferro*), un talp (*S’ha de ser animal!*), un estel (“Cavalls de vent”), un nen (“Els cabells de Magalí” i *Utinghami, el rei de la boira*), un home adult (*La butxaca prodigiosa*), un vell (*L’ou de cristall*) i uns governants (“Maria Vogel”). En canvi, no acostuma a ser femení. Només és així en els relats que s’emmarquen en el meravellós d’arrel llegendària com: “La noia-alzina” o la princesa Itsnú de Rashdilah de “La nau de terra endins”. O bé, en el cas de la ficció juvenil. Tanmateix, l’amor que senten Asperú i Daniel de *Les portes del temps* cap a Guida i Magalí no és el motiu principal que els empeny a actuar. De fet, cap dels dos aconsegueix ser correspost per les seves gestes heroiques. Un tret innovador el trobem a *Els set enigmes de l’iris*, en què Sara i David s’intercanvien la funció actancial al mig de l’obra: de protagonista a destinatari (Sara); i de destinatari a protagonista (David).

1.5.4. L’ajudant

Es correspon a aquell personatge auxiliar, que ajuda i acompanya l’heroi a l’hora d’acomplir la tasca difícil. També se’ls coneix com a secundari de situació (Company 2001, 136). En la LIJ apareix amb una gran variació de característiques: humans, éssers fantàstics, animals, objectes personificats, etc. (Valriu 1994, 186). En el cas de Canela (quan n’hi ha) també és així. Tanmateix, aquest rol acostuma a recaure en personatges col·lectius, que funcionen com un de sol i en què sol respectar-se la paritat de gènere. Així succeeix a: *La butxaca prodigiosa* (els veïns del barri), *L’ou de cristall* (la resta de la companyia teatral), *S’ha de ser animal!* (alguns humans i animals de la universitat) i *Les portes del temps* (els que intenten recuperar el quadre). Aquest tret pot considerar-se una influència dels llibres de colla. Una altra particularitat de Canela és que quan el rol d’ajudant recau sobre un ésser fantàstic, aquest no té poders il·limitats. Per exemple, Utinghami li diu a Eulàlia: “¿Que et creus que puc fer el que em dona la gana amb els meus poders? Tot té un límit i els meus poders també el tenen” (1979, 28-29). O bé, la vella Garneua que, malgrat els esforços, no aconsegueix acabar d’ajudar a Asperú perquè aquest s’adorm i no presta atenció a les advertències que li fa (1982a, 138).

1.5.5. Els secundaris funcionals

Són els personatges de fons, els quals compleixen una funció accessòria en el relat (Company 2001, 136). En la LIJ es tendeix a augmentar-ne el nombre a mesura que l’obra va adreçada a un lector de més edat (Colomer 1998, 237). Aquest tret també el trobem en la producció caneliana, ja que és en la ficció juvenil on n’hi ha més. Així i tot, en els relats per a lectors de 7-10 anys, s’observa una reducció significativa des d’un punt de vista diacrònic. Mentre que *Quan l’Eloi va ser música* (1981) hi ha catorze personatges secundaris (entre individuals i col·lectius) a *La butxaca prodigiosa* (2007) es limita a quatre. Per tant, se situa més a prop dels dos o tres que acostumen a haver-hi en les obres adreçades a aquesta franja d’edat (Colomer 1998, 236).

Cal precisar que cap dels personatges secundaris resulta innecessari, ja que tots ells compleixen una funció. D’una banda, pot ser còmica. En concret, destaca l’ús freqüent que fa Canela d’aquests personatges (generalment col·lectius) per a parodiar els adults. Així, per exemple, succeeix a *Quan l’Eloi va ser música* quan el tren s’espatlla: “Ara ja eren tots els passatgers els qui, fora del tren, voltaven en Pere i el maquinista queixant-se i esbrancant-los.” (1981, 57). O bé en la manifestació que acaba en una baralla a *S’ha de ser animal!*: “la senyora de l’abric de pell de foca havia clavat les dents al braç d’un home pelut” (1992, 55). D’altra banda, poden complir una funció de reforçament. Una estratègia habitual de Canela és presentar la iaia com a còmplice de

la neta. Així passa a *Utinghami, el rei de la boira* entre l'àvia Tuies i l'Eulàlia: “La qüestió és que nosaltres sabem que és veritat” (1979, 133). També ho trobem a “Els cabells de la Magalí”, que resulta ser un conte que explica una àvia a la neta (1982b, 24).

1.6. Els elements del discurs

1.6.1. El narrador

Tal com sol passar en el gènere fantàstic, el narrador és extraheterodiegètic en pràcticament totes les obres analitzades de Canela (Golden 1990, 60). De fet, només hi ha dos relats en què és intrahomodiegètic, les quals justament es corresponen amb un encastament (la història que relata l'àguila a *L'ou de cristall* per explicar l'origen de les màscares) i un encadenament (el dietari que escriu el Dr. Johannes Übelmich per explicar com va inventar el producte LX21 a “Maria Vogel”). En aquests casos, el canvi de narrador és possiblement un recurs per tal d'ajudar el lector a identificar la complicació narrativa i a gestionar-ne la informació.

A més, com és usual en la LIJ, el narrador canelià no passa desapercebut (Colomer 1998, 283). No només s'encarrega de descriure els espais i els personatges, sinó que emet valoracions i judicis en relació amb allò que conta (Golden 1990, 58-59). Així, per exemple, de l'Eloi declara que “era, segons la gent gran, un noieta un xic entremaliat. De fet, potser l'únic defecte que tenia era el de ser una mica més tafaner del compte” (1981, 10). O bé, especula sobre el que hauria pogut passar. Com a *Asperú, joglar embriuat*: “Potser si els seus records haguessin estat més fidels, hauria començat a capir que les coses no eren ben bé com abans” (1982a, 59). L'objectiu és buscar sintonia amb el lector i explicar per quin motiu el personatge actua d'aquella manera (Colomer 1998, 268-269).

Quant a la focalització, s'observen diferències en la producció caneliana en funció de l'edat del lector al qual s'adreça. En les obres més infantils (de 7 a 10 anys), no hi acostuma a haver focalització, ja que –com succeeix en la narrativa de tradició oral– hi ha un narrador omniscient, que coneix els pensaments de tots els personatges (Lluch i Valriu 2013, 41). A més, sap més coses que ningú i decideix quina informació dona (Golden 1990, 55). Així, per exemple, a *La butxaca prodigiosa*, d'això en fa fins i tot ostentació: “Però, què podia tenir a veure aquella notícia amb el senyor Serafi? Res, segur” (2007, 14). En canvi, en la resta de franges d'edat preval la focalització interna. En sintonia amb la tendència general de la LIJ, s'adopta el punt de vista del protagonista. Com que té la mateixa edat del lector, s'afavoreix així la proximitat i la identificació amb el personatge (Colomer 1998, 254). A més, fa possible relatar els fets des de la perspectiva del nen o jove (Golden 1990, 13). La particularitat de Canela és que també fa servir la focalització interna en els personatges adults que ocupen el rol de protagonistes com a Nicolau i Maria de *Lluna de tardor*.

En darrer lloc, la narració és en passat en pràcticament totes les obres de Canela. L'única excepció és “Maria Vogel”, que està escrita en present. En qualsevol cas, tal com és freqüent en la LIJ, ens trobem amb relats d'acció en què el narrador conta fets i exclou detalls o reflexions que puguin alentir el ritme narratiu. A més, es fa servir el diàleg per a provocar la sensació que els fets s'esdevenen en temps real (Lluch i Valriu 2013, 41-42). En aquest cas, s'utilitza el discurs directe per cedir la paraula als personatges i citar-los literalment. D'aquesta manera es redueix la incomoditat d'una veu narrativa adulta que s'adreça a un públic compost per nens i joves (Colomer 1998, 256).

En canvi, les altres dues formes discursives són més escasses. D'una banda, l'indirecte lliure s'usa sobretot per explicar allò que pensen. Per això, és més habitual en les obres per a lectors a partir d'11 anys, ja que és quan generalment es comencen a reproduir les reflexions dels personatges (Colomer 1998, 255). Així, per exemple: “En Daniel es neguitejà. Qui era, aquella noia? Què li volia? Per què li anava al darrere” (1995, 9). O bé, “Els homes ho contemplaren descoratjats: ¿com podrien ara arrencar les flors?” (1982b, 73). L'aportació innovadora de Canela és que també l'empra per condensar i parafrasejar allò que es diu. Així, per exemple: “Un camí lent fet d'empentes, perdonis, deixeu-nos passar, què hi feu aquí al mig del pas?, el mateix que vostè, vagi-se'n al dimoni!” (1982a, 76). D'altra banda, l'indirecte és usat per resumir allò que manifesten els personatges. Aquesta forma es reserva per als lectors més petits i desapareix en les obres juvenils, en què el narrador intervé menys perquè augmenta la capacitat de comprensió lectora. Així, per exemple: “es va presentar a Ca la Nicolaua i li va jurar que es venjaria d'ella i del seu gat” (1987a, 7). O bé: “si algú intentava donar-li conversa, li contestava que no tenia temps” (2007, 28).

1.6.2. La transgressió del pacte narratiu

Canela es troba entre els pocs autors de LIJ que, per influència de Gianni Rodari, recorren a diverses estratègies per a impedir que el lector adopti un rol passiu. Per a aquest pedagog, era molt important treballar –des dels llibres– el pensament divergent dels nens d'una manera lúdica, ja que creia que el món només podia canviar a millor amb ciutadans amb esperit crític, capaços de fer-se preguntes, de qüestionar la tradició i amb prou criteri per no deixar-se influir pel conformisme (1980/2020, 166-168).

Entre aquests recursos, és freqüent en la LIJ dirigir l'atenció del lector cap a les convencions literàries per a recordar-li la separació entre el text i la realitat, com un primer pas per a desmitificar els llibres. Segons els estudis psicolingüístics, els nens han d'aprendre a distingir l'univers de la ficció del món real (Golden 1990, 40). Així ocorre a *L'ou de cristall*, en què es fa referència a la història com a realitat impresa en forma de llibre: “escriuiu en un llibre la manera de trobar-lo, per si algun dia, [...], cal que uns altres actors el vagin a buscar” (1987b, 100). Per mitjà de ressaltar al lector que allò que té a les mans és un objecte literari, es vol que prengui consciència del seu rol i sigui capaç de posicionar-se d'una manera crítica. Tanmateix, destaca sobretot un afany de Canela per evidenciar la qualitat d'artifici del text (Colomer 1998, 91-92). Per tant, com un objecte construït entre l'autor i el lector. Per aconseguir-ho, recorre a tres estratègies narratives transgressores dins la LIJ, ja que atempten contra la lectura innocent que se suposa que el nen o jove domina (Colomer 1998, 265).

a) Explicitar que la història és una construcció

Es presenten els personatges com si fossin persones molt properes a ell. Així, per exemple, per dir que uns lladres de camins peguen a Asperú: “*me'l van deixar fet un nyap a força de cops de puny i puntades de peu*” (1982a, 62). O bé, es manifesta que hi ha informació que pot obviar-se: “Mai no es va saber ben bé qui va ser el primer de preguntar-los d'on venien, *i pel cas és igual*” (1993, 56). En ambdós casos, es juga a crear una confusió entre narrador i autor. En altres ocasions, s'evidencia que la història és un treball en curs. Així, per exemple, a *Els set enigmes de l'iris*, es presenta un orfebre que plasma en diverses objectes tot allò que va succeint en el relat a mesura que es produeix. O bé, a *L'ou de cristall*, on Andreu: “es va trobar [en el llibre] amb frases inconnexes que s'acabaven a mitja pàgina: [...] ... arr ... nals ...” (1987b, 31).

b) Qüestionar les convencions literàries

Sobre la base que el lector coneix les regles literàries i les lleis del gènere, l'autora evidencia la inversemblança del relat quan es desenvolupa segons aquestes convencions (Colomer 1998, 270). Així, per exemple, “Era la més formosa de totes les princeses, *com sol passar. Cosa de fades, ja se sap*” (1982b, 17). O bé, “per molt forçada que fos [Nicolaua Braç de Ferro], *el dia havia estat molt dur i la caminada molt llarga*” (1987a, 21). En altres ocasions, el narrador contradiu la convenció. Així, per exemple, relativitza la bonhomia: “Jo no diré que fossin dolentes, de cap manera. Eren senzillament fades: uns personatges molt especials, a voltes prou arrauxats” (1982, 17). Aquesta mateixa operació es porta a terme en relació amb la bellesa física. Mentre que Magalí és una princesa que es queda calba (“Els cabells de Magalí”), de la bruixa Garneua en diu: “No hauria pogut dir que fos lletja” (1979, 74).

A més, tot sovint Canela va més enllà i censura satíricament les convencions amb voluntat humorística com a *S'ha de ser animal!*, en què els altres personatges li retreuen a la zebra que hagi sobreactuat i ella els contesta “era per donar més realisme a la cosa” (1992, 145). També a “Van arribar amb globus”, en què la gent no es pren seriosament els extraterrestres perquè no compleixen amb l'estereotip format “[a] còpia de veure pel·lícules i de llegir llibres de ciència-ficció” (1993, 55). O bé, el director de circ que –en contra del que es mostra a les pel·lícules– “no semblava pas d'aquells directors que maltracten la seva gent i els fan passar gana” (1979, 96).

c) Promoure la participació activa del lector

Per a estimular una lectura més activa, es convida el lector a involucrar-se més en la història (Colomer 1998, 270). Així succeeix a *Els set enigmes de l'iris*, en què se'l repta a resoldre les mateixes endevinalles que els protagonistes. Per això, les respostes no es troben contingudes en el text, sinó en l'apèndix amb una breu explicació. També quan es presenta el dolent de la història de manera ambigua per fer-li prendre consciència que no sempre n'hi ha. Així succeeix a *Quan l'Eloi va ser música*, en què el narrador exposa tots els punts de vista: “des del qui opinaven que l'Eloi s'ho havia ben merescut, per tafaner, fins als qui pensaven que allò es podia qualificar gairebé de rapté” (1981, 45).

En altres casos, s'insinuen interpretacions possibles i és el lector qui se n'ha d'adonar sense l'ajuda del narrador. Així, per exemple, a *Utinghami, el rei de la boira*, l'Eulàlia explica que té un company de classe que es diu Joan, que ja ha volat en avió (1979, 27). Més endavant es revela que l'ajudant del doctor Leo Sirius es deia igual (1979, 82). Aquesta mateixa coincidència es repeteix amb el personatge de Janot: tant és l'encarregat de cuidar l'ase de l'Eulàlia quan és joglar (1979, 36) com del seu cavall quan és artista de circ (1979, 105). El lector pot raonablement pensar que en Joan i el Janot en realitat són nens com l'Eulàlia i que són allà gràcies a Utinghami, tal com ho va ser igualment l'àvia Tuies fa anys (1979, 133). O bé, a *Les portes del temps*. Si bé en Daniel afirma que no sap on són les portes a Barcelona (1995, 143), el lector pot recordar que quan baixava de casa d'en Iusef: “Hauria jurat que, [...], algú els havia passat a frec, però no es veia a ningú” (1995, 44). Això també permetria explicar l'origen del do misteriós de la Raquel “de veure el passat i el futur” (1995, 109).

