

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS
Màster de l'oral a l'escrit:
la llengua i literatura catalanes des de la perspectiva de l'oralitat

IMATGE, TEXT I PARAULA:
INTERDISCIPLINARIETAT EN ELS LLIBRES
IL·LUSTRATS

HERMÍNIA PLANISI GILI
curs 2010-2011

Palma, 14 de setembre de 2011

ÍNDEX

0. Introducció

1. Les relacions entre la literatura i la pintura

1.1. “Ut pictura poesis”: teories sobre el contacte artístic des de l’antiguitat a l’actualitat

1.2. Entre l’art de la poesia i l’art de la pintura: la paraula i la imatge

1.3. Alguns gèneres interdisciplinaris

2. Els gèneres interdisciplinaris i les aplicacions en l’adquisició de la competència literària

2.1. Recorregut per la història dels àlbums i dels llibres il·lustrats

2.2. Competència literària i competència comunicativa: aprendre a llegir i a expressar-se

2.3. Pautes d’anàlisi

2.4. Pacte ficcional en els llibres il·lustrats

3. Estudi de cas: tres llibres il·lustrats a partir de les Rondalles Mallorquines

3.1. La il·lustració de les rondalles: línies de continuïtat de Borja Moll al segle XXI

3.2. Tres casos analitzats

3.2.1. La Mare Baleneta

3.2.2. L’Amor de les Tres Taronges

3.2.3. La flor romanial

4. Conclusions

5. Bibliografia

6. Apèndix

0. Introducció

Des de l'antiguitat, la literatura i la pintura han caminat juntes i han anat provocant diferents tipus d'interacció entre la imatge i el text. Així, per exemple, les paraules poden ser emprades per causar un efecte estètic, com ocorre en el cartellisme i també en la poesia visual. En d'altres casos, podem veure com són les imatges les que poden crear seqüències amb sentit, i que podem traduir lingüísticament, com passa amb els jeroglífics o, per referir-nos a una realitat més propera, amb els senyals de trànsit. Fins i tot, hi ha històries que s'han difós sense necessitat del suport del text escrit, per exemple les rondalles i llegendes de tradició oral, però també, les històries de l'Antic i el Nou Testament, difoses entre la població il·letrada fonamentalment a partir de l'oralitat —les lectures determinades pels rituals i els sermons en què s'interpreten— i a partir de les imatges que decoren l'espai de les esglésies catòliques.

En el present estudi, el nostre propòsit és investigar com text i imatges poden coexistir en un mateix producte artístic i com aquesta coexistència provoca una coreferència entre ambdues substàncies artístiques, i determina el sentit global del producte que anomenem “llibre”. Els objectes d'estudi que emprarem són llibres il·lustrats, és a dir, volums creats a partir d'un procés d'adaptació visual d'un text inicialment difós únicament a partir del llenguatge escrit (o, en algun cas, oral) i on l'il·lustrador assumeix la funció de seleccionar els elements i seqüències que tenen més pes dins dels discurs literari i de transformar-les en imatges. Amb l'estudi de diversos casos —referits a la il·lustració de diverses versions de les rondalles mallorquines— pretenem, també, fer veure com aquests volums poden fomentar les habilitats interpretatives i permeten millorar la competència lectora i ampliar la competència literària dels lectors, així com també intervenir en el desenvolupament d'habilitats cognitives més àmplies que tenen a veure amb la capacitat de relacionar continguts i d'interpretar-los. Veurem com tot plegat ens durà a reflexionar sobre qüestions com ara l'adaptació dels textos i la seva relació amb l'oralitat, la dimensió formal dels textos i les possibilitats d'interacció amb tot tipus de lectors als quals es poden dirigir aquests volums, des dels prelectors als lectors adults.

La qüestió de l'oralització prendrà també importància en aquest estudi perquè el corpus de llibres il·lustrats que emprarem en l'anàlisi de cas un temps havien estat narracions orals. Es tracta de les rondalles mallorquines, recopilades per mossèn Antoni

Maria Alcover. Amb l'estudi d'aquestes obres, pretenem mostrar la relació constant de la literatura i la pintura i plantejar un mètode d'anàlisi que es pugui adaptar a tots els llibres il·lustrats. Esperam que els exemples analitzats puguin servir de mostra de l'aplicació d'unes pautes d'anàlisi útils per a qualsevol llibre il·lustrat i que també siguin aplicables a tot un conjunt de llibres que es vinculin a aquest gènere i que tinguin unes característiques semblants.

Pel que fa a la metodologia, primer de tot, hem fet una recopilació d'informació per definir el nostre àmbit d'estudi. Pel que fa a l'anàlisi concreta dels llibres il·lustrats, plantejarem primer de tot un mètode d'anàlisi que ens serveixi per analitzar les característiques dels llibres il·lustrats en relació al grau d'interacció entre text i imatge, però també en relació a les seves possibilitats de millorar la competència lectora. A partir d'aquests volums, veurem com les imatges i el text es complementen i es necessiten, ja que les imatges contenen la característica de ser narratives i el text, per la seva banda, també genera imatges plàstiques i ens permet visualitzar-les. És per això que, al llarg del treball parlarem d'un llenguatge visual i d'un llenguatge textual.