1.7. Els símbols

En la LIJ no s'acostuma a fer ús d'un simbolisme dens (Golden 1990, 13), però això no implica que estigui desproveïda de símbols.

En les obres de Canela, amb l'excepció de la ficció juvenil, trobem nombrosos casos d'animals que són emprats com a símbols, tal com resulta habitual en la LIJ (O'Donnell 1980, 453). En concret, en trobem de dos tipus. D'una banda, de parcialment antropomòrfics. Tenen la capacitat de parlar, però no van vestits i es comporten com pertoca a l'espècie a la qual pertanyen. En aquest grup, s'hi poden situar també els personatges del regne natural de *S'ha de ser animal!*, ja que – més enllà de voler estudiar– actuen com resulta esperable. Així, per exemple, el talp excava (1992, 68). O la serp es mou lliscant per terra en ziga-zaga (1992, 136). D'altra banda, en trobem de totalment zoomòrfics (Arbuthnot 1964 apud Markowsky 1975, 460). En ambdós casos, els animals solen ser usats per a representar aquells trets o comportaments que se'ls atribueixen culturalment (O'Donnell 1980, 452). Cal destacar que és un procediment de gran economia, ja que el narrador no s'ha d'aturar a descriure'ls. A més, s'acostuma a transgredir el significat col·lectiu amb finalitats humorístiques (Markowsky 1975, 460). Així, per exemple, d'un os s'afirma que: “el posat amenaçador d'un moment abans va tornar-se una actitud amable i acollidora” (1984, 74).

Pel que fa als animals parcialment antropomòrfics, també se'ls fa servir per a mostrar els aspectes positius i negatius del comportament humà. Aquesta estratègia resulta molt fructífera, en la mesura que els nens s'identifiquen més fàcilment amb ells que no pas amb els adults (O'Donnell 1980, 451). Cal assenyalar, però, que en Canela els animals gairebé sempre tenen connotacions positives. Així es fa sobretot palès a *L'ou de cristall*, en què cadascun dels membres d'una companyia teatral es converteix en un animal que encarna una virtut humana: la intel·ligència (la guineu), la força (l'os), l'agilitat (l'esquirol), la rapidesa (l'àliga), la saviesa (l'òliba), la perseverança (el talp) i la paciència (la tortuga).

En el cas de *S'ha de ser animal!*, a més, els usa com a símbols per a evidenciar la ideologia dominant que els considera com a éssers inferiors i que en justifica el maltractament (Stibbe 2001, 147-150). Al llarg de l'obra trobem diversos exemples d'aquesta postura: “¿A vostè li agradaria que, a classe, el seu fill hagués de seure al costat d'una girafa?” (1992, 51) o “Doncs que aquesta serp fastigosa també surti!” (1992, 63). També succeeix quan la professora Trespeus justifica l'experimentació amb animals com “un deure [dels científics] que tenim envers tota la humanitat” (1992, 31). O quan retreuen al senyor Patapam que vulgui caçar la zebra i respon: “Ara no em sortirà vostè amb aquestes històries ecològiques” (1992, 52). Per tal de revertir la ideologia dominant, l'autora presenta els animals amb millors qualitats. Així succeeix quan el talp enganya el professor Malpàs: “Tenia una confiança tan absoluta en els seus mètodes que no podia admetre que una bestiola com aquella els pogués tirar per terra.” (1992, 110). De fet, el títol mateix de l'obra juga amb l'ambigüitat sobre qui és realment l'animal: “em temo que en el curs de la història hi ha hagut més d'un doctor que ha estat un bon animal...” (1992, 171).

1.8. Els espais amb un significat al·legòric

En les obres examinades, també trobem alguns espais que de forma recurrent són usats amb un sentit figurat per part de l'autora.

a) Espai interior

Quan un personatge es rebel·la contra el determinisme del medi i fa ús del seu lliure albir, acostuma a acabar tancat en espais interiors. Així li succeeix al senyor Serafí (vol viure en un món que no és el seu i és reclòs en una butxaca), al talp i a la serp (anhelen estudiar i els engabien),

a “La noia-alzina” (somnia a veure món i els pares la confinen a la seva habitació) i a Asperú (desitja una noia d'una classe superior i acaba en un calabós). D'això se'n desprèn que els espais interiors són emprats per a representar l'opressió que sent el personatge. En la ficció juvenil, sobretot quan hi ha focalització interna, resulta clar. Així, per exemple, a la “La noia-alzina”, es declara: “Les quatre parets de la seva cambra l'ofegaven” (1982b, 38). També a Asperú: “Un baf enganxifós, en què es barregen indesxifrables olors d'herbes i ungüents, plana damunt de tot això i ataca desagradablement el nas malmès del xicot” (1982a, 11). En canvi, en les obres per als lectors més menuts, sol ser més subtil. En aquest cas, es presenten com a espais de poques dimensions. Així, per exemple, la Nicolaua –que se sent sola– viu en una casa petita (1987a, 4). O bé, el senyor Serafí que –a vegades enyora el seu planeta– i posseeix la botiga “més petita del barri, segurament la més petita de la ciutat” (2007, 7).

b) Camí

Els protagonistes que experimenten inseguretats solen haver de seguir camins complicats. Aquest és el cas de Nicolaua. Quan tem que el seu gat mori, ha de travessar unes muntanyes per “un corriol estret [...] i que s'enfilava pendent amunt” (1987a, 17), en el qual Llicorella acaba prenent mal. També Asperú que –per a fugir dels habitants de Puigsever que el volen pegar– va a parar en “camins que ja no són camins” (1982a, 7), així com de la Sara i el David: “El camí era estret i costerut i cap al final es feia difícil de seguir” (1984, 87). O bé, de dues protagonistes de *Lluna de tardor*: Mercè que té por i acaba en una “carretera, sense ni una ànima, només ombres i fantasmes que van darrere teu” (1982b, 7) i Maria, que pensa que ha perdut el cap, ha d'emprendre “[e]l camí, si és que d'això se'n pot dir camí” (1982b, 20). En tots els casos anteriors, el camí es presenta com un repte que ha de superar el protagonista. Per tant, simbolitza el procés de creixement personal. Al final del trajecte tots els personatges experimenten un perfeccionament: Nicolaua aprèn a treballar en equip, Asperú a no ser covard, David i Sara a fer cas als adults, Mercè a afrontar-se a les pors i Maria es treu de sobre el mal pressentiment. Per aquest motiu, el camí adquireix unes connotacions positives al final de l'obra. Així, per exemple, Erzuard li diu al David: “Continua el camí i és molt possible que al final tot s'arregli” (1984, 90). O “Maria”, en què el relat conclou en el camí de baixada quan el conflicte s'ha resolt (1982b, 32).

c) Bosc

Aquells personatges que necessiten treballar algun aspecte de si mateixos per mitjà de la introspecció són els que acostumen a endinsar-se en boscos. Aquest és el cas d'Asperú (1982a, 7), na Maraganda i Arnau de “Blanca” (1982b, 66-70), Nicolaua (1987a, 19), la companyia d'actors de *L'ou de cristall* (1987b, 99-100) i Magalí (1993, 20). Per tant, penetrar en un bosc representa el procés d'autoconeixement. Per això, els personatges savis són aquells que viuen al mig del bosc, com és el cas del Carboner d'*El planeta dels set sols* (1993, 28). A més, es presenta com una experiència transformadora. Així li succeeix a Magalí, que aconsegueix depurar-se de l'orgull: “es va perdre entre els arbres i els garrics, que se li enganxaven al vestit i li estripaven en mil bocins” (1993, 20).

1.9. L'estil retòric o literari

1.9.1. El registre

Canela es manté fidel a la varietat estàndard de la llengua catalana, si bé introdueix una gran diversitat d'expressions populars. Entre aquestes, destaquen les frases fetes en forma de símil. Així trobem: llest com una fura (1979, 38), fosc com una gola de llop (1981, 12-13), com un peix

a l'aigua (1982a, 75), esmolats com ganivets (1984, 74) o dur com un roc (1993, 45), entre altres. També recorre al fons paremiològic per crear el nom dels personatges i dotar-los així d'una determinada personalitat, com ara: el rei Bonjan (1979, 37), Fabrici Llepafils (1992, 16) o Oleguer Santespasquès (2007, 22). A més, cal destacar que s'observen diferències estilístiques en funció de qui parla.

D'una banda, el narrador recorre a un registre literari, en què excel·leix en l'ús ric i variat del lèxic. Així, per exemple, per dir que té molt de color: “tenyit de coloraines” (1979, 12), “una massa de colors que giraven frenèticament al seu voltant” (1981, 16) o “cossets brodats de mil colors” (1984, 67). A més, a mesura que augmenta l'edat del lector, es produeix una ampliació del vocabulari. En aquest sentit, *Asperú, joglar embriuat* és l'obra amb més mots cultes: *esfilagarsar* (1982a, 7), *ferreny* (1982a, 23), *encaterinament* (1982a, 58), *engalipar* (1982a, 68) o *escruixidor* (1982a, 74). De la mateixa manera que augmenta la complexitat de les oracions. En les obres per als més menuts prevalen les coordinades: “Ni en tot el poble, ni en tota la comarca, ni segurament en tot el país no hi havia ningú, ni dona ni home que la superés” (1987a, 3). En canvi, en la ficció juvenil ho fan les subordinades: “El primer que veu enmig de la boira que li entela els ulls són dues espurnes que el guaiten fixament” (1982a, 9).

D'altra banda, els personatges es comuniquen amb un llenguatge més planer i espontani, que es caracteritza per l'ús d'oracions simples. A més, sol incloure's trets propis de l'oralitat, com ara frases inacabades: “Aquella història... i la manera com l'explicava el vell...” (1982a, 80); “potser al final voldrà tornar-li la força als ossos i els músculs. Si no...” (1987a, 39). O bé, repeticions per donar èmfasi: “Ara sé, ho sé segur” (1979, 114); “una bruixa, sí, una bruixa” (1982a, 166). També nombroses interjeccions: “Ep, ep, ep” (1982a, 136); “Au, dona” (1982b, 80); “Ei, tu” (1984, 67); “Ai uix!” (1992, 52); “Nyeclis!” (1992, 73). Finalment, cal destacar l'ús de termes pejoratius: “serp fastigosa” (1992, 63); “horrible, insuportable, una embolicatroques” (1982a, 104).

Un altre tret característic de Canela és que acostuma a imitar la forma de narrar pròpia de la literatura oral. Quan és el narrador qui explica la història, s'interpel·la el lector. En les obres per a nens de 7 a 10 anys ho fa directament: “La Nicolaua tenia molta força: ¡no us ho podeu arribar a imaginar!” (1987a, 3); “Què va passar? Ja t'ho pots imaginar. Ser perfecte no sol anar pas bé” (1993, 18). I en els llibres per a la franja d'11 a 13 anys sol ser més subtil: “el cor de la Sara es va tornar tan petit que no li *hauríeu* pogut trobar” (1984, 69); “*hauríeu* dit que el que s'atansava era un ramat de bens” (1992, 50). En canvi, quan és un personatge qui ho conta –per mitjà d'encastaments– opta per fer servir les fórmules pròpies dels contes. Així, per exemple: “Fa molt de temps que va passar això que us dic” (1982b, 65); “Fa molts anys, [...], a l'hostal de Rubió hi vivia una noia molt bonica” (1993, 37).

1.9.2. El llenguatge poètic

En totes les obres de Canela, hi trobem un ús d'elements tradicionalment més propis del gènere líric que de la narrativa, els quals li serveixen per dotar la prosa d'una gran expressivitat i d'imatges suggestives. Per a Canela, és primordial que la llengua tingui un ritme i una cadència. Per això, destina molt temps a repassar els textos per a aconseguir que la lectura sigui fluida (vid. Annex B).

a) L'ús de figures retòriques

S'observa una progressió en atenció a l'edat del lector. En les obres destinades a la franja de 7 a 10 anys, n'hi ha poques i la més habitual és el símil. Així, per exemple: “ha tornat els seus ossos tous com un mató” (1987a, 9) o “els seus dos ulls eren com dos estels, clars i lluminosos” (1993, 18). En la següent franja d'edat, s'amplia el ventall i esdevenen més complexes. Aquest és el cas de la sinestèsia: “una ràbia sorda” (1979, 55) o “un silenci dens” (1984, 99). Així i tot, la més característica passa a ser la personificació: “el sol fa molt poc que ha tret el nas per darrere l'horitzó” (1979, 95) o “una xemeneia escopia glops de fum negre” (1984, 81). A més, recorre a figures morfosintàctiques per dotar la prosa de ritme. En concret, a paral·lelismes: “Pensi que els ha de tornar una cosa molt important; pensi que els porta de bell nou la llum de la imaginació” (1979, 124). O bé, “el mormol de l'aigua degotant per les roques, el ressò de mil petites fresses subterrànies” (1984, 57).

No obstant això, és en la ficció juvenil en què es realitza un ús més elevat de les figures retòriques. Es continua fent servir la sinestèsia: “una bullícia acolorida” (1982a, 75) o “un brogit feridor” (1995, 85). S'observa un major nombre de metàfores: “són dues espurnes que el guaiten” (1982a, 9), “la mossegada del fred a la seva pell” (1982b, 68) i “les teranyines que li enterbolien el cervell” (1995, 88). A més, és l'única franja d'edat en què s'empra l'animalització. Així, per exemple: “les noies reien amb xiscles d'oreneta i els nois papallonejaven al seu voltant” (1982a, 74), “es passejava pel seu casal com una lleona engabiada” (1982b, 69) o “no es pot quedar per sempre dins d'aquesta llodriguera” (1995, 121). Quant a les figures morfosintàctiques, destaca l'ús generós que en fa a *Asperú, joglar embruixat*. Trobem: anàfora, “[t]ant era l'aldarull, tanta l'emoció, tanta l'alegria” (1982a, 84); paral·lelismes, “Havia arribat l'hora dels xiscles i els xiuxiueigs, l'hora de les penombres indefinides” (1982a, 158); gradació, “fou l'estremiment, la lleugera enrampada, el pessigolleig a l'estómac i la veu” (1982a, 30); epímone, en què es repeteix el nom de Guida fins a cinc vegades en un paràgraf (1982a, 98).

b) La descripció sensorial del món

Per a presentar l'univers poètic creat, l'autora recorre progressivament als diferents sentits de l'ésser humà. És possible que això provingui del fet que, tal com ella mateixa ha reconegut, moltes vegades és una imatge la que li dispara una història (vid. Annex B).

En la primera franja d'edat (7-10 anys), emprava sols la vista i l'oïda, que li serveixen per reconstruir orgànicament la realitat. Així, per exemple: “Quan van arribar al monestir era negra nit” (1987a, 21); “El garbuix, però, era tan descomunal, que ningú no l'escoltava” (1981, 58). En canvi, en les altres dues franges d'edat va més enllà.

D'una banda, en les obres per a lectors d'11 a 13 anys, a més d'introduir el gust, els sentits li passen a servir per a mostrar com se sent el protagonista. Ho fa sobretot per mitjà de potenciar el contrast: foscor/llum (vista); silenci/xivarri (oïda); afamat/sadoll (gust). Aquesta estratègia és especialment clara a *Els set enigmes de l'iris*. Quan el personatge té por s'imposa la foscor fins que es recompon, en què aleshores apareix llum: “il·luminat per una llum pàl·lida sorgida de no se sabia on” (1984, 29). Igual que quan es tanca en si mateix regna el silenci fins que reconnecta amb el món: “El bordar enfurit d'un gos la va treure del seu encantament” (1984, 30). De la mateixa manera que se sent afamat quan experimenta desamparament: “s'adonà que realment tenia molta gana” (1984, 32). Per això, es troba millor quan algú li proporciona aliments: “mentre

menjava una llesca de pa amb formatge i nous sota la gran alzina que li servia d'aixopluc" (1984, 37).

D'altra banda, en la ficció juvenil, es presenta el desencaixament del protagonista per mitjà d'una realitat que es gira en contra seu. Aquesta hostilitat s'expressa a través dels cinc sentits: la vista, "la foscor l'espanta, i encara l'espanta més la llum de la lluna, que ho distorsiona tot" (1982b, 8); l'oïda, "[l]'espetic intempestiu del despertador la va sobresaltar" (1982b, 17); l'olfacte, "un tuf espès, barreja de pudor de fum, bravada de vi i fortor de cossos apinyats" (1982a, 77); el gust, "[u]n líquid espès i nauseabund se li escola coll avall, obligant-lo a tossir amb violència" (1982a, 16); el tacte, "sembla que et toquin l'esquena amb els seus dits llargs i punxeguts, i tu sents una frisança que et recorre tota l'espina i et puja fins al clatell" (1982b, 11).

c) L'ampliació cap a altres codis artístics

Canela recorre a elements procedents d'altres disciplines artístiques per tal de representar el món amb un nou llenguatge sorgit de la fusió de codis artístics. D'una banda, fa servir la música per a descriure allò que els arriba a les orelles dels personatges. Entre altres, trobem: "com un xisclet de soprano afònica" (1992, 53), "com un dringar de metalls o el vibrar d'unes cordes finíssimes i tenses" (1984, 29) o "queien amb un dring metàl·lic que a Asperú li sonava com la millor música del món" (1982a, 33). D'altra banda, recorre a les arts plàstiques per a crear imatges que impactin visualment. Per exemple: "cada un de color diferent: [...] els set colors de l'arc de Sant Martí" (1984, 12), "una aigua que tot seguit es tenyí de mil colors" (1982b, 65) o "devessalls de guspises de colors" (1995, 120).

2. L'anàlisi pragmàtica

En la mesura que la LIJ té un paper fonamental en la transmissió de certs valors i en la construcció de la competència literària dels nens i joves (Mínguez 2012, 85), es fa seguidament una lectura del corpus examinat des d'una perspectiva didàctica per tal d'identificar-ne els trets principals.

2.1. El component pedagògic general

2.1.1. El missatge educatiu

En la LIJ sempre hi ha un component educatiu innegable, el qual no ha de caure necessàriament en el moralisme (Mínguez 2012, 95). D'acord amb la classificació de Bassa, poden establir-se fins a deu grups temàtics (1994, 214-215). De tots ells, el que Canela ha cultivat més –i amb diferència– ha estat el món interior de la persona, ja que es troba present en totes les obres analitzades. Els sentiments que més ha tractat són:

a) L'amistat: Es dona entre dues persones. Aquest és el cas de: Nicolaua i Llicorella (*Nicolaua, Braç de ferro*); Sara i David (*Els set enigmes de l'iris*). O bé, entre els integrants d'un col·lectiu. Com passa amb els músics de la Banda dels Alegres Sifasol (*Quan l'Eloi va ser música*) o la tripulació del capità Gallfer ("La nau de terra endins"). A més, en la línia del període dels anys seixanta, també es presenta l'amistat entre animals i persones (Bassa 1994, 226). Així passa entre el gat Julivert i Nicolaua; o entre els animals que volen matricular-se a la universitat i els membres de la comunitat universitària (*S'ha de ser animal!*). O bé, entre una nena i un ésser imaginari com a *Utinghami, el rei de la boira*. En qualsevol cas, els llaços d'amistat són sempre presentats de manera idíl·lica: proporcionen suport emocional, ajuden en els moments difícils i permeten millorar com a persona.

b) La tristesa: Encara que és un sentiment minoritari en la LIJ, Canela la incorpora en diverses obres. En alguns casos, la introdueix en forma de desànim que se supera amb força de voluntat. Com, per exemple, a *Utinghami el rei de la boira* o *Els set enigmes de l'iris*. En altres obres, presenta la tristesa d'una manera pròxima a la depressió. En les dues primeres franges d'edat, es produeix una millora en l'estat d'ànim per mitjà d'agents externs. El músic de la trompa de *Quan l'Eloi va ser música* torna en si quan els companys el pressionen perquè surti al carrer. De la mateixa manera que la Berta de *l'Ou de cristall* s'anima quan es retroba amb els seus companys. En canvi, en la ficció juvenil, es presenta el suïcidi sense subterfugis. Així passa a "Maria Vogel" per mitjà de Peter Unbeholfen (que vol llençar-se al riu amb una pedra penjada al coll) i Helena Fliehenwill (que es lleva la vida amb una pistola). Mentre el primer és dissuadit ("unbeholfen" significa *pocatraça* en alemany), la segona sí que es lleva la vida ("fliehenwill" vol dir *voler escapar-se*).

A banda de la temàtica relacionada amb el món interior de la persona, també en trobem d'altres que són específiques de certes franges d'edat. D'una banda, el món familiar, que es troba sobretot en les obres per a lectors fins a 13 anys. En la línia de la LIJ catalana de 1976 a 1985, s'acaba amb la visió no conflictiva de l'ambient familiar (Bassa 1994, 215). Nicolaua és òrfena i Llicorella va ser abandonat per la seva mare (1987a, 16). El pare de "La noia-alzina" la tanca a la seva habitació perquè no s'escapi (1993, 37) o el de Guida que li pega (1982a, 45). D'altra banda, destaca la temàtica dels problemes socials i polítics. En ser més complexa, es conrea en les obres per a lectors a partir d'11 anys. És de les poques autores que presenta un cas greu d'alcoholisme (Bassa 1994, 246-247). Així ho fa amb els membres de la cort del rei Bonjan I d'*Utinghami, el rei de la boira* que s'emborratxen cada nit fins a perdre els sentits. En altres obres, es limita a descriure les conseqüències de l'embriaguesa: *Els set enigmes de l'iris* (Aldebaran descuida les cabres i aquestes destrossen un jardí) o *Asperú, joglar embriuat* (Asperú acaba al palau del senyor feudal que li vol mal). També inclou casos de bogeria provocada per una obsessió. Aquest és el cas del doctor Leo Sirius d'*Utinghami, el rei de la boira* (que treballa sense descans dins d'una cova per poder fer estrelles) i de Boris MacPerson de *Les portes del temps* (que acaba els seus dies reclòs anhelant un quadre que no pot tenir). En darrer lloc, tracta igualment les desigualtats socials. Ja sigui a través de personatges classistes (com les mares de *S'ha de ser animal!* o el pare d'Isolda de *Les portes del temps*) o de pobres (com els pidolaires d'*Asperú, joglar embriuat* o d'en Daniel quan entra al servei de la duquesa di Tornacuori i no l'alimenten).

2.1.2. El desafiament de la ideologia dominant

Com que el nen/jove es troba encara en procés de socialització i no està massa "contaminat" per la societat adulta, Canela confia en la literatura fantàstica com un mitjà per promoure canvis socials i culturals (Grenby 2008, 157). Per a aconseguir-ho, representa la realitat d'una forma alternativa o fins i tot subversiva (Latham 2007, 62). D'aquesta manera pretén visibilitzar la ideologia dominant que passa desapercibuda d'una forma adequada al lector al qual s'adreça per a aconseguir que aquest es qüestionari determinats valors, creences i comportaments acceptats per inèrcia (Golden 1990, 193-194). La fantasia, que es basa en l'estranyament com a opció creativa, permet explicar allò que no és fàcil contar de manera directa (Turrión 2016, 15). Així, per exemple, a *La butxaca prodigiosa* exposa un cas de gentrificació urbana, a *S'ha de ser animal!* mostra la immoralitat d'utilitzar animals en experiments científics o a "Maria Vogel" els perills de la ciència sense ètica. No obstant això, hi ha dos valors culturals que són tractats de manera transversal al llarg de tota la seva producció literària amb el propòsit de revertir-les.

1) Els estereotips de gènere

Encara que pugui passar desapercebut, moltes obres per a nens i joves construeixen la masculinitat i la feminitat de manera estereotipada (Evans i Davies 2000, 260). Per això, resulta significatiu que en l'obra de Canela hi hagi un gran nombre de transgressions en les representacions tradicionals de gènere. És a dir, que construeixi els personatges femenins amb trets considerats tradicionalment masculins i viceversa.

La tendència general en la LIJ és que, quan un personatge femení té característiques masculines, aquestes siguin: la confiança en un mateix i el rol de líder (Evans i Davies 2000, 268). Així ho fa Canela quan construeix personatges femenins amb una forta personalitat. Els més paradigmàtics són Nicolaua Braç de Ferro i na Maraganda de "Blanca". De la mateixa manera que ho és que hi hagi dones que salvin homes en moments de perill. Aquest és el cas, per exemple, de Beatriu de *Les portes del temps*, que rescata en Daniel de Xang-Poh (1995, 57).

Tanmateix, Canela va més enllà. Encara que en la LIJ resulta insòlit, representa els personatges femenins amb atributs masculins més extrems com són la competitivitat i l'agressivitat (Evans i Davies 2000, 268). Aquest és el cas de na Maraganda, que és una magnífica caçadora: "Li plaïa recórrer els boscos seguida pels seus homes, sempre a l'encalç d'alguna peça i mai fallava cap tret" (1982b, 66). O bé, de les mares que es manifesten a *S'ha de ser animal!*: "les ungles acabades de passar per la manicura es clavaven a les galtes, [...], els talons finíssims es clavaven a tots els ulls de poll que se'ls posaven a tret" (1992, 54). O bé, les presenta amb una força extrema (Taylor 2003, 309). Com Nicolaua Braç de ferro: "ella sola era capaç de fer la feina de quatre homes" (1987a, 30). Així i tot, Canela no cau en el parany, que es va cometre en els anys setanta de representar els personatges femenins amb trets exclusivament masculins (Paul 2005, 120). Ben al contrari, sol combinar-los per evitar personatges plans. Així doncs, per exemple, na Maraganda és bella o Nicolaua és capaç d'expressar els seus sentiments.

Pel que fa als personatges masculins, quan tenen trets considerats tradicionalment femenins, el més habitual en la LIJ és que siguin impetuosos, espantadissos o comprensius (Evans i Davies 2000, 263-269). Així ho fa Canela amb David d'*Els set enigmes de l'iris*, el qual és descrit com: "aquell noi et eixelebrat i sense espera" (1984, 22). O Daniel de *Les portes del temps*: "Era impossible tranquil·litzar-se: tenia por i amb gust hauria amagat el cap a la falda" (1995, 124). Un altre cas és el professor Malpàs de *S'ha de ser animal!*. Tot i que el talp li pren el pèl i se'l mira amb posat avorrit, ell no perd la paciència i l'intenta motivar perquè s'hi esforci més: "Ho veus? Molt bé, molt bé" (1992, 109). També és relativament freqüent en la LIJ presentar els personatges masculins amb aptituds vinculades a la criança (Evans i Davies 2000, 263). Així també ho fa l'autora quan presenta famílies monoparentals, en què el rol de progenitor és assumit per un home. Aquest és el cas del pare de Nicki i Katinka de *L'ou de cristall*. O bé, de Santos el Magnífic a *Utinghami, el rei de la boira*. El fet que Canela els construeixi d'una manera més feminitzada pot ser una manera d'enaltir en els homes les característiques tradicionalment associades a les dones. Això és important, perquè mentre que la feminitat en la LIJ es representa de manera més fluida, la masculinitat continua encotillada en la tradicional (Evans i Davies 2000, 269).

Així i tot, Canela és més transgressora del que és usual en la LIJ i en desposseeix alguns fins i tot dels valors que sostenen la masculinitat hegemònica. És a dir, aquella que coincideix amb

l'arquetip tradicional de la virilitat (Abril 2022, 15). Segons el qual, els homes han de ser actius, forts, independents, poderosos, dominants i agressius (Adams i Coltrane 2004, 232). Per això, ella els atribueix trets femenins més extrems com la passivitat i l'emotivitat (Evans i Davies 2000, 268). Els personatges més paradigmàtics són Llicorella de *Nicolaua Braç de Ferro* i Boris MacPerson de *Les portes del temps*. El primer adopta un rol de submissió, ja que és Nicolaua qui pren les decisions. El segon, tot i que encarna el model de la masculinitat hegemònica per excel·lència, no es pot reprimir les llàgrimes: “Els altres l'observaven sense creure's el que veien: en Boris MacPerson, el terrible Boris MacPerson, plorava” (1995, 132). A més, no els acostuma a presentar com alts i forts. Un bon exemple d'això és el rei Bonjan I d'Utinghami: “va néixer menut i delicat, com la seva mare” (1979, 37). O madona Esteperola que exclama: “Sembleu de pasta de full, aquests joves d'ara” (1982a, 136).

El fet que bona part d'aquests personatges, que tenen tant trets femenins com masculins, es trobin en l'edat adulta pot explicar-se per la voluntat de l'autora de presentar nous models de feminitat i masculinitat als nens i joves. Així, per exemple, na Maraganda és bonica, però també té molt clar el que vol i lluita per aconseguir-ho. O Nicolaua, Braç de ferro, encara que és amorosa i sensible, s'espavila i no espera que un home li tregui les castanyes del foc. De la mateixa manera que Tadeu Martinet de *La butxaca prodigiosa*, que és molt forçut (2007, 40), escriu poesia sense que la seva masculinitat resulti afectada (2007, 21). O bé, el rei Bonjan I, que si bé no té les qualitats físiques tradicionalment esperables dels grans monarques, això no li impedeix ser un bon governant.

2) El paternalisme excessiu cap als infants i joves

En la LIJ se sol presentar el nen com un subjecte que necessita ser educat, motiu pel qual es tendeix a introduir personatges adults que el protegeixin i l'instrueixin (Paul 2005, 124). Una visió que està en consonància amb la creença generalitzada que no s'ha format del tot encara (Slemon i Wallace 1991, 20). Per això, resulta significatiu que en l'obra de Canela els adults no desenvolupin aquesta funció de garant. En la línia iniciada per Gianni Rodari, considera l'infant com una persona abans que un escolar (Giménez 2017, 77). Això és especialment freqüent en la producció adreçada a lectors de 7 a 10 anys quan el protagonista és un nen. Així, per exemple, l'Eloi s'ha d'espavilar tot sol. El mateix succeeix a *La butxaca prodigiosa*. En aquest cas, el rol d'ajudant recau sobre els veïns del barri. Si bé és cert que tots són granats, la Tereseta és qui porta la batuta. En les obres per a lectors de més edat, els adults els ofereixen consells, però no els obliguen, si bé aleshores han de pagar les conseqüències que es derivin dels seus actes. Així succeeix a *Els set enigmes de l'iris*: en David no vol resoldre l'endevinalla i acaba convertit en estrella i després la Sara menja la poma prohibida i cau adormida. També d'Asperú, ja que tots els problemes li venen de no prestar atenció a les advertències que li fa madona Esteperola.