Per tot això, en el primer capítol, farem un repàs dins la història de les diferents maneres de percebre aquesta relació, aquest contacte entre la literatura i la pintura, i com ha anat evolucionat fins a l'actualitat. A partir de la màxima horaciana "ut pictura poesis" explicarem com al llarg de la història aquesta relació ha estat tractada per diferents estudiosos. El nostre punt de partida seran dos autors claus per a la introducció del nostre tema: Simònides i Horaci. Amb les seves sentències—respectivament "la pintura és poesia muda i la poesia és pintura que parla" i "com la poesia, així és la pintura"—, que són les que han tingut més ressò al llarg de la història fins a l'actualitat, ens endinsarem en una anàlisi històrica de les possibles relacions entre la pintura i la poesia. Per tant, l'espai interartístic entre la literatura i la pintura serà un punt a estudiar, a més, el lloc on trobar un metallenguatge comú per aquesta anàlisi interartística. I, per concloure aquest punt, reflexionarem sobre la classificació dels gèneres interdisciplinaris, i farem una menció especial als llibres il·lustrats.

En el segon capítol abraçarem el tema de la competència literària a partir d'un cas en concret, el que determina l'accés del lector als llibres il·lustrats. Per definir-los, començarem fent un repàs pels àlbums i els llibres il·lustrats per veure com han anat evolucionant el paper de la il·lustració en la literatura infantil al llarg de la història, així

com els diferents tipus de vies de comunicació en la il·lustració i de com poden fomentar la comprensió del text. Aquesta anàlisi donarà compte de les il·lustracions com a indicador d'una relació interartística i intertextual, i de les connexions amb la literatura infantil. En aquest apartat l'objectiu és crear un vincle entre el text i les il·lustracions. Esbrinarem quines són les traces de l'oralitat dins els contes infantils i, amb més exactitud, dins el gènere dels llibres il·lustrats i dels llibres àlbum, ja que com diu Teresa Duran (2007:197), "l'àlbum constitueix una de les manifestacions artístiques de comunicació diferida adreçada als infants que millor permet observar els canvis de tota mena que defineixen el nostre temps". A més, la paraula serà el vehicle que tindrà l'infant per entrar en contacte amb la forma gràfica. Aquest apartat, el conclourem parlant de quina manera arribam a adquirir la competència literària i comunicativa i com ens podem fer servir de les imatges i del text per arribar a una total comprensió.

A partir del tercer capítol, ens endinsarem en la part més aplicada d'aquest estudi, que es durà a terme a partir d'una anàlisi comparativa de l'obra de diferents il·lustradors, contextualitzada en la producció de la literatura infantil i juvenil i d'adults de les Illes Balears. Després de fer un recorregut històric sobre el món de la il·lustració i les seves relacions amb la literatura contemporània publicada a Mallorca (il·lustradors, col·leccions, editorials, tipus de llibres il·lustrats, etc.), concretarem l'anàlisi a partir de l'estudi de diferents casos, entre els quals, la comparació dels tipus d'il·lustració de tres rondalles mallorquines: *La Mare Baleneta*, adaptada per Miquel Rayó i il·lustrada per Ferran Perol; *L'Amor de les Tres Taronges*, adaptada per Rosa Maria Colom i il·lustrada per Nívola Uyà i *La flor romanial*, adaptada per Pere Rosselló Bover i il·lustrada per Pau Oliver García-Delgado.

Les il·lustracions ens serviran per entendre com les llegim, el fet que "ens parlin" i connectin amb els nins amb la realitat amb el món que els envolta, ja que hem de considerar que la il·lustració és un llenguatge que està proveït de codis, sintaxi i convencions. Com ja ha notat Duran (2007) per als infants, les il·lustracions permeten la familiarització progressiva amb diverses formes de representació de la realitat. Per tant, considerarem les il·lustracions com a propiciadores d'un relat eloqüent que el lector ha de saber manejar a través del to i el ritme i, de l'explicitació del text. En aquest capítol parlarem dels vincles trobats entre el text i la imatge a partir de cinc apartats que ens serviran per desglossar part per part el llibre estudiat.

En el primer punt parlarem del format, és a dir, del color i com aquest ens pot transmetre emocions, dels tipus de grafies utilitzades i com es relacionen amb la il·lustració, del paratext que ens permet formar-nos un idea i formular hipòtesis, etc. En el segon punt parlarem sobre l'anàlisi del text a partir de la llargària, si estam parlant d'una adaptació o no o del registre utilitzat. En aquest apartat ens centrarem en l'aspecte de l'adequació a l'edat, àmbit en el qual hem seguit les consideracions de Caterina Valriu (2010), que ens ajudaran a desxifrar com hem de destriar les lectures per a diferents edats. Quant al tercer punt, parlarem sobre les condicions pragmàtiques, és a dir, si el text es pot contar o si fomenta la interacció. Per una banda, parlarem del discurs i dels recursos narratius que hi trobam; i, per una altra banda, analitzarem la probabilitat que, els llibres il·lustrats, ens ofereixen quant a possibilitats narratives. El quart punt fa referència als vincles entre la imatge i el text. En aquest apartat podem esbrinar el grau de complementació, quines accions es representen i si el text està integrat o no amb les il·lustracions. Per últim, parlarem de la capacitat de fomentar les habilitats cognitives i comunicatives i de comprensió a partir d'aquest tipus de llibres. En definitiva, desenvoluparem una anàlisi transversal i centrada en les funcions que en podem obtenir.