La posició de poder en què se situa el nen o jove és una manera de revertir la condescendència amb què poden sentir que són tractats per part dels adults i de promoure el seu apoderament. Així ho fa palès l'Erzuard d'*Els set enigmes de l'iris* quan diu a Sara: “estic segur que tu ets capaç de trobar la solució tota sola” (1984, 85). O bé, Utinghami quan manifesta a l'Eulàlia: “Seràs tu qui haurà de decidir, qui haurà d'actuar per pròpia iniciativa. [...] la major part de la feina l'hauràs de fer tu” (1979, 31). En aquesta obra, l'autora persegueix que el lector prengui consciència que ells també tenen el potencial per transformar les seves comunitats (Latham 2007, 69). Per aquest motiu, és gràcies a ella que tot millora: “L'alegria dels nens es va encomanar ràpidament als grans.

[...] El poble torna a ser el de sempre” (1979, 132). Aquesta voluntat de dotar els nens i joves de més autonomia permet explicar que en certs moments es ridiculitzin els adults, tal com ho fa Gianni Rodari. Així, per exemple, Canela fa que reproduueixin comportaments infantils. Com quan el professor Malpàs li diu a la seva col·lega: “Nyeclis! L’he agafat jo i ara mateix me l’emporto al meu laboratori” (1992, 73). O bé, el doctor Leo Sirius d’*Utinghami, el rei de la boira*: “saltironant i fent ballmanetes, cosa que s’adeia poc amb la seva condició d’home de ciència” (1979, 86-87). També que Utinghami, per ser baix, li sigui atribuït el malnom d’“el reietó” per part del narrador.

2.1.3. L’ús de la fantasia amb finalitats socialitzadores

Una de les funcions bàsiques de la LIJ és socialitzar els lectors infantils i juvenils presentant-los models adequats de personalitat, de comportament i de relacions interpersonals (McCallum i Stephens 2010, 361). En certa manera, se’ls prepara per a ocupar el seu lloc en la societat adulta com a ciutadans productius. En el cas de la literatura fantàstica també és així. La particularitat és que l’element màgic esdevé el catalitzador que permet que el protagonista (generalment de la mateixa edat que el lector) s’embarqui en un viatge del qual sempre en retorna amb un perfeccionament que facilita el seu encaix en la societat (Latham 2007, 69). Així, per exemple, l’Eloi quan surt de la trompa assegura als pares: “que li havien marxat força les ganes de fer el tafaner” (1981, 64). En les obres per a més grans, l’aprenentatge és més genèric, com a *Els set enigmes de l’iris*: “Fins i tot ells se sentien estranys, com si també dintre seu alguna cosa s’hagués transformat” (1984, 105). Per això, encara que l’absència dels pares dona al protagonista l’espai que necessita per a créixer i madurar, mai no queda sense la presència d’una altra figura adulta que li proporciona seguretat i no el deixa allunyar de les normes del món real (Nikolajeva 2010, 16).

Aquesta finalitat socialitzadora pròpia de la literatura fantàstica es posa de manifest sobretot en aquelles obres que conclouen amb un retorn a la realitat, ja que aquest suposa el restabliment de l’autoritat adulta. Primerament, es trasllada el lector a un lloc màgic en què –per mitjà de noves habilitats o objectes– pot deixar-se de sentir relegat o oprimat. Més endavant, un cop desposseït del poder, se’l retorna al món ordinari i se’l posa sota la supervisió dels pares (Nikolajeva 2010, 17-19). D’acord amb la classificació establerta per Gilead, en cas de retorn a la realitat, hi ha tres tipus de final possible (1991, 278-287):

- El que normalitza la fantasia com a teràpia socialitzadora del protagonista (i implícitament també per al lector).
- El que denuncia la fantasia per fomentar l’evasió neuròtica de la realitat i presenta el fantasieig excessiu com un problema.
- El que mostra la incapacitat de la fantasia per a solucionar els problemes de la vida real. Es diferencia de l’anterior per adoptar un to tràgic.

Dels tres, Canela es decanta pel primer. De fet, a *Utinghami, el rei de la boira* s’arriba a dir: “La imaginació és molt important, i pobre d’aquell que no en tingui” (1979, 24). O bé, en el conte “La nau de terra endins” en què s’afirma que la protagonista: “s’aconsolava a força d’imaginació” (1993, 45). De la mateixa manera que a *Quan l’Eloi va ser música* es presenten els somnis d’una noia com “un món tan prodigiós que a l’Eloi no li hauria fet res de quedar-s’hi per sempre” (1981, 36). Mentre és actiu l’element fantàstic, es dona via lliure als desitjos que el nen o jove té en la vida real i que no pot complir. D’aquesta manera se li ensenya com una forma de reduir els

sentiments negatius derivats de les frustracions i decepcions del dia a dia (Gilead 1991, 278). Així, per exemple, a *Utinghami, el rei de la boira*, l'Eulàlia pot volar amb avió tal com desitjava i la Marta de “La nau de terra endins” aconseguix tenir una platja a la vora.

Tanmateix, a causa de la funció socialitzadora, el fantasieig no és il·limitat. D'una banda, adverteix dels riscos a través dels personatges adults. Aquest és el cas del pare de la Nicki i la Katinka de *L'ou de cristall*, el qual els diu que “una mica de fantasia està bé, però que tanta ja pot ser perillós” (1987b, 98). O bé, la protagonista de “Mercè” quan recorda el que li diu la mare: “que no n'hi ha de fantasmes ni apareguts, ho saps que tot això són històries i només històries” (1982b, 7). D'altra banda, el fantasieig està limitat en el temps. Per això, quan el protagonista ha interioritzat el missatge es dissol el món fantàstic i retorna a la realitat (Gilead 1991, 280). Reflex d'això és la insistència en la maduració que ha experimentat al llarg del viatge. Tal com passa a *Els set enigmes de l'iris*: “a mesura que penetraven cada nou camí, a mesura que resolien cada nou enigma i superaven cada nova aventura, tots dos havien canviat: s'havien fet grans” (1984, 106). O bé, a *Asperú, joglar embriuat*: “S'assemblava [...] al bosc on havia fet cap el dia que fugia de Puigsever, però ara no tenia por” (1982a, 157).

2.2. Els ensenyaments literaris i culturals

2.2.1. Les referències literàries i al món dels llibres

a) La inclusió d'altres formes textuais

La LIJ té un paper fonamental en la construcció de la competència literària (Mínguez 2012, 97), en què es persegueix que es familiaritzin amb una àmplia gamma de formes textuais (Colomer 1998, 241). Aquest propòsit permet explicar la gran varietat de textos utilitzats que es produeix en sis de les obres analitzades de Canela. En la mesura que suposa un augment de la complexitat de l'enunciació del discurs, només la incorpora en les obres a partir d'11 anys i gradualment.

Fins als 13 anys, les formes textuais addicionals són poc complexes i tenen poca rellevància per al desenvolupament de la trama. Així trobem, una cançó (*Utinghami, el rei de la boira*), set endevinalles (*Els set enigmes de l'iris*) i consignes que es criden en una manifestació (*S'ha de ser animal!*). L'única excepció és *L'ou de cristall*, que incorpora tres peces teatrals breus, entre les quals hi ha una en forma de monòleg. Aquestes sí que cal comprendre-les per no perdre el fil de la història. Es tracta d'un tret característic de la ficció juvenil. Així succeeix a *Asperú, joglar embriuat*, en què els nou poemes que interpreta el protagonista mantenen una estreta relació amb la trama. O bé, “Maria Vogel”, en què tot es narra per mitjà de les següents formes textuais: un discurs, un dietari, un decret aprovat pel govern, diverses notícies de premsa, una targeta d'invitació a una festa i alguns fulls propagandístic escrits per la resistència.

b) Intertextualitat

Tal com és habitual en la LIJ, en l'obra caneliana igualment trobem diverses referències literàries (Colomer 1998, 261). En alguns casos, cita obres que considera que seran properes als destinataris: “un mar de novel·la d'aventures” (1993, 45), “últimament s'havia aficionat als llibres de misteri” (2007, 30) o “[l]i agradaven molt els llibres de viatges” (1995, 8). En canvi, en altres ocasions, pretén establir un vincle de complicitat amb el lector, que l'allunya de les formes educatives tradicionals de la LIJ (Colomer 1998, 265). Així ho aconseguix quan inclou una referència amagada a contes tradicionals. El cas més paradigmàtic és la paròdia que fa de “La rateta que escombrava l'escaleta” a *Nicolaua, Braç de ferro*: “Per molt fastigosa que fos la rata

de Llogari, ell [gat] no tenia cap dret a caçar-la” (1987a, 7). O bé, quan Asperú pronostica a Guida el final tradicional dels contes de fades: “Coneixeràs joves cavallers ben plantats i et casaràs amb un d’ells. I sereu molt i molt feliços plegats” (1981, 54). Un altre exemple el trobem a *Els set enigmes de l’iris*, que inclou referències a “Jack i la mongetera màgica” (els protagonistes planten una llavor i emprenen un viatge fantàstic), “La Ventafocs” (la Sara no pot dir res fins a la mitjanit o l’encanteri es trencarà) i “La Bella Doment” (menja una poma i cau adormida).

Un grau més enllà es troben aquelles obres en què Canela incorpora un coneixement que el lector encara no té. Així a *L’ou de cristall*, facilita la informació en el pròleg. De manera que quan uns actors assagen un fragment propi de la *Commedia dell’Arte* (1987b, 50-51), el lector pot identificar-lo. I el mateix succeeix amb les referències a *El somni d’una nit d’estiu* de William Shakespeare. En aquests casos, la intenció educativa provoca que l’autora s’adscriuï a la línia didàctica de la literatura infantil tradicional (Colomer 1998, 265).

A més, s’observen alguns paral·lelismes amb altres obres literàries. Així succeeix a “El planeta dels set sols”, que fa pensar en l’analogia del sol i del mite de la caverna de Plató de *La República*. També a *Utinghami, el rei de la boira*, en què la faula que conta l’Eulàlia al rei Bonjan s’assembla lleugerament al *Llibre de les bèsties* de Ramon Llull, un dels primers llibres emprats com a lectura per a nens. O bé, es detecten algunes coincidències en certs personatges. Aquest és el cas de *L’Ou de cristall*, en què els habitants de la ciutat llunyana recorden a *Momo* (1973) de Michael Ende: les nenes (Momo), la tortuga-Berta (Cassiopea), el vell vigilant del museu (el mestre Hora) i el pare aixafaguitarres (homes grisos). També el Gran Manaire de *S’ha de ser animal!*, que ressembla al Gran Camarlenc de *Les aventures d’en Cebeta* (1951) de Gianni Rodari. De la mateixa manera que la girafa, la lleona i l’elefant evoquen a la girafa Leopold, al lleó Alois i a l’elefant Òscar de *La conferència dels animals* (1949) d’Erich Kästner.

2.2.2. La inclusió d’altres coneixements culturals

En un ús ambivalent entre les velles formes didàctiques i les noves propostes de complicitat, Canela inclou referències a diversos elements culturals en un sentit ampli. En atenció a la condició de recurrents, poden agrupar-se en dos grans grups.

a) Les altres Belles Arts

Destaquen especialment les que fa a la música a *Quan l’Eloi va ser música*, en què menciona el nom de diversos instruments (1981, 6) i de notes musicals (1981, 18), a més de narrar com es viu l’estrena d’una nova òpera en un teatre. També en trobem mencions a *L’ou de cristall*, en què es representa un fragment de *La flauta màgica* de Wolfgang Amadeus Mozart (1987b, 72-73). O bé, a *Asperú, joglar embriuat*. Entre d’altres: “La veu ferma del Gran Cornac contrastava amb les veus de tenor d’en Ventdemarç i Asperú i amb la veu atiplada, gairebé de dona, de l’estudiant” (1982a, 83). O a *Els set enigmes de l’iris*, en què es presenten els efectes de la música: “En sentir aquella música una gran placidesa omplí l’esperit de la Sara” (1984, 29).

El cinema és igualment una altra de les Belles Arts amb una forta presència, si bé en aquest cas només s’utilitza per crear complicitat amb el lector: “[a] les pel·lícules que ella havia vist sobre el circ els directors solien ser persones molt malcarades” (1979, 96), “tots tres van acabar parlant de l’última pel·lícula de l’Indiana Jones” (1992, 27) o “a còpia de veure pel·lícules [...] de ciència-ficció” (1993, 55). En grau més baix, trobem la pintura, si bé només a *Les portes del temps*. Per

mitjà d'un quadre que tothom cobeja (Retrat de noia amb llessamí), Canela presenta el lector les interioritats del negoci de l'art.

b) Les ciències naturals

Canela inclou un ampli ventall de noms d'arbres i plantes, perquè per a ella és molt important que el vocabulari sigui ric i precís. A més, considera que quan s'anomenen pel seu nom, se'ls hi dona una força que abans no tenien (vid. Annex B). Així, per exemple, a *L'ou de cristall* es fa referència a roures, faigs i molsa. O a *Les portes del temps*, a garrics, esbarzers, alzines. Aquesta voluntat és clara a *Els set enigmes de l'iris*, en què se'n mencionen fins a vint-i-un de diferents, entre els quals podem destacar per la complexitat: el saüquer (1984, 11), el vern (1984, 24), l'amarant (1984, 33) o la murtra (1984, 106).

L'autora fa el mateix amb noms d'animals. En cadascuna de les obres adreçades a la franja d'11 a 13 anys, n'incorpora una mitjana de set. Amb l'excepció del drac que apareix a *Utinghami, el rei de la boira* (1979, 71), tots els altres són reals. La major part són silvestres i propers al lector. Trobem: peix, aranya, cérvol, talp, serp, esquiroi, guineu, llebre, os, corb, àliga i òliba. Així i tot, n'introdueix igualment alguns d'exòtics: elefant, girafa, zebra i lleona. També en presenta de domèstics: ase, cavall, xais, cabra i bou. No obstant això, només hi ha una mascota: la tortuga de *L'ou de cristall*. Aquesta li serveix per mostrar com se senten: "es va convertir [...] en la seva juguina, perquè les dues germanes la feien anar amunt i avall fins a deixar-la ben marejada" (1987b, 77).

V. ELS TRETS DEFINITORIS DE LA FANTASIA CANELIANA

L'experimentació amb la convenció literària

En tota la producció analitzada, es detecta una voluntat de denunciar els convencionalismes literaris i de mostrar els clixés de la cultura canònica. Això fa que, d'una banda, no se cenyeixi als esquemes narratius tradicionals. Així ocorre, en el cas dels gèneres literaris, quan els transfigura o els fusiona. El mateix resulta dels patrons de trama, quan els uneix i combina de maneres trencadores. D'altra banda, que introdueixi canvis en la caracterització dels personatges, que l'allunyen de les tendències majoritàries. Ho aconsegueix quan presenta protagonistes amb trets més propis d'antagonistes, o bé éssers humans que són vertaderament “dolents” sense intentar-ne justificar la conducta. També en incloure en la trama personatges desposseïts de les connotacions negatives habituals amb què són representats, així com éssers fantàstics amb poders màgics “raonables”. Tanmateix, Canela va més enllà i és de les poques veus en la LIJ catalana que s'atreveix a evidenciar la qualitat d'artifici del text. Ho porta a terme per mitjà d'explicitar que la història és en el fons una construcció de l'autor i de qüestionar obertament les convencions literàries hegemòniques (si no de fer-ne sàtira).

La influència de la tècnica cinematogràfica

Les històries es caracteritzen per un gran dinamisme, independentment de l'edat del lector model, que és el resultat de l'ús de recursos expressius propis del llenguatge cinematogràfic. Per això, en l'obra caneliana trobem nombrosos canvis d'emplaçament i la presència d'un ampli ventall de secundaris. També és freqüent que la trama contingui diverses línies d'acció, especialment en forma d'encastament i alternança, i que s'introdueixin analepsis. A més, el relat queda limitat al temps del conflicte (o de l'aventura trepidant) i hi ha molt diàleg. En últim lloc, es recorre a un narrador extraheterodiegètic, que desenvolupa una funció similar a l'ull de la càmera. Mentre que en les obres per a nens de 7 a 10 es decanta per una “càmera objectiva”, ja que es limita a descriure els actes externs que es duen a terme, en les altres franges d'edat ho fa per l'equivalent a una “càmera subjectiva”, en què és el personatge qui orienta la mirada (Bou i Aritzeta 2018, 26-27).

El pòsit de l'herència realista

Malgrat l'atansament al fantàstic realista, Canela manté alguns trets característics del gènere realista. D'una banda, els personatges col·lectius, generalment en el rol d'ajudant, estan influenciats pels llibres de colla del realisme de to idealista dels anys seixanta. D'altra banda, les temàtiques tractades se situen a la vora de les pròpies del realisme crític i posteriorment de la psicoliteratura. En les obres examinades, s'hi exposa des de la tristesa/depressió fins a la visió conflictiva de l'ambient familiar, tot passant per problemes socials com ara l'alcoholisme, la bogeria i les desigualtats de classe. A més, l'herència realista permet explicar bona part dels valors que es transmeten en les seves obres, com són: el sentiment de l'amistat, el respecte als animals, la reivindicació de la tolerància i la denúncia de les desigualtats socials.

L'omnipresència del pensament ecològic

A diferència de la major part d'autors coetanis, el missatge ecològic és sempre present d'una forma o altra en Canela (Bassa 1994, 248-249). Amb l'excepció de les dues darreres obres (*Les portes del temps* i *La butxaca prodigiosa*), totes les altres es desenvolupen –en més o menys mesura– en espais naturals. L'autora no escatima descripcions i hi inclou un ampli ventall de noms d'arbres i plantes. A més, fa servir dos espais naturals amb un significat al·legòric. Aquest

és el cas dels camins (per a simbolitzar un procés de creixement personal) i dels boscos (per a representar l'autoconeixement). Una menció a part mereix el missatge a favor dels animals, els quals protagonitzen algunes trames i sempre es presenten d'una manera positiva, fins i tot aquells que tradicionalment han estat mal vistos com la serp, la guineu o l'os. També es posiciona en contra de la ideologia que en justifica el maltractament, ja sigui en l'àmbit de l'experimentació científica, de la caça o en qualitat de mascotes.

La lluita per a superar els estereotips de gènere

En contra de la tendència general en la LIJ, la majoria dels protagonistes no són homes i els destinataris de l'acció no acostumen a ser dones. A més, Canela subverteix en la construcció dels personatges els valors més extrems de la masculinitat i de la feminitat. Així doncs, tan aviat presenta dones competitives i agressives com homes passius i emotius. Tanmateix, en fer-ho, sempre combina en ells trets masculins i femenins per evitar personatges plans. D'aquesta manera, l'autora presenta als nens i joves nous models de masculinitat i feminitat, alternatius als tradicionals: dones que s'espavilen per aconseguir el que desitgen i homes que no actuen condicionats pel paradigma de la virilitat. També s'observa una voluntat de denúncia en certes apreciacions que realitza el narrador amb l'objectiu d'evidenciar la manera estereotipada, en què es construeixen els gèneres en moltes obres de la LIJ.

La subversió de la “aetonormativitat”

Segons Nikolajeva, la major part de la LIJ peca del que denomina com a “aetonormativitat”. És a dir, d'establir els adults (i les seves experiències) com la norma a seguir. O, en altres paraules, com l'única forma acceptable de ser i comportar-se (2010, 8). Això no ha de sorprendre, en la mesura que els escriptors es troben en aquesta etapa vital i no poden abolir la normativitat adulta sense subvertir la seva pròpia experiència. Per això, l'única manera de trampejar-ho és recórrer a la fantasia, ja que els ofereix la possibilitat de crear una situació temporal d'apoderament dels nens (Nikolajeva 2010, 203-204). Per tant, els poden mostrar que les coses podrien ser d'una altra manera. En aquesta línia apoderadora, se situen les obres analitzades de Canela. El propòsit en qüestió es fa palès en el fet que se censuren (si no ridiculitzen) els comportaments d'alguns personatges adults i que els protagonistes de l'edat del lector model tenen defectes, però esdevenen millors sense haver de renunciar a ser nens. També quan és el protagonista qui se n'ha de sortir tot sol del trencacolls sense comptar amb l'ajuda d'un adult que actuï com un *deus ex machina*.

Un ús funcional de l'element fantàstic

En les obres analitzades, Canela presenta un món pròxim al context quotidià del lector model. Per tant, no s'allunya excessivament de la realitat diària. Això fa que l'element fantàstic sigui emprat amb comptagotes i mai d'una manera supèrflua. Només l'introdueix en la trama en la mesura que el necessita per a presentar una visió alternativa –sovint subversiva– de la societat amb el propòsit de visibilitzar la ideologia dominant (especialment en relació amb les postures antiambientalistes, els estereotips de gènere i el paternalisme excessiu cap als infants i joves). Amb això, pretén que el lector en prengui consciència i sigui capaç de qüestionar-la abans que l'hagi interioritzat per mitjà del procés de socialització.

VI. CONCLUSIONS

Canela cultiva diversos subgèneres dins de la literatura fantàstica. En concret, el fantàstic realista, el meravellós d'arrel llegendària i la ciència-ficció. Tanmateix, no s'encotilla en cap dels motlles literaris tradicionals, sinó que els transgredeix. En alguns casos, modificant els esquemes narratius i els personatges. En d'altres, fusionant diversos gèneres. Una de les combinacions més prolífiques i característiques de l'autora, com s'ha pogut destacar, és la que uneix el fantàstic realista, el llibre de colla i l'aventura realista.

A l'inici de la seva prolífica carrera literària, va decantar-se per cultivar un gènere fantàstic més ortodox i convencional, etapa que justament coincideix amb la recepció de diversos premis. Amb l'anhel de situar la LIJ catalana al mateix nivell que les europees, compartit amb altres autors arran del II Congrés de Cultura Catalana, va contribuir decididament a l'evolució de l'espai literari nacional en consonància amb una de les tendències literàries més de moda en l'àmbit internacional: la fantasia realista. Per a ser més precisos, va transposar la de procedència anglosaxona (Edith Nesbit i Roald Dahl), germànica (Michael Ende i Christine Nöstlinger) i italiana (Gianni Rodari), tot desenvolupant-la de manera coherent amb la tradició local. Més endavant, a mitjan anys noranta, moment en què va produir-se el boom de la psicoliteratura en la LIJ catalana, va avançar cap a una proposta més experimental i trencadora, que la va convertir en una capdavantera en la fusió de gèneres literaris. Aquesta aposta decidida va contribuir a revitalitzar el panorama literari contemporani, el qual corria el perill de quedar estancat en la repetició d'unes mateixes fórmules.

L'estudi comparatiu de les onze obres fantàstiques que integren el corpus (1979-2007) permet identificar diversos trets comuns que comparteixen.

D'una banda, l'anàlisi narratològica mostra com la voluntat d'evolucionar empeny Canela a experimentar amb els diferents components de la narració, tot desafiant –quan fa falta– els límits de la convenció literària. Entre les aportacions innovadores, destaca l'ús de recursos expressius propis del llenguatge cinematogràfic, un tret distintiu de l'autora. També fa palès l'adequació de les estratègies narratives a l'edat del lector model en una escala creixent de complexitat en sintonia amb l'adquisició progressiva de la competència literària. Les obres adreçades a nens de 7 a 10 anys són les més simples: inclou encastaments, preval l'atemporalitat, la il·lustració té un gran pes i el narrador reproduïx la forma de contar pròpia de la literatura oral. Pel que fa a la franja d'11 a 13 anys, els relats se situen en una fase de transició, en què incrementa les complicacions narratives amb trames alternades, introdueix la focalització interna, empra referències temporals i fa servir diferents animals de manera simbòlica. En darrer lloc, la ficció juvenil és la més complexa, la qual opera com una avantsala de la narració per a adults. Hi augmenta substantivament el nombre de personatges secundaris, presenta una àmplia gamma de formes textuais, realitza un ús més elevat de les figures retòriques i el significat al·legòric dels espais esdevé més complex, ja que el desencaixament del protagonista amb l'entorn es representa per mitjà d'una realitat que es gira en contra seu.

D'altra banda, l'anàlisi pragmàtica fa patent la influència de l'herència realista dels anys de formació, no només per les temàtiques tractades, sinó pels valors transmesos en les obres. A més, posa de manifest les ganes de millorar el món amb un compromís ferm amb els postulats

ecofeministes i en favor de l'apoderament dels nens i joves, que la converteixen en una avançada al seu temps. Cal enlir que Canela fou de les primeres veus en l'àmbit de la LIJ catalana que va emprar el pensament ecològic amb la voluntat de despertar l'amor i el respecte per la naturalesa, així com la perspectiva de gènere per a trencar el binomi masculí i femení. A través de la construcció de personatges transgressors, amb trets contraposats als tradicionals, presenta als nens i joves nous models alternatius de masculinitat i feminitat. Per això, bona part d'aquests models es troben en l'edat adulta. A més, se situa entre els capdavanters que van apostar per l'apoderament dels infants i joves sense caure en el parany de presentar els adults com la norma a seguir o com aquells que els salvaran enfront d'un problema.

Sense allunyar-se excessivament del context quotidià pròxim al lector model, Canela se serveix de l'element fantàstic en la trama per a presentar –amb una major llibertat– una visió alternativa de la societat. Això li permet visibilitzar i denunciar la ideologia dominant (especialment en relació amb les postures antiambientalistes, els estereotips de gènere i el paternalisme excessiu cap als infants) d'una forma adequada a l'edat del públic al qual s'adreça. D'aquesta manera pretén estimular-ne el desenvolupament del pensament crític i que siguin capaços de rebutjar determinats valors, creences i comportaments abans que els acabin interioritzant per mitjà del procés de socialització.

Per tot el que s'ha exposat, es confirma la hipòtesi inicial del treball. El compromís de Canela amb l'ecofeminisme i en favor de l'apoderament dels nens i joves, així com la denúncia dels convencionalismes literaris i l'ús de recursos propis del llenguatge cinematogràfic, són trets que permeten distingir-la d'altres autors de LIJ. Podem concloure, doncs, que la seva proposta fantàstica gaudeix de singularitat. Si això hi sumem que excel·leix per una prosa dotada de ritme, versemblant i de gran expressivitat discursiva, gràcies a l'ús ric de lèxic i de figures retòriques, Canela es presenta com una candidata digna d'ocupar un lloc entre els escriptors canònics.

VII. FONTS DOCUMENTALS

- Canela, M. (1979). *Utinghami, el rei de la boira*. Barcelona: La Galera.
- (1981). *Quan l'Eloi va ser música*. Barcelona: La Galera.
- (1982a). *Asperú, joglar embuixat*. Barcelona: La Galera.
- (1982b). *Lluna de tardor*. Barcelona: La Magrana.
- (1984). *Els set enigmes de l'iris*. Barcelona: La Galera.
- (1987a). *Nicolaua braç de ferro*. Barcelona: Teide.
- (1987b). *L'ou de cristall*. Barcelona: La Galera.
- (1992). *S'ha de ser animal*. Barcelona: Cruïlla.
- (1993). *El planeta dels sets sols*. Barcelona: La Magrana.
- (1995). *Les portes del temps*. Barcelona: Cruïlla.
- (2007). *La butxaca prodigiosa*. Barcelona: Cruïlla.

VIII. BIBLIOGRAFIA

a) Monografies

- Abril, Francisco. (2022). *Aportacions teòriques a l'estudi de les masculinitats*. Barcelona: FUOC.
- Adams, Michele i Coltrane, Scott. (2004). Boys and men in families. The domestic production of gender, power, and privilege. A Michael S. Kimmel, Jeff R. Hearn i Robert W. Connell (Ed.). *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. Thousand Oaks, London i New Delhi: SAGE Publications, 230-248.
- Albanell, Josep. (1990). Mercè Canela: from the Carthaginian Merchant to the King of the Fog. *Catalan Writing*, 4, 19-27.
- Bassa, Ramon. (1994). *Literatura infantil catalana i educació (1939-1985)*. Palma de Mallorca: Editorial Moll.
- Bettelheim, Bruno. (1999). *Psicoanàlisi de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Bou, Enric i Aritzeta, Margarida. (2018). La literatura i els seus altres. A Laura Borràs i Enric Bou (Coord.). *Literatura comparada*. Barcelona: Oberta UOC Publishing.
- Bowers, Maggie Ann. (2004). *Magic(al) realism*. London i New York: Routledge.
- Canela, Mercè. (1998). Biografia. A VV.AA. *Punt de lectura. Mercè Canela*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 15-16.
- Carbó, Joaquim. (1998). Presentació. A VV.AA. *Punt de lectura. Mercè Canela*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 5-7.
- Colomer, Teresa. (1998). *La formació del lector literari*. Barcelona: Editorial Barcanova.
- (1990). La literatura infantil y juvenil en España (1939-1990). Angelo Nobile. *Literatura infantil y juvenil. La infancia y sus libros en la civilización tecnológica*. Madrid: Ediciones Morata; Centro de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 139-167.
- Company, Mercè. (2001). *Personatges. Manual de creació i caracterització*. Barcelona: Editorial Pòrtic.
- Correro, Cristina i Portell, Joan. (2022). *Lectures que fan lectors. L'educació literària d'infants i joves*. Vic: Eumo Editorial.
- Cubells, Francesc. (1984). El llibre català per a infants i adolescents: evolució i tendències. *LLUC: revista de cultura i d'idees*, 718, 15-21.
- Duran, Teresa. (2007). Els trenta anys d'una guia. *Faristol*, 58, 18-20.