L'objectiu últim d'aquest treball és també aventurar algunes línies d'investigació possibles que ens haurien de permetre, partint de la literatura catalana, connectar la nostra literatura amb la produïda arreu del món per veure'n les semblances i les divergències; és a dir, els camins que ens uneixen i els senders que ens allunyen. En definitiva, parlarem de contar històries, ja que és la base del dia a dia. Les persones vivim de les paraules que surten de dins nostre i que ens serveixen per il·lustrar els aspectes de la vida. I, també, hem de pensar com a professors perquè, aquestes paraules són les que ens serviran per il·lustrar els coneixements que compartim amb qui ens escolten dia rere dia a l'aula.

1. LES RELACIONS ENTRE LA LITERATURA I LA PINTURA

En la literatura artística clàssica Mnemosine,¹ no tan sols simbolitza l'origen inspirat de la poesia, sinó que també és un indicatiu dels paral·lelismes entre les arts. Quan aquest paral·lelisme es refereix a les relacions entre pintura i literatura ha estat vinculat històricament a la màxima horaciana *ut pictura poesis*, que ens parla d'una mútua correspondència entre pintura i poesia. En aquest apartat podrem veure com al llarg dels segles hi ha hagut diverses tendències que proposen un enfocament interdisciplinari en l'estudi de la literatura. Com ja hem dit en la introducció, nosaltres entenem aquesta interdisciplinarietat com a mecanisme que afecta el sentit global del text i per tant, en condiciona la comprensió.

Des de l'antiguitat, a l'època clàssica, podem trobar reflexions sobre les relacions entre la pintura i la literatura que ens remeten a l'obra de Plató i d'Aristòtil, però foren Simònides i Horaci els que feren les aportacions amb més ressò. Proposaren dos enunciats en què observaven les semblances entre les arts sense oblidar-ne les diferències. El primer, emprà una metàfora quan afirma que *la pintura és poesia muda i la poesia és pintura que parla*. Horaci, en canvi, amb la premissa fa un símil: *ut pictura poesis —com la pintura, així és la poesia—* que ha arribat avui en dia a influenciar d'una manera notable dins la història de la comparació interartística. En definitiva, es tracta d'aportacions que identifiquen un paral·lelisme entre les capacitats i els llenguatges de cada art.

1.1. UT PICTURA POESIS: TEORIES SOBRE EL CONTACTE ARTÍSTIC DES DE L'ANTIGUITAT A L'ACTUALITAT

Entendre la teorització de les relacions entre text i imatge ens obliga a introduir el concepte de mimesi. Per a Plató l'art emprà la imitació per produir representacions similars a les coses existents, unes representacions que seran necessàriament imperfectes. En canvi, per a Aristòtil la mimesi és el concepte en el qual es basa la

¹ En la mitologia grega Mnemosine (que significa memòria) era la mare de les nou muses o divinitats del cant i de la dansa. Eren venerades com a nimfes de les fonts; les muses eren considerades font d'inspiració poètica. Mnemosine era una titànide filla de Gea i Urà (de la Terra i el Cel), i fou esposa de Zeus. De les relacions mantingudes durant nou dies neixen les muses que tenien tota la saviesa i sabien totes les històries.

definició de la poesia: els poetes imiten la naturalesa.² Explica al respecte Pere Ballart, parlant sobre la transformació del concepte de mímesis que es dona en la *Poètica*:

“Possiblement concebuda com una rèplica a la desprovadora visió del seu mestre, l’obra recupera no obstant això el concepte platònic de mímesis, que ara rep una consideració positiva (les imitacions fetes pels poetes són plaents) i es converteix en la base d’una classificació dels gèneres poètics”. (BALLART, 1997:20)

Aristòtil explica que les arts poètiques (inclou les arts musicals), imiten a través de tres mitjans possibles: el ritme, l’harmonia o el llenguatge.