- (2002). L'evolució històrica al llarg del segle. A Teresa Colomer (Ed.). *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*. Bellaterra: Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona, 31-45.
- Evans, Lorraine i Davies, Kimberly. (2000). No sissy boys here: a content analysis of the representation of masculinity in elementary school reading textbooks. *Sex roles*, 42 (3/4), 255-270.
- Faris, Wendy. (2004). *Ordinary enchantments. Magical realism and the remystification of narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- García, Jaime. (2018). *Historia crítica de la Literatura Infantil y Juvenil en la España actual (1939-2015)*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Garralón, Ana. (2017). *Historia portátil de la literatura infantil y juvenil*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Gilead, Sarah. (1991). Magic abjured: Closure in Children's fantasy fiction. *Publications of the Modern Language Association of America*, 106(2), 277-293.
- Giménez, Toni. (2017). Literatura axiològica per a infants: Homenatge a Gianni Rodari. *Ars brevis*, 23, 76-89.
- Golden, Joanne Marie. (1990). *The narrative symbol in childhood literature: explorations in the construction of text*. Berlin i New York: Mouton de Gruyter.
- Gregori, Carme. (2006). *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Grenby, Matthew Orville (2008). *Fantasy. A Children's literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gutiérrez, Raquel. (2016). *Manual de literatura infantil y educación literaria*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- Held, Jacqueline. (1981). *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario* [María Teresa Brutocao i Nicolás Luis Fabiani, Traductors]. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Latham, Don. (2007). The cultural work of magical realism in three young adult novels. *Children's Literature in Education*, 38, 59-70.
- Lluch, Gemma. (1998). *El lector model en la narrativa per a infants i joves*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions.
- Lluch, Gemma i Valriu, Caterina. (2013). *La literatura per a infants i joves en català. Anàlisi, gèneres i història*. Alzira: Edicions Bromera.
- Markowsky, Juliet Kellogg. (1975). Why anthropomorphism in Children's literature? *Elementary English*, 52(4), 460-466.
- Marquès, Anna. (1993). Parlem amb l'autora. A *El rastre de les bombolles: guia de lectura*. Barcelona: La Magrana, 7-14.
- Martínez, Eva. (2017). *Sota la pell del llop. Acompanyar les emocions amb els contes tradicionals*. Barcelona: Graó.
- McCallum, Robyn i Stephens, John. (2010). Ideology and Children's Books. A Shelby A. Wolf, Karen Coats, Patricia Enciso i Christine A. Jenkins. *Handbook of research on children's and young adults*. London i New York: Routledge, 359-373.
- Mínguez, Xavier. (2012). La definició de la LIJ desde el paradigma de la didàctica de la llengua y la literatura. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 10, 87-106.
- Minobis, Montserrat. (1998). Entrevista. A VV.AA. *Punt de lectura. Mercè Canela*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 8-11.

- Munné-Jordà, Antoni. (2013). Estudi preliminar. A *Futurs imperfectes. Antologia de la ciència-ficció*. Barcelona: Edicions 62.
- Nikolajeva, Maria. (2010). *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*. New York: Routledge.
- Nobile, Angelo. (1990) *Literatura infantil y juvenil. La infancia y sus libros en la civilización tecnológica*. Madrid: Ediciones Morata; Centro de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- O'Donnell, Holly. (1980). Animals in literature. *Language Arts*, 57(4), 451-454.
- Paul, Lissa. (2005). Feminism revisited. A Peter Hunt (Ed.). *Understanding Children's Literature*. London i New York: Routledge, 114-127.
- Rodari, Gianni. (2020). *Gramàtica de la fantasia. Introducció al arte de inventar historias*. Pontevedra: Kalandraka Editora. [Publicat originalment el 1980].
- Rovira, Teresa. (1998). La literatura infantil i juvenil. A Joaquim Molas (Dir.) *Història de la literatura catalana*, vol. 11. Barcelona: Editorial Ariel, 421-471.
- (1968). Libros infantiles en catalán. A Bettina Hürlimann. *Tres siglos de literatura infantil europea*. Barcelona: Editorial Juventud, 314-331.
- Serret, Carme. (1994). El autor y su obra: Mercè Canela. *Primeras noticias. Revista de literatura*, 122, 31-38.
- Slemon, Stephen i Wallace, Jo-Ann. (1991). Into the heart of darkness?: Teaching children's literature as a problem in theory. *Canadian Children's Literature*, 63, 6-23.
- Stibbe, Arran. (2001). Language, power and the social construction of animals. *Society & Animals*, 9(2), 145-161.
- Taylor, Frank. (2003). Content analysis and gender stereotypes in children's books. *Teaching Sociology*, 31(3), 300-311.
- Todorov, Tzvetan. (1994). *Introducció a la literatura fantàstica*. Mèxic: Ediciones Coyoacán.
- Turrión, Celia. (2016). *El contrato fantàstico*. Zaragoza: Pantalia Publicaciones.
- Valriu, Caterina. (2010). Tendències actuals en la literatura infantil i juvenil catalana (1985-1995). A *Imaginari compartit. Estudis sobre literatura infantil i juvenil*. Barcelona / Palma: Edicions UIB, Institut d'estudis Balearics i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 71-94. [Publicat originalment el 1995].
- (1994). *Història de la literatura infantil i juvenil catalana*. Barcelona: Pirene Editorial.
- Vásquez, Magdalena. (2003). La actual narrativa infantil y juvenil española. *Filología y Lingüística*, XXIX (1), 61-84.
- Yates, Jessica. (2004). Science fiction. A Peter Hunt (Ed.). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, vol. I (519-531). London i New York: Routledge.

b) Premsa

- (1981, 22 d'abril). Del llibre infantil, avui ens en parla La Galera. *Diari Avui, Especial el món del llibre i de l'edició*, 31.
- Cònsul, Isidor. (1994, 20 març). L'esclat de les literatures de gènere (1). *Diari Avui, Cultura*, 28.
- Giró, Carme. (1991, 21 de desembre). Mercè Canela presenta en 'S'ha de ser animal' uns animals que volen estudiar. *Diari Avui, Cultura*, 34.
- Marquès, Carles. (1994, 29 setembre). La confessió. Caterina Valriu. *Diari Avui, Cultura*, XIII.
- Sotorra, Andreu. (1990, 18 agost). Els sentiments dels protagonistes com a base de la novel·la. *Diari Avui, Cultura*, 40.

ANNEXOS

A) Descripció individual de les obres

En atenció al nombre d'obres que integren el corpus examinat, es considera pertinent fer quatre pinzellades de l'argument de cara a fer més entenedora l'anàlisi interpretativa. Per això, es presenten els personatges principals i es detalla el final.

De 7 a 10 anys

Quan l'Eloi va ser música (1981): Un dia una banda de músics arriben a un poble. Tot i els advertiments, l'Eloi toca una trompa màgica, que l'atrapa i el converteix en una nota musical. Aleshores inicia un viatge que el porta a saltar d'un cor a un altre a través de la música. Al final, aconsegueix tornar al seu poble i sortir de la trompa.

Nicolaua, braç de ferro (1987): La Nicolaua viu tranquil·lament fins que un dia el veí converteix el seu gat en un ninot de goma. Llavors ella i en Llicorella, un acròbata que vol ajudar-la, van plegats fins a un monestir on viu un monjo que pot guarir-lo. Després d'un seguit de peripècies, aquest cura el gat. Quan tot s'ha arreglat, marxen plegats cap a casa la Nicolaua.

El planeta dels set sols (1993)

- "El planeta dels set sols": Un cop cada molts anys, els set sols del cel surten i es ponen alhora. En Dídac i Laia no fan cas dels advertiments dels astrònoms i contemplen el fenomen. Quan tornen al seu poble tothom els defuig, perquè han esdevingut daurats i lluminosos. Per això, decideixen exiliar-se i no tornen mai més al poble.

- "Els cabells de Magalí": Quan la princesa Magalí neix una fada li concedeix el do d'una cabellera daurada, que la torna altiva i egoista. El seu germà es posa malalt. Per a curar-lo, cal preparar un ungüent amb els seus cabells, però ella s'hi nega i s'escapa. En la fugida pel bosc, els cabells se li enganxen als arbres i acaba calba. Les aranyes en recullen alguns i els entreguen el rei. Aleshores el germà es cura i a la Magalí li tornen a créixer cabells normals i corrents.

- "Cavalls de vent": Un estel cau del cel i en Marc el recull. Si bé el guarda a casa amb cura, se li va apagant. Amb l'ajuda d'un cavall de vent, vola fins al Pol Nord i el retorna al cel. L'endemà torna al mateix lloc, però ja no veu cap cavall de vent.

- "La noia-alzina": L'Enric explica una rondalla en una fonda a un grup de gent, entre els quals hi ha un estranger. Segons aquesta, una noia va ser convertida en alzina i l'única forma de revertir-ho és que un home vingut de lluny dormi sotes les branques i ella l'arribi a estimar. L'endemà l'arbre ha desaparegut.

- "La nau de terra endins": La Marta desitja tenir a la vora una platja. S'asseu dalt d'un marge i veu aparèixer un vaixell que navega per un camp de blat. El capità la convida a pujar-hi i li explica la seva vida. Quan es fa fosc fa baixar la nena i continuen el viatge.

- "Van arribar amb globus": En un poble aterren tres globus amb extraterrestres per a compartir el seu coneixement amb els humans. Ningú se'ls pren seriosament, tret de l'Enric, la Marta i en Marc. Els dos darrers decideixen marxar amb els nouvinguts.

La butxaca prodigiosa (2007): El senyor Serafi obre una botiga en el barri i tothom l'aprecia fins que un dia canvia el seu caràcter de cop i volta. Els veïns –sobretot gràcies a la perspicàcia de la

Tereseta– descobreixen que un altre home amb la seva aparença l'ha segrestat i no paren fins a alliberar-lo. Llavors el senyor Serafi els explica que és un extraterrestre i que el malvat és el seu cosí germà. Entre tots retornen el dolent al seu planeta d'origen.

D'11 a 13 anys

Utinghami, el rei de la boira (1979): A una nena, l'Eulàlia, se li apareix el follet Utinghami i li explica que la bruixa Garneua ha robat tota l'alegria del poble. És així com emprenen un viatge cap a un regne màgic per a recuperar la llum de la imaginació. Amb la seva ajuda, l'Eulàlia supera diverses proves fins que algú l'hi regali. Al final ho aconsegueix i fa renéixer la imaginació de tots els companys de classe.

Els set enigmes de l'iris (1984): La Sara i en David planten una llavor, que els ha donat l'avi. L'endemà apareixen set camins de cadascun dels colors de l'arc de Sant Martí. Per a tornar a casa, els hauran de seguir un a un i anar resolent els diferents enigmes que se'ls hi plantegin. Al final, aconsegueixen tornar plegats a casa.

L'ou de cristall (1987): L'Andreu i la resta d'una companyia teatral assumeixen la tasca de trobar l'ou de cristall abans no perdi la força i el teatre desaparegui en totes les seves formes. Per a accedir al món fantàstic, empren unes màscares que els converteixen en els animals que aquestes representen. Després de moltes trifulgues, aconsegueixen entre tots rescatar l'ou de cristall i tornar a casa a temps per a salvar el teatre.

S'ha de ser animal! (1992): Una serp i un talp demanen poder consultar els llibres de la biblioteca d'una universitat. Més endavant, apareixen més animals que sol·liciten poder-se matricular. Després de superar la prova d'accés, són admesos. Mentre hi ha humans que els reben amb els braços d'oberts, n'hi ha que es mostren contraris. Alguns exigeixen que se'ls prohibeixi l'accés, uns els volen caçar i uns altres experimentar amb ells. Després de molts embolics, els animals – amb l'ajuda inestimable de diversos membres de la comunitat universitària– finalment aconsegueixen ser uns estudiants més.

A partir de 14 anys

Asperú, joglar embruixat (1982): La bruixa Madona Esteperola concedeix al joglar Asperú el do d'encisar el públic i de convertir en realitat tot el que canta en les cançons. El problema és que ell ho desconeix i això li porta molts maldecaps, que l'allunyen de Guida, la donzella que estima. Al final, demana a la bruixa que desfaci l'encantament i marxa amb Guida cap a terres llunyanes per a poder estar junts.

Lluna de tardor (1982)

- “Mercè”: Una nena camina sola pel carrer. Durant el recorregut recorda totes les històries de terror que li han explicat i s'imagina que són reals. Com que té por, fa el trajecte corrent fins a arribar a casa.

- “Maria”: La Maria es lleva al matí amb un mal pressentiment. Durant tota l'estona no para de sentir les veus d'una mare i una filla que parlen sobre un penjoll. Quan el troba en l'excavació arqueològica en què participa, aquest li desapareix de les mans de sobte i el neguit s'esvaeix.

- “Maria Vogel”: El Dr. Johannes Übelmilch aconsegueix crear el producte LX21 que permet eliminar els sentiments humans. Tot seguit, el Gran Consell inicia una campanya perquè tots els ciutadans en rebin una dosi. Com a resposta, la dissidència distribueix una sèrie de fullets, en què es presenta Maria Vogel com l'única esperança de la resistència per a evitar que es posin la vacuna els pocs que queden per a rebre-la. No se sap si arriba a temps.

- “Blanca”: Arran que es posa a nevar al mig del juliol, un noi i una noia es refugien en una casa. Aleshores el vell que hi viu els explica una llegenda. Segons la qual una bruixa va convertir una parella d'enamorats en dues flors d'un prat de la vora per tal que poguessin tornar a estar junts en un futur. Com que moririen si algú els arrenqués abans d'hora, va llançar un encanteri que provoca neu sempre que es troben en perill. Al final, la noia revela al noi que està preocupada perquè abans ha arrencat dues flors del prat.

Les portes del temps (1995): Una noia desconeguda demana ajuda a en Daniel, que acaba immers en una investigació per resoldre el misteri d'un quadre que tothom cobeja i que el conduirà a viatjar en el temps. Després de moltes peripècies i amb l'ajuda d'un grup de gent de diverses èpoques, els dolents seran derrotats i ell retornarà al quadre a la Magalí, la propietària legítima, posant fi al desgavell temporal.

B) Extracte de la conversa amb Mercè Canela

Extret de l'entrevista realitzada per part de Mariona Masgrau i Marina Castells el dia 12 d'abril de 2023 al Centre Cívic Cotxeres Borrell de Barcelona.

– *Quan estudiaves arqueologia, hi havia algun període històric que t'interessés més?*

Quan vaig estudiar la llicenciatura eren cinc anys i era Filosofia i Lletres. Llavors hi havia hagut una reforma de feia relativament pocs anys, que vaig començar a fer jo, i em vaig poder llicenciar en la secció d'Història. No hi havia encara una titulació d'Arqueologia. Els tres primers anys feies assignatures comunes, moltes que eren obligatòries i unes quantes d'opcionals. En els dos últims anys, era quan feies més l'especialitat.

A mi m'agradava molt la història en general, més la medieval, l'antiga i la prehistòria. M'havia fascinat molt Egipte i les civilitzacions precolombines. En canvi, els romans, quan els estudiava, em costaven una mica. Després amb els anys, he anat aprenent a apreciar altres períodes de la història. El que més gaudia era el fet d'excavar, de trobar, d'intentar interpretar el que havia passat a través de les restes que trobaves. Vull dir, això és per mi la màgia de l'arqueologia.

– *En una entrevista comentaves que havies començat a treballar al Col·legi Oficial d'Economistes. És veritat?*

Quan vaig acabar la carrera, em tocava guanyar-me la vida. Com que vaig fer la carrera sense cap esperança de poder-me dedicar professionalment a l'arqueologia, a la prehistòria, vaig estar uns mesos donant classes de català en una escola molt complicada amb nens amb problemes familiars a Barcelona. D'allà va sortir-me una feina de secretària al Col·legi Oficial d'Economistes, a través d'una persona que coneixia, i vaig agafar-la. Mentre vaig estar allà van sortir les oposicions de bibliotecària a l'Autònoma. Vaig preparar-me per fer-les i vaig tenir la sort que les vaig aprovar. Vaig entrar-hi a treballar el febrer de 1980, em sembla.

El 1985 hi va haver d'adhesió d'Espanya a la Comunitat Econòmica Europea i vaig fer les oposicions, perquè tenia ganes de marxar una temporada a l'estranger. També les vaig aprovar i

me'n vaig anar cap a Brussel·les. Al cap d'uns anys vaig tornar a Barcelona. Van ser tres anys, però vaig escriure molt. Es nota quan tens temps! Després vaig fer-me càrrec de la direcció de *Cavall Fort* i em va resultar impossible continuar escrivint.

– *Quan vas començar a escriure per a nens i joves, hi havia alguna cosa que et resultava difícil o que trobaves complicat?*

Jo no em vaig proposar escriure literatura infantil. Jo tenia clar que m'agradava molt escriure, com m'agradaven molt altres coses. M'hauria dedicat a la música o a l'arqueologia professionalment, si hagués pogut.

Com va anar la cosa? Jo m'havia presentat a algun concurs petit a l'institut, d'aquí a Barcelona. Vaig estudiar aquí des de sisè de Batxillerat fins a COU, que eren els últims cursos. Quan vaig anar a la universitat, a l'Autònoma, vam coincidir amb una amiga de l'institut, a qui també li agradava molt escriure. Un dia va portar un retall de diari, que parlava de la convocatòria del Premi de Josep M. Folch i Torres. Aleshores jo estava a segon o tercer de carrera i vaig pensar: «ah, mira». Escriure segons què, encara no m'hi veia amb cor, perquè era molt jove i així. Però una novel·la infantil, ho podia provar i era una manera de començar a escriure. Vaig escriure *De qui és el bosc?* i el vaig enviar al premi. No vaig guanyar, però me'l van publicar. Aquell any van decidir publicar-ne tres, a part del que havia guanyat. Per mi, va ser com si em donessin el premi. Després em vaig animar i en vaig escriure un altre, el de *L'escarabat verd*, que és d'història i està inspirat en una novel·la de la Maria Novell, que vaig llegir amb dotze anys i que m'encanta, que és *Les presoneres de Tabriz*. En el fons, vaig començar a escriure sobre coses que m'hauria agradat llegir com a lectora. Aquest sí que va guanyar el premi [Josep M. Folch i Torres]. A més, va coincidir amb l'època que havia començat a fer els treballs pel Congrés de Cultura Catalana en les ponències de literatura infantil i juvenil. En Joaquim Carbó, que era el secretari, em va convidar i jo hi vaig anar. Va ser entrar-hi en un moment de molta eferescència.

– *Creus que hi havia en aquell moment una consciència col·lectiva de reconstruir la literatura infantil i juvenil catalana?*

Les ponències de literatura infantil, van ser un punt de trobada d'autors, il·lustradors, bibliotecaris, mestres i editors. En les reunions es parlava de moltes coses, però sobretot era amb la idea de veure com estem i sobretot què ens falta. Era una època en què hi havia La Galera, les Publicacions de l'Abadia de Montserrat... però es publicava molt menys que ara. No hi havia encara l'escola en català. Es tractava d'omplir buits. L'objectiu que volíem tots era ser un país normal amb una literatura normal, que hi hagués de tot. I si no hi era, ho havíem de fer. També era pensar què podíem fer perquè els llibres arribessin a més nens, perquè se n'editessin de determinats temes, com promoure lectures, com conscienciar sobre la importància de les biblioteques escolars... En fi, es tractava d'aconseguir que el sector tingués vitalitat. A mi el que m'ha quedat és sobretot tota aquesta experiència i la gent que vaig conèixer. Va ser un gran aprenentatge, com si m'hagués tocat la loteria. Poder escoltar autors que jo havia llegit com ara en Joaquim Carbó. Em vaig trobar allà, m'hi vaig sentir còmode i vaig continuar escrivint i publicant.

– *Després de publicar «De qui és el bosc?» i «L'escarabat verd», per què et vas decantar per la fantasia?*

Jo estava aprenent a escriure. Eren proves. Quan vaig decidir fer el tercer llibre era el moment en què en Pep Albanell havia escrit *La guia fantàstica*, que trencava amb el realisme i obria camins

nous. Després també en Joan Barceló va publicar *Ulls de gat mesquer* i jo em vaig quedar completament fascinada. Tot i que quan vaig escriure l'*Utinghami*, encara no l'havia llegit. La decisió d'escriure fantasia va ser sobretot per l'ambient i perquè volia provar una altra cosa. Una mica més tard va sorgir el realisme crític com una reacció de gent que s'ho plantejava d'una altra manera.

– *Al llarg de la teva trajectòria has anat intercalant obres realistes i fantàstiques, hi ha algun motiu?*

No. Després de l'*Utinghami*, em vaig decantar més per la cosa fantàstica perquè era com em sortia la història. No és que jo tingui un estil o línia molt clara, que faci que vagi sempre en la mateixa direcció.

– *Així doncs, no és que et sentis més còmode amb la fantasia?*

No. Em surt d'una manera o de l'altra. Quan vaig escriure *El rastre de les bombolles*, que és realista, em van fer una ressenya a *El Faristol*. No sé si la va escriure en Pep Molist... arribava a la conclusió que l'havia decebut, perquè s'esperava una cosa fantàstica i no ho era. Jo em vaig quedar una mica així... Això fa que el llibre sigui pitjor? Entenc que, per ell, va ser com dir que li agrada quan la Mercè Canela escriu coses fantàstiques. Jo escric el que em surt.

El que sí que és veritat és que em trobo més còmode quan en una història hi ha acció. Jo el que voldria quan escric és ser capaç d'atrapar el lector i, per a aconseguir-ho, la història ha de tenir una consistència, que a vegades et surt millor i d'altres pitjor.

Ara fa unes setmanes vaig anar a Girona, perquè em van convidar en una biblioteca. Proposen un autor i les escoles que volen en llegeixen llibres. Després conviden l'autor a parlar amb els alumnes. Abans d'anar-hi vaig rellegir *Les portes del temps*, perquè ja no me'n recordava de tots els detalls. Està bé, perquè ho llegeixes amb distància i vaig adonar-me que era espès. El vaig escriure d'una manera que no ho havia fet gaire: començava a escriure tenint la idea i anava fent a veure què passa. Després havia de tirar endarrere per refer coses. Em condicionava pensar que si el volia publicar i havia d'anar a una col·lecció juvenil, no podia ser més llarg i que l'havia de comprimir. Com vaig embolicar la història, en el moment de desllorigar-la havia d'explicar un munt de coses. Hi va haver alguna alumna de cinquè, que havia llegit aquest. Has de ser molt lector!

– *Hi ha algun llibre del qual et sentis especialment orgullosa?*

Soc incapaç de dir-ne un. Hi ha llibres que n'he quedat més satisfeta i que m'han portat més feina. D'*El rastre de les bombolles* n'estic molt orgullosa. També d'*Els dimarts del senyor F.*, l'*Utinghami*. El que passa és que va ser escrit fa molts anys. O després hi ha llibres, com el de *Per un plat de macarrons* o el *S'ha de ser animal!*, que m'ho vaig passar molt bé escrivint-los... Encara no he escrit el llibre que m'agradi més. Tant de bo no l'hagi escrit mai, perquè vol dir que encara en puc escriure un altre. No ho sé. No m'ho plantejo.

– *Ara que t'has jubilat, tens pensat continuar escrivint?*

Sí que en tinc ganes. L'època abans de jubilar-me al *Cavall Fort* va ser molt intensa personalment. La gent em preguntava què faria. Primer, parar, perquè no volia plegar de la revista i de seguida pretendre escriure vuit hores diàries. Segur que és una manera de ser molt més productiu, però vull fer altres coses. També tenia molts dubtes. Jo tenia ganes d'escriure i confiava poder-ho

tornar a fer, però pensava: «em sortirà res? Podré realment?». Feia molt temps que no havia tingut aquell espai mental de deixar vagar, de deixar que et vinguessin imatges al cap...

M'hi vaig posar al gener [de 2023] i tenia tres històries al cap, molt diferents entre elles. Vaig estar pensant quina em venia més de gust i al final vaig recuperar el quadern de notes de la que ja hi havia treballat una mica més. Vaig descobrir que les notes eren del gener i febrer del 2014. El vaig tornar a agafar i vaig començar a fer la pluja d'idees. És el joc de buscar el fil de la història. Va ser molt gratificant perquè hi vaig entrar molt i vaig anar a trobar la història. De moment només són notes. En aquest cas, no serà ben bé una història fantàstica, sinó un llibre d'aventures situat en un entorn del passat, entre els Alps i Venècia.

– *Quan escrius un llibre, com ho plantejes?*

Quan escric no penso en una franja d'edat. En algun cas ho he pensat, però normalment no. A mi el que m'agrada molt és explicar històries, escriure novel·les i crear personatges. Me'n sortiré més bé o més malament, però és el que m'agrada fer. No soc una bona contista. M'agrada molt la gent que sap escriure contes curts. Jo n'he escrit alguns, però de seguida la història se m'allarga, però això no són contes, són novel·les. El que passa és que quan començo a escriure una història m'agafa un to determinat i a mesura que escric és quan penso si el llibre encaixa més en una edat que en una altra, però no perquè ho hagi decidit d'entrada. Sí que després, quan porto unes pàgines, sí que em limita l'estructura. Si és un llibre que anirà a una determinada col·lecció, ha de tenir més o menys certes pàgines. No et pots allargar. Tot això s'ha de tenir al cap.

– *Com construeixes les històries?*

El que em dispara moltes vegades una història és una imatge. A partir d'aquesta, em començo a fer preguntes: Qui és? Què fa? Què li passa? Per què hi és? On és? I començo a treballar la història. És també una manera de buscar les idees, perquè també les has de buscar.

Per exemple, a l'*Ou de cristall*, era una imatge de quan vaig estar a Berlin. Vam anar amb el cotxe de línia de Berlin fins a Munich i vam passar per zones amb boscos, que són molt humits i hi ha molta molsa. El viatge eren moltes hores i anava pensant si se m'acudia alguna cosa. Tenia la imatge d'una guineu sobre una pedra tota coberta de molsa. I a partir d'aquí vaig començar i vaig barrejar altres coses.

A l'*Utinghami*, la imatge era la boira de Sant Guim, el meu poble. Hi ha molta boira i a més és molt espessa. Podia estar cinc dies o una setmana sense veure el sol. Quan era petita, m'entristia molt. No m'agradava gens. Quan hi havia gebre, encara, perquè era molt espectacular. Però la boira sola era freda. A *Solitud* de Víctor Català, hi ha un moment en què el pastor li explica que quan hi ha boira s'imagina que hi ha altres coses. Va ser com un clic. La boira et pot fer imaginar que hi ha altres coses. Si estàs al mig de la boira, qui et diu que el que hi ha darrere és el de sempre. A partir d'aquí va ser quan vaig començar a pensar una història. La nena [l'Eulàlia], que era un *alter ego* meu, que caminava per un camí, que jo havia fet, en què hi havia un arbre.

En el cas dels contes d'*El planeta dels sets sols*, crec que gairebé tots venen d'imatges inicialment. "Els cabells de la Magalí" està inspirat en els boscos de Sant Guim, que són de secà, de garrics la majoria. Allò de passar en un moment de posta de sol i veure fils brillants d'aranyes. O "La noia-alzina", que hi surt una alzina molt gran.

– *Intentes transmetre alguna cosa al lector?*

No. Jo penso en la història. La pretensió és que el lector visqui, s'emocioni, que s'ho passi bé, que l'enganyi, que li agradi... El que jo busco en els llibres que llegeixo és el que m'agradaria que

els lectors trobessin en els meus llibres. Crec que només una vegada he volgut conscientment parlar d'un tema concret i va ser per un encàrrec. Un llibre petitet que es diu *Nicolaua, Braç de ferro*, que era per una col·lecció de llibres que expressament parlava del cos humà i havia d'escriure una història que d'alguna manera ho tractés. En el meu cas, era sobre els músculs.

– *Creus que es pot parlar de tot en la literatura infantil i juvenil?*

No se m'acut posar en els llibres segons què, perquè és per a nens. Hi ha temes que no em sortiran parlar-ne. Una escriptora americana, que crec que va venir en una de les reunions del Congrés de Cultura Catalana, va dir que als nens se'ls pot parlar de tot, però que no tens dret a donar-los una història que es quedin sense esperança. Per mi, això sí que és molt important. Tens una responsabilitat quan fas una història. No els pots deixar amb la sensació que no hi ha futur. Quan ets petit, no tens recursos per afrontar això. Jo ho tinc com incorporat, no ho penso. A mi el que m'agradaven, i encara em continuen agradant, són les històries que acaben bé i que tenen finals oberts.

– *Però també tractes temàtiques dures, no?*

Quan escric una història, el que m'interessa és la trama, els personatges... Però tot el que és el meu bagatge personal o el que jo sé, el que jo sento, el que jo penso... tot això quan escric hi és. El que fan els personatges, allò que els passa... és perquè jo tinc una visió de la vida determinada. Per exemple, *La casa de les acàcies* comença i el protagonista explica que se li mor el pare. No sé per què em va sortir així. Crec que està bé poder parlar de la mort. Però no vaig pensar: ara faré un llibre que parlaré de la mort. És una opció. Vull dir, tu pots decidir fer un llibre sobre això i transmetre-ho al lector. Igual que hi ha coses que si penso que no estan bé, hi haurà un personatge que ho dirà o que reaccionarà d'una determinada manera. Forma part del procés creatiu.

– *La Mercè Company diu que a vegades ha sentit molta pressió perquè la literatura infantil i juvenil agafés un tombant didàctic i que prevalia massa el políticament correcte. Tu l'has notat també aquesta pressió?*

A mi el que em passa és que, com que he estat vint-i-cinc anys al *Cavall Fort*, he publicat poc i no l'he notat. Aquesta pressió del políticament correcte ha vingut en els darrers quinze anys i l'he notat més a *Cavall Fort*. Alguna persona que ens havia escrit perquè no desdoblàvem. O algú que se't queixa perquè hi ha poques dones entre els autors de còmic. Però són coses que no pots fer més o que ja ho intentes, però és que no n'hi ha tantes.