Podem dir que, la motivació de comparar ambdues arts rau a descobrir el potencial mimètic en la literatura. No és fins al període Romàntic que desapareix aquesta motivació i aleshores el paral·lelisme entre pintura i poesia perd la importància que havia tingut pels clàssics. Però, torna a prendre força amb el període modern, on podem trobar un interès per relacionar la literatura i la pintura, i per tant, els crítics i artistes tornin a interessar-se per les relacions entre les arts (STEINER, 2000[1982]:27). Si parlem del concepte interacció interartística hem de recuperar les dues sentències d’Horaci i Simònides més amunt citades, ja que són les que a la llarga han influït més en la percepció d’aquesta qüestió. La primera és la que Plutarc atribueix a Simònides de Ceos —“La pintura és poesia muda i la poesia una pintura que parla”— i que ens condueix a voler esborrar la barrera que hi ha entre les arts. Aquest intent de superar les diferències és, segons explica Wendy Steiner: “el intento de sobrepasar los límites entre un arte y otro es por tanto el intento de disolver (o al menos enmascarar) los límites entre arte y vida, entre signo y cosa, entre escritura i diàlogo” (2000 [1982]:32). En certa manera estaríem parlant de representar la realitat i de donar-li una significació. El que proposa Plutarc en el seu tractat és un mètode que inclou quatre fases: la correcció del text, la lectura (generalment en veu alta), l’explicació del que s’ha llegit i la

² El concepte de mímesis, de fet, és essencial a la mateixa concepció de l’art de Plató i Aristòtil: “Mímesis (del griego mimēsis “imitación”). Ya desde la antigüedad, la mímesis es imitación de la realidad o reproducción de la misma. Toda la concepción del arte en Aristóteles se apoya precisamente en la mímesis. En su poética, dice que el arte (poiesis) se llega por imitación (mimesis) de la acción (praxis). Platón parte también de la imitación pero, en su concepción del arte, establece que la idea es el modelo y el individuo es copia imperfecta de ella. Para Aristóteles, la imitación puede ser: directa, es la que aparece en el teatro, o indirecta, en la historia o el relato; pero siempre tomando como modelo la naturaleza, reproducida a través de las diversas manifestaciones artísticas” (AYUSO DE VICENTE, 1997: 241).

valoració final. Tot això, ho lliga a uns interessos morals, és a dir, a trobar models de comportament. Per això, podem veure que per Plutarc és més important el contingut que la forma. Ben al contrari, la percepció de la qual partirem en aquest estudi és allunyada a la que proposa Plutarc, ja que entendrem que ambdós elements estan íntimament lligats.

La segona sentència que hem de comentar és l'extreta de l'*Ars Poetica* d'Horaci i difosa a partir de la fórmula *ut pictura poesis* —com la pintura, així és la poesia. Un enunciat que, en la formulació inicial, tenia un sentit molt restringit però que arribaria a convertir-se en base de les relacions interartístiques. Aquestes relacions, des d'aquesta formulació, van més enllà de la revisió de temes o imatges per proposar semblances de tipus compositiu o estructural. Segons explica W. Steiner, aquesta comparació apareix dos cops en l'*Ars Poetica* d'Horaci. En primer lloc, quan Horaci afirma que les arts se semblen entre elles en el fet que posseeixen algunes parts que poden ser examinades detingudament i altres que no ens donaran plaer a menys que les observem a distància. En segon lloc, Horaci adverteix als poetes i pintors que no han d'abusar de la paciència de l'espectador cercant fórmules de representar el que és impossible. Si ens centram en el tipus de poesia que es basa en la forma per crear un efecte estètic, ens acostam més al principi d'Horaci:

“El buen imitador estudie atento
las costumbres y el cuadro de la vida,
y fielmente traslade sus colores;
que un drama de doctrina enriquecido
y propios caracteres, aunque escaso
de sagaz artificio, nervio y gracia,
al pueblo agrada más, más le entretiene
que huecos versos, faltos de sentido,
y chistes armoniosos, pero vanos”. (HORACI, 1829:29)

La màxima *ut pictura poesis* fou molt difosa durant l'edat Mitjana, entesa com a comparació que permetia una correlació entre les arts però en la qual, en el fons, la literatura era considerada superior a la pintura. En contradicció amb la convicció que la literatura estava per damunt de la pintura, hi trobam Leonardo da Vinci qui, en el seu

Tractat de pintura, considera la pintura per sobre de la literatura: “demuestra que la poesía no sabe imitar algunas cosas visibles porque no existen palabras para ellas” (*apud* MARKIEWICZ, 2000[1996]:55). És en aquest moment que Leonardo escriu el següent, fent referència a la sentència de Simònides: “si llamas a la pintura poesía muda entonces el pintor podría llamar a la poesía pintura ciega. Si el poeta sirve a los sentidos mediante el oído, el pintor lo hace mediante el ojo, un sentido más elevado” (*apud* MARKIEWICZ, 2000[1996]:55).

De fet, com nota Markiewicz (2000 [1996]:53), ja en l'antiguitat podíem trobar alguns autors que parlaven sobre les diferències entre la poesia i la pintura i no només sobre les seves semblances. Díon de Prusa (c.40–c.120) parla sobre aquesta dicotomia. Ens fa veure que el poema (la poesia) pot representar allò inimaginable, que té més llibertat i que incideix molt més sobre el receptor; qualitats que li manquen als quadres (la pintura).

Rensselaer W. Lee (1982) ha documentat que durant el període neoclàssic fou tan important el moviment “que los practicantes de los diferentes géneros de la pintura eran valorados según el dinamismo de sus temas” (LEE, 1982: s.p.). La capacitat de la pintura i de la poesia de representar els moviments i les accions serà significatiu en l'objecció que planteja Lessing al *Laocont* (1766), una de les obres més rellevants que trenquen amb la pauta de comparació basada, des de la recepció Simònides, en una idea d'equivalència que, segons l'il·lustrat, no és real:

“Mi razonamiento es el siguiente: si es cierto que la pintura, para imitar la realidad, se sirve de medios o signos completamente distintos de aquéllos de los que se sirve la poesía —a saber, aquélla, de figuras y colores distribuidos en el espacio; ésta, de sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo—; si está fuera de toda duda que todo signo tiene necesariamente una relación sencilla y no distorsionada con aquello que significa, entonces signos yuxtapuestos no pueden expresar más que objetos yuxtapuestos, o partes yuxtapuestas de tales objetos, mientras que signos sucesivos no pueden expresar más que objetos sucesivos, o partes sucesivas de estos objetos. Los objetos yuxtapuestos, o las partes yuxtapuestas de ellos, son lo que nosotros llamamos cuerpos. En consecuencia, los cuerpos, y sus propiedades visibles, constituyen el objeto propio de la pintura. [...] Los objetos sucesivos, o sus partes sucesivas, se llaman, en general, acciones.

En consecuencia, las acciones son el objeto propio de la poesía” (LESSING, 1990:106).

Lessing, doncs, diferencia entre dos tipus de realitat: accions i objectes, als quals corresponen dos modes diferents de representació. Defensa que cada art fa servir mitjans diferents per imitar la realitat. La pintura ho fa a través de l'espai i a partir de figures i colors i la poesia a través del temps i a partir dels sons articulats, i descarta cap relació interna entre ambdues arts. En definitiva, les arts són similars perquè són imitacions, però no estan capacitades per imitar plenament les mateixes coses. Així doncs, en aquesta disjunció de les arts que proposa Lessing, podem troba-hi una analogia, com ha notat en el seu article W. Steiner: “la poesia es tan parecida a la vida como la pintura, ambas son icónicas de la realidad” (2000 [1982]:43)

Com ja ha comentat Markiewics (2000[1997]:60), Herder fou un dels crítics que trobà objeccions al tractat de Lessing. Per Herder, la poesia és capaç d'aportar la il·lusió d'una “imatge visible” i anava més enllà quan parlava que el poeta podia anomenar-se el pintor de la imaginació, pel fet que aquest podia comparar el color i la paraula, el transcurs del temps i el moment, la forma i la força. Alguns teòrics com Diderot que afirmava que la pintura, encara que tengués aquesta limitació temàtica, tenia la capacitat de “mostrar” mentre que un escriptor tenia la capacitat de “designar”.

El període Romàntic es caracteritzarà perquè l'art es valora com a expressió de l'esperit humà i no com a “imitació de la realitat” (STEINER, 2000[1982]:44). La pintura deixa pas a la música quant a la seva afinitat amb la poesia (però aquest no és el nostre objecte d'estudi). L'època on el paral·lelisme pintura-literatura té major repercussió i les arts estan més pròximes és en l'època del Renaixement fins la meitat del s. XVIII. En definitiva, la pintura superava la poesia i estava per damunt d'aquesta; la literatura només era capaç de tenir la funció de crear paraules. Al segle XVIII observam com cada vegada més teòrics es dediquen a fer paleses les diferències entre la poesia i la pintura. L'excisió que hi notaven era que la primera feia servir signes “artificials, arbitraris i successius”, mentre que a la segona els signes són “naturals i coexistents” (MARKIEWICZ, 2000[1996]: 57). Però, alhora, sorgiren les idees que per molt que en la poesia hi trobàssim aquestes característiques no tenia restricció de temes i, a més, també podia representar el moviment continu i la poesia només es referia a un moviment determinat.

En el segle XIX Vischer afirmà que la poesia era l'art de la representació imaginativa i el llenguatge era el mitjà. Defensant aquesta tesi de la visualització imaginativa de la poesia trobam els arguments més sòlids en *El sistema d'estètica* (1905) de Johannes Volkelt. En primer lloc, la visualització imaginativa té més intensitat que la perceptiva; existeix una lectura acurada del text; un valor estètic, abraça les imaginacions motrius i, s'ajuda dels sentiments que sorgeixen en el lector. D'aquesta teoria de la visualització imaginativa de la poesia surt el concepte *eidètic*: mot que prové del grec *eidos* i significa 'forma'. Aquest concepte remetia a la creació d'una imatge visual.

Podríem estar d'acord amb el fet que el tret comú de totes les arts és que evocuen imatges, així com es desprèn de les idees d'Horaci? Per respondre a aquesta pregunta, W. Steiner apel·la al sentit de la vista, "en tant que utilitza imatges visuals, la literatura és una 'pintura que parla', i, ja que les imatges pictòriques s'ofereixen obertament per ser vistes, llavors la literatura és clarament un art imagístic" (STEINER, 2000[1982]:37).³ Si estam d'acord amb aquest argument, hauríem de contestar afirmativament la pregunta i argumentar que la funció de l'art és evocar imatges. Així, podrem aproximar la pintura i la literatura, com es féu durant el període del Barroc i del període neoclàssic: es convertí l'*ut pictura poesis* en l'emblema a seguir. Però, al costat contrari trobam autors com Locke i Burke que afirmen que de cap manera les paraules poden evocar imatges i encara anaven més enllà: les paraules i les coses estan separades.