La sensació que tinc és que em desespera. El cas del Roald Dahl* és que em va... És que ja no sé on arribarem! Jo entenc que a hores d'ara hi ha alguna cosa que ja no l'escriuries, perquè canvies. Però Roald Dahl era un cas a part. Ell era un transgressor i ho continua sent. Però és que hi ha d'haver transgressió. Jo no seria capaç d'escriure com ell, però penso que està molt bé que hi hagi gent com ell. Aquesta mena de pressió constant, aquesta vigilància... em posa bastant els pèls de punta. M'esvera bastant el control del puritanisme, em sembla molt perillós.

* El febrer de 2023 es va fer públic que l'editorial Puffin UK (Penguin Random House) havia modificat les obres de Roald Dahl per eliminar tot el llenguatge potencialment ofensiu. Així, per exemple, es van fer canvis en relació amb el gènere (*gent petita* i no *homes petits*), l'aspecte físic (*enorme* i no *gras*) i la salut mental (supressió de les paraules *boig* i *trastocat*), entre altres. A causa de l'enrenou provocat, uns dies més tard l'editorial va anunciar que també publicaria una edició inalterada per tal que el públic pogués escollir la que volgués. Per a més informació, vid. Vernon, Hayden. (2023, 18 febrer). Roald Dahl books rewritten to remove language deemed offensive. *The Guardian*. Disponible a: [URL](#) [Última visita: 8 juny 2023]; Shaffi, Sarah i Knight, Lucy. (2023, 24 febrer). Roald Dahl publisher announces unaltered 16-book 'classics collection'. *The Guardian*. Disponible a: [URL](#) [Última visita: 8 juny 2023].

– *Al final ho trobes una reacció puritanista? Perquè moltes vegades s'encobreix de feminisme...*
 Nosaltres vam viure el control del catolicisme, el control de les vides. És igual en altres règims, sempre és aquest control. De voler que tothom tingui oportunitats, que es respectin les diferències... a acabar convertint en tothom en sospitós. És horrorós. A mi m'esvera molt. I la gent que teòricament són d'esquerres i progressistes, que caiguin en aquesta necessitat de control i sospita general i no se'n adonin. Fas un pas, en fas un altre... i acabes en un extrem.
 Amb això tampoc vull dir que no s'hagi de fer un treball amb perspectiva de gènere. Tens un patró en el cap, que fan que un llibre d'aventures, el protagonista que et ve encara al cap sigui un nen o un noi. Quan vaig començar a pensar l'*Utinghami*, que va ser el tercer llibre, en un primer moment el protagonista que em sortia era un nen. I vaig haver de fer un esforç conscient per pensar que també podia ser una nena. I està bé que ho sigui. Aquest esforç l'he fet més vegades, però no sempre. El que crec que tampoc té sentit és invertir els rols.

– *Has sentit mai que les editorials et limitaven?*

L'editor és qui pren la decisió. Al principi, l'Andreu Dòria era molt de revisar textos. Algunes de les coses que em deia, li discutia. Però moltes vegades intentava fer-li cas. Després ja no m'hi he trobat. M'han agafat el llibre tal com jo els hi he portat. A mi no em sap greu que em facin comentaris. Crec que la figura de l'editor més anglosaxó és interessant i important. Jo sempre intento que els meus llibres abans se'ls mirin gent. Perquè tu estàs ficat dins de la història i a vegades no acabes de transmetre tot el que vols, decau l'interès o se t'escapen coses d'estructura, de coherència. Però ho ha de fer algú que en sàpiga.

Hi ha una cosa que sempre he pensat que és bastant absurda: enfadar-te amb un editor, perquè no et vulgui publicar un llibre. Un editor pot tenir la seva línia i que el llibre que has escrit sigui fantàstic, però que a ell no li agradi. No té cap obligació de publicar un llibre. Ha de poder triar. Que es vulgui ficar molt amb el teu llibre o que te'l pugui fer canviar... Ell pot dir mira això i tu pots dir que no t'interessa.

– *Sents que el fet d'escriure per a nens i joves et limita la llibertat creativa?*

Has de ser conscient que escrius per a lectors. Quan t'adreces a lectors més petits, encara estàs més condicionat. Has de ser capaç de fer frases curtes i que hi passin coses, perquè si no és molt avorrit. El gruix de la meva producció és per a lectors de 9, 10 i 11 anys. En principi, són lectors que ja tenen prou bagatge. Són lectors que poden llegir sols. Si s'encallen en una paraula i és una sola, se la poden saltar i continuar, si no els impedeix entendre el que passa. I si no ja la buscaran en el diccionari, com fem tots. De totes maneres, procuro no fer servir paraules recargolades o rebuscades. En algun llibre sí que he fet més exercici literari, però és per edats més altes.

– *Escrius amb un llenguatge poètic, però que alhora resulta proper al lector. Com aconseguixes aquest equilibri?*

Poètic, no sé si és la paraula. A mi m'agrada fer-ho d'una manera no simple, però depurada. Repasso molt els textos. Quan ho faig, acabo de polir les frases perquè quedin ben ordenades i estructurades. Per a aconseguir que la lectura sigui molt fluida, hi has de treballar molt al darrere. M'agraden frases clares, sense fer coses recargolades. Que sigui poètic? No ho sé. Perquè jo poeta, en el sentit de ser poeta, no ho soc tampoc. Però sí que quan escric m'agrada que hi hagi imatges en les descripcions i que puguis dir les coses de més d'una manera. Però el mateix temps, que l'estructura de les frases, que la llengua tingui un cert ritme, una cadència, que em surt. Però crec que també va lligat a la meua manera d'escriure. És una cosa que no la faig voluntàriament, no és

un exercici d'estil. És senzillament el meu ritme intern. Alguna cosa que fa que la meua prosa tingui una determinada cadència.

També m'agrada fer servir un vocabulari ric. Ara em surt un exemple. Dir *arbre* és una cosa i dir *roure* és una altra. És a dir, anomenar les coses, els hi dones una altra força. Per mi és important que el vocabulari sigui ric i que sigui precís. Llavors hi ha llibres en què n'hi ha més. Quan vaig escriure *Els set enigmes de l'iris* vaig fer un exercici de posar-hi moltes coses. Jo crec que és un dels llibres, en què he carregat més en aquest sentit. Totes les pedres que hi surten tenien virtuts especials. Ara que si em fessis dir exactament el perquè vas triar aquella pedra no t'ho sabria dir. Dec tenir no sé quants apunts!

La meua germana gran és mestra i va estar els últims anys que va exercir a la biblioteca a l'escola. M'explicava que era un llibre que amb els anys els lectors els hi costava més, perquè sembla que han perdut vocabulari, cosa que també sap molt de greu. Amb aquesta cosa que ha de ser senzill i que ho han d'entendre tot... Però que si els hi llegia algú, que s'havia de donar-li l'entonació i que els explicava el sentit de les paraules que no entenien, s'hi enganxaven molt. Però sols els costava més.

– *En els darrers anys, ens sembla que l'esforç màxim de la mediació lectora l'hem traspassat a la il·lustració. I, en canvi, una altra forma podria ser la lectura en veu alta.*

La lectura en veu alta es practica poc. A mi em costaria molt per la meua manera de ser. Soc tímida i tendeixo a dubtar de l'interès de les coses que faig. Posar-me a davant d'algú i començar a llegir, em costa molt. Em costa fins i tot sentir que algú llegeix una cosa meua en veu alta! Per tant, aquesta manera de fer em costaria molt. Però si ho fas bé, pots enganxar moltíssim el lector.

– *La major part dels teus llibres són il·lustrats, com creus que hauria de ser la relació entre text i imatge? Us posàveu d'acord amb els il·lustradors?*

La major part dels meus llibres porten il·lustració, però és poca. És aquella feta en ploma, que és un suport a la lectura.

Els editors sempre han sigut els que han triat l'il·lustrador. Per l'*Escarabat verd*, vaig demanar en Lluçà Navarro. Però, com que en aquell moment gairebé ja no il·lustrava, l'Andreu Dòria em va dir en Joan-Andreu Vallvé, que té un estil semblant. A *Els set enigmes de l'iris* no sé si ho vaig demanar jo directament o si va ser l'editorial, però ho va fer la Fina Rifà i jo em vaig posar molt contenta. Em va fer molta il·lusió. Després em va regalar dos originals. Més tard, hi ha un llibre inèdit, en què jo vaig fer el text i la Fina Rifà les il·lustracions. El vam presentar al Premi Apel·les Mestres, però no va guanyar i no vam trobar editor. Publicar un àlbum és molt difícil, si no te l'ha encarregat directament l'editorial.

Com que no intervenc en l'elecció de l'il·lustrador, sempre és una sorpresa. En general, han sigut bones. Al principi era una mica així, que jo no els conegués. Després m'ho vaig agafar com que: tu escrius el llibre i cada lector crea un llibre amb la seva lectura. Per tant, la lectura que en fa un il·lustrador és una transformació que l'expressa amb els seus dibuixos. L'Utinghami jo no me l'havia imaginat així. Quan el vaig veure no era el meu. Però al final s'hi ha convertit.

– *Creus que les altres arts han influït d'alguna manera la teua obra literària?*

Jo suposo que tot t'influencia. A mi m'agraden molt totes les arts: dibuixar, el cinema, el teatre, les matemàtiques. Al final, tot el que ets, has après i has viscut acaba fent alguna cosa que en el moment que ho vehicles escrivint et surt d'allà dintre. Però és inconscient. També m'agrada molt la música. A l'època que vaig traduir, una de les coses més importants era poder captar i

transmetre la música del text. Una cosa que em molesta molt dels que fan poesia per a nens és que es fixen molt en la rima i poc en la cadència. Posar els accents on han d'anar, que per mi és essencial, ells no ho senten. I llavors llegeixes un poema i no funciona. Per mi, la Joana Raspall era una mestra. També la Lola Casas i l'Olga Xirinacs en saben molt. El tema del ritme i de la cadència em surt sol. Ho tinc molt incorporat.

– *Creus que hi ha algun tret de la teva producció literària que et diferenciï d'altres autors coetanis?*

Això ho heu de dir vosaltres. En la meua intencionalitat, no hi ha un plantejament teòric de dir: «jo vull fer la meua obra literària de la següent manera». Hi ha gent que té una idea molt global del que vol escriure des del principi. Jo he sigut potser més dona d'ofici, d'escriure per gust i d'intentar transmetre aquest gust. Això no vol dir que no tingui ambició literària. És a dir, que no tingui ambició que allò que escric sigui literatura i que tingui un punt de qualitat. Però jo soc una explicadora d'històries. Sé que tinc temes recurrents.

– *A setè i vuitè d'EGB era un moment en què es llegien llibres més densos, però ara els alumnes han passat a ESO i hi ha professors que creuen que pel fet d'estar a l'institut, ja estan en una etapa d'adult. Això ha fet que alguns llibres teus de literatura juvenil hagin quedat en un forat negre que no són ni d'uns, ni dels altres.*

Jo crec que el tema de l'ESO ha tingut un impacte molt fort. Els nens quan van a l'ESO se senten grans i deixen d'entrar a la secció infantil de les biblioteques, però tampoc tenen llibres per a ells. Aquests llibres que comentes, també els hi han passat els anys. Alguns es continuen venent, però n'hi ha altres que no. Ara s'edita molt més. Et sap molt de greu quan l'editorial et diu que un llibre teu el descataloguen. A vegades penso que la major part dels llibres que s'han publicat els hi passa el mateix. Del segle XIX, del segle XX... quins llibres continuem llegint dels moltíssims que es deuen haver publicat? Es perden moltes coses que valdria la pena conservar? Segur. No hi ha manera de tenir un corpus de llibre que diguis aquests són els que serveixen de fil per tenir una tradició literària. Un lector francès, un lector italià... té uns llibres que els ha llegit tothom i que els fa de vincle entre generacions. Això aquí no ho aconseguim tenir.

– *Aquests llibres dels anys setanta, vuitanta i noranta demanen una revisió més conscient amb perspectiva històrica. Caldria llegir-los de dalt a baix. Hem entronitzat alguns autors i d'altres no els hem fet tot el cas que es mereixien. Ara potser és per què ho mirem tot en perspectiva feminista, però sí que trobo que les dones d'aquests anys no teniu tot el reconeixement que mereixeu. Com ho veus?*

Hi ha quatre noms: Joaquim Carbó, Josep Vallverdú, Sebastià Sorribas i Emili Teixidor. Van ser els primers en un moment en què no hi havia res. No són ben bé de la meua generació. En el fons després d'ells no sé si hi ha algun altre autor. Si penses en la literatura infantil i juvenil en català, noms que et vinguin el cap? Han de ser noms de gent que continua escrivint i publicant molt, com la Maite Carranza. Però si no es queda d'esfilagarsat, perdut. Pel que fa al tema del reconeixement, no ho sé.

– *Com valora la producció actual de literatura infantil i juvenil catalana?*

Per valorar-la, tinc un problema. En llegeixo molt poca i tinc pocs elements per poder emetre una opinió. El que m'arriba del que es publica és sobretot a través de les ressenyes de la Glòria Gorchs.

Sensacions que tinc? S'edita molt i de tot, cosa que em sembla molt bé. Sensacions que tinc, però que no sé ben bé si puc concentrar en el moment actual o si ja venen de fa anys. Hi ha una part de producció que és oportunista. En el sentit que els temes d'ara són aquests. Així faré una història sobre això. Tothom té dret a escriure el que li dona la gana i com vulgui. El que penso és que t'has d'exigir el màxim. Jo no gosaria mai escriure sobre les experiències d'un personatge *trans*, perquè no tinc prou coneixement del tema per fer una cosa amb cara i ulls. Però pot ser que hi hagi gent que tingui més coneixement del tema o que s'atreveixi més a fer-ho. Però llavors has de treballar una història sòlida, ben treballada. I a vegades la sensació és que van a preu fet.

Una altra cosa que detectava i em grinyolava molt és un problema més d'editors que d'autors. I és que faltava una altra repassada en la correcció lingüística dels llibres. Ens va arribar una edició de poemes de la Joana Raspall amb faltes d'ortografia que no havia fet ella. Jo crec que la part bona és que no ens queixarem ara perquè hi hagi massa llibres quan abans no n'hi havia. Però, a vegades, aquest anar baixant el llistó, aquest pensar que ha d'anar a l'escola perquè és la manera de vendre molts llibres, aquesta falta de rigor en les editorials amb bons correctors... Això trobo que són coses a millorar.

– Creus que es dona prou visibilitat actualment a la literatura per a nens i joves?

És una mena de batalla que no saps si te'n sortiràs. Si costa que et parlin dels llibres per a grans i l'espai ja és petit, imagina't per parlar de llibres infantils! S'edita moltíssim, però tampoc no sé per quins canals. Encara em costa molt veure, per exemple, al *Diari Avui*, secció *Cultural*, que es tracta un llibre infantil al costat d'un per adults. No considerem la literatura infantil com una literatura normal. També hi ha molta cosa que no ho és. Clar, quins criteris tries i fas la crítica? No ho sé. No tinc una opinió formada.