Fins aquí hem parlat de les diverses visions sobre la història del tòpic de la *ut pictura poesis*, a partir dels seus defensors i dels seus detractors al llarg de la història, per així poder aprofundir en la naturalesa de les relacions que nosaltres volem estudiar a continuació: les que afecten la paraula i la imatge.

1.2. ENTRE L'ART DE LA POESIA I L'ART DE LA PINTURA: LA PARAULA I LA IMATGE

Una de les preguntes que ens podem plantejar pel que fa a la interacció entre poesia i pintura és, com nota Jean Laude (1972), fins a quin punt existeix un

³ Aquest punt resulta interessant per al nostre estudi, ja que podríem lligar-ho amb la idea que els àlbums i els llibres il·lustrats combinen les imatges amb les lletres, que també estan pensades per integrar-se en el dibuix: les paraules tornen art visual.

paral·lelisme rígid entre les pràctiques plàstiques i literàries que es produeixen durant un mateix període.⁴ Al llarg de la història, podem observar com els pintors i els poetes han refermat els contactes entre les arts. Així notam que molts poetes s'interessen pel moviment pictòric de la seva època i, també, que hi ha pintors que investiguen la funció de la poesia. Així mateix, podem trobar exemples de pintors que han escrit poesia i, escriptors que s'han dedicat a la pintura (Miquel Àngel, M. Rodoreda, A. Machado, Rafael Alberti...). Però, hem d'afegir que també n'hi ha que reivindiquen l'autonomia i l'especificitat de cada art.

Aron Kibédi Varga a l'obra *Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen* (1989) exposa que la paraula i la imatge poden aparèixer de forma simultània, és a dir el lector rep les imatges i el text alhora, o de forma consecutiva. El que ens interessa destacar de la proposta de Kibédi és com identifica diversos “grados de unión decreciente” (2000 [1989]:120) a l'hora de considerar aquesta recepció dual. El primer grau fa referència a la coexistència de la paraula i la imatge en el mateix espai, com en el cartellisme. En el segon grau exposa la relació d'interferència, és a dir, la que es dona quan ambdós mitjans d'expressió es refereixen mútuament ja que la paraula i la imatge es troben separades però es presenten a la mateixa pàgina, com ocorre en els emblemes renaixentistes). I, finalment, Kibédi parla de la co-referència, és a dir, la paraula i la imatge que no es troben a la mateixa pàgina però remeten a un mateix referent (per exemple, un quadre i un poema per separat tracten sobre un mateix fet històric o mitològic). Si la paraula precedeix la imatge, parlam d'il·lustració. Si la imatge precedeix la paraula el terme utilitzat és ècfrasi, si bé aquest concepte sovint s'ha emprat amb un sentit més restringit, en referència a allò que en alemany s'ha denominat *Bildgedicht* és a dir, als poemes inspirats en un quadre o un pintor (KIBÉDI, 2000 [1989]:125). En definitiva, la paraula i la imatge poden aparèixer simultàniament o consecutivament. En el primer cas, ens trobam que l'emissor rep les imatges i les paraules alhora i no les pot percebre per separat: és el cas de l'emblema i dels còmics, que no implica que s'hagin produït al mateix temps. I, en altres casos, l'autor es veu inspirat per una imatge preexistent i escriu una ècfrasi, o per un text ja existent i pinta

⁴ Jean Laude *Sobre l'anàlisi de poemes i quadres* de 1972 deia que “allò que distingeix un text literari d'un quadre o d'un dibuix és absolutament tot: la seva concepció, el seu mètode de producció, els seus modes d'apreciació, la seva identitat com a objecte irreductible a qualsevol altre objecte, i el seu funcionament autònom” (1972: s.p.).

alguna escena.

Aquestes distincions ens serviran en la nostra argumentació per bastir una anàlisi que parteixi no només —com s’ha fet sovint— del punt de vista de la producció, sinó també, prioritàriament, dels aspectes referits a la recepció. En els llibres il·lustrats haurem de tenir en compte el text, que és molt important, però també la part visual, que serà igualment rellevant. Veurem com hi ha llibres en els quals apareixen simultàniament text i imatge, i d’altres on apareixen consecutivament. En el moment de la lectura podem arribar a fer una crítica textual que ens permetrà fer una valoració final i, a més, a més, ser crítics i ser capaços d’emprar les habilitats cognitives per activar els coneixements previs, i així lligar-los als nous coneixements que estam adquirint a través de la lectura.

La teoria de la imatge intenta explicitar característiques de la comunicació que s’articula més enllà de la manifestació de codis (específics o no) i que depèn per a la seva actualització discursiva d’una interacció que es juga entre emissor i destinatari. El discurs de la imatge pot interpretar-se a partir de la pragmàtica ja que hi podem trobar elements que poden guiar un lector a desxifrar les claus de la lectura del text, de la coherència i dels objectius comunicatius. La percepció no pot separar-se de la comprensió: tot acte de mirar implica voler saber allò que es veu. La imatge que se’ns presenta fa de guia del text, però de cap manera el condiona, perquè aquest també és capaç de transmetre altres idees que la imatge no ha captat. Per tant, en aquest sentit, si ens referim, per exemple, als llibres il·lustrats que ens ocuparan a partir del següent capítol, l’il·lustrador té el poder de posar de relleu el que ell creu que és necessari destacar, però també pot tenir en compte el receptor a l’hora de crear les imatges per adaptar-les a un públic determinat.

1.3. ALGUNS GÈNERES INTERDISCIPLINARS

En aquest treball ens basarem en els llibres il·lustrats. Així i tot, cal considerar que, dins l’àmbit de la interacció entre text i imatge, podem distingir molts d’altres gèneres que proposen diferents graus d’interacció, i que tractarem resumidament en aquest apartat.

Els sistemes humans d’escriptura deriven de les representacions gràfiques. Quan

la seqüència cronològica de dibuixos és l'única opció coneguda, llavors podríem parlar de **pictograma**: signe gràfic que expressa una idea relacionada materialment amb l'objecte que el signe representa. Més endavant, sorgirà el **cal·ligrama**: el text diu el que el dibuix representa. Si parlam de cal·ligrama ens hem de referir a un nou mode de “veure” la poesia. Ens remetem a la visualitat com a base de la poesia. Igualment que el llibre il·lustrat i, també, l'àlbum, el cal·ligrama també depèn de quin és l'element dominant. Per una banda, parlam de cal·ligrama com a text si hi predomina el discurs i, per l'altra, el poema com a figuració si hi domina el signe. En aquests casos s'ha de tenir en compte l'espai i la distribució, a la pàgina com una major comprensió, a més, de les possibles relacions en la composició. Un altre exemple molt clar d'unió d'escriptura i imatge és el **còdex medieval**. Les lletres capitals miniades representen la unió de l'element plàstic i del lingüístic. En una lletra podien aparèixer motius diferents: formes humanes, animals i motius de la naturalesa.

Aquesta interacció entre imatge i text a l'hora de vehicular un missatge és similar a la que al llarg de les dècades s'ha anat produint en un altre gènere que està lluny del cànon literari, em referesc al **cartell**, que, com diu Vilar, ha funcionat “com a introductor de les paraules en l'art” (2007:42). En el seu estudi, Vilar ens parla del cartell i la pintura ja que en els inicis⁵ el primer va tenir molt a veure amb el segon. Sovint, en els cartells, es presenta una imatge que té molta força visual perquè està carregada de dinamisme i de colors i un text que queda en un segon plànol, però que ens ajuda a amplificar el significat del missatge i en definitiva, aconseguix que desxifrem bé el que se'ns vol transmetre (molt en concordança amb el que, com veurem, succeeix amb els àlbums).

El **còmic** és un tipus de material que el podem descriure com un conjunt de vinyetes (agrupacions) que es relacionen entre si a través d'un fil argumental. És “una estructura narrativa integrada per una secuencia de pictogrames que son capaces de incloure elements de escriptura fonética” (GUBEN *apud* ZUNZUNEGUI, 1992[1972]: 35). En un principi, el còmic era vist com una narrativa amb poc text i destinat als lectors que no volien esforçar-se gaire en la lectura més extensa que proporcionen novel·les o

⁵ “Com a antecedents històrics més pròxims del cartell tenim la pintura mural europea i la pintura japonesa. La invenció del cartell s'atribueix a l'artista francès Jules Chéret, un litògraf imaginatiu que a partir de 1866 inundà París amb les seves obres” (VILAR, 2007:42-43)

contes, però actualment això ha canviat, per sort, i de cada vegada més és un producte complex que ha contribuït a formar lectors i a crear un hàbit lector. El còmic ha anat evolucionant de manera notable; es parlava primer de l'escola belga (*Tintín* i *Astèrix*) i l'escola americana (*Mickey Mouse*) i actualment el manga ha contribuït a l'especialització d'aquest gènere. En el còmic hi apareixen una multiplicitat de codis (icònic-visual, lingüístic-verbal) que, precisament, en la seva interacció, construeixen l'especificitat expressiva del gènere. En el còmic, la paraula s'articula a través de dos eixos: el primer fa referència a la relació paraula/dibuix a l'interior de la vinyeta; i el segon a la utilització de textos per completar llacunes entre imatges. En certa manera, el tret característic del còmic és la combinació de dibuix i text. Per una banda, tenim el llenguatge escrit: diàlegs directes, pensaments, discurs del narrador i les onomatopeies que representen el renou i són un gran recurs en els còmics per la gran força expressiva. Però, l'altra banda, tenim un altre tipus de llenguatge, el simbòlic. A partir dels símbols gràfics es pot dotar el còmic de matisos i significats i, l'omple de dinamisme i vivacitat ja que contribueixen a l'economia de l'espai. Però també hem de tenir en compte altres elements que ens poden aportar expressivitat i ens ajuden a entendre molt millor el que se'ns està presentant. Aquestes pautes les podem trobar al llibre *Comicòmic* de Ramon Bassa (1992) on veiem una relació de fets que no podem passar per alt: les expressions facials i corporals, la composició de la vinyeta, la perspectiva, el color (amb el qual podem representar i intensificar sentiments o estats d'ànim), la il·luminació (que contribueix a donar volum i profunditat per crear l'ambient més idoni al que es vol explicar gràficament) i els plans (a cada vinyeta tenim un pla).

Un altre gènere interdisciplinari que cal definir és la **poesia visual** on podem veure diverses matèries d'expressió i de les possibilitats conceptuals. Podem trobar diferents arts unides: la paraula i la imatge que són les dues arts que ens ocupen en el nostre estudi. Un dels màxims representants en l'àmbit català fou Joan Brossa que composà poemes d'una senzillesa només aparent i ironia. Destacava perquè per ell no existien els gèneres ni les fronteres entre les arts, fet que podem veure en la seva obra.⁶

Per l'objectiu d'aquest treball, ens interessa definir amb un poc més d'atenció el llibre il·lustrat. En els llibres il·lustrats les paraules i les imatges estan separades, però

• ⁶ Per a més informació es poden mirar els articles de Glòria Bordons. Destacar Bordons (2010).

es presenten a la mateixa pàgina. Es refereixen mútuament, Aaron Kibédi situa aquest vincle dintre de les relacions d'interferència. Amb el Llibre il·lustrat els més petits aprenen primer a llegir imatges i més endavant a llegir textos. A un llibre il·lustrat, les il·lustracions són les paraules que no volem obviar, són els personatges més importants i són les paraules més significatives. L'il·lustrador, igual que el narrador, posseeix un estil propi i unes qualitats que el defineixen.

Un gènere que s'assembla molt al llibre il·lustrat són els àlbums, i, fins un cert punt podríem dir que els llibres il·lustrats són un tipus d'àlbum. Caterina Valriu parla dels àlbums i que hem de tenir en compte tres aspectes. El primer és que els clàssics es reediten amb il·lustracions que renoven aquests títols, en segon lloc, el protagonistes solen ser animals o objectes humanitzats encara que siguin relats realistes i, en darrer lloc, ens parla del paper fonamental de la il·lustració que no és simplement que faci el llibre més atractiu sinó que les il·lustracions enriqueixen el text perquè van més enllà que aquest. En definitiva, aquests llibres s'han d'analitzar no només des del punt de vista literari sinó que també hem de tenir en compte el plàstic. Valriu (1994) segueix una classificació genèrica: realisme, fantasia i realisme fantàstic. Teresa Duran a la seva obra, i respecte dels àlbums, diu que moltes vegades la il·lustració es pot avançar al text i suggerir el que passarà; pot agafar el fil conductor de la història i estirar-lo per enriquir-lo i explicar més coses. Per tant, aquests dos llenguatges han d'anar sempre junts.

Hem de tenir en compte que si parlem d'àlbum, la il·lustració és la part principal i, en canvi en un llibre il·lustrat l'escriptor és qui té més pes en la composició de la història. Pensam que Duran el que pretén es fer-nos veure que en un àlbum les imatges per si mateixes són narratives quant al pes del text no és imprescindible i les paraules comencen a assumir una configuració plàstica, un caràcter pictòric: s'empren paraules amb diferents mides, tipografies, colors, etc. I, en el llibres il·lustrats sí que necessitam del text ja que és allò primer que s'ha creat i després apareixen les il·lustracions que per si soles no ens mostren tot el fil argumental o en certa manera no podríem captar tot el significat de la història. En definitiva, cada il·lustració determina quins elements visuals són presents i amb quina èmfasi; tot això ve determinat per l'il·lustrador, que és qui visualitza les imatges i les crea. Hem de fixar-nos amb cada un dels elements que formen part de la il·lustració, però també amb el seu conjunt, amb la significació del tot.

Hem de tenir en compte que el narrador a través de les paraules pot donar un significat o un altre, pot dramatitzar o desdramatitzar una situació, i donar més importància a un fet que a un altre; l'il·lustrador té el mateix "poder", també té aquesta capacitat, fins i tot la de crear llaços.

2. ELS GÈNERES INTERDISCIPLINARIS I LES APLICACIONS EN L'ADQUISICIÓ DE LA COMPETÈNCIA LITERÀRIA

L'adquisició de la competència literària no és un simple aprenentatge mecànic sinó que ens permet aprendre copsar i imaginar alternatives a la nostra realitat. Hem d'assenyalar, partint de López i Encabo (2002), que la competència literària és part de competència comunicativa. Una persona que sigui competent a nivell d'escriptura i de lectura aconseguirà una important formació social i cultural. Aleshores, el nivell comunicatiu serà major. En aquest apartat volem reflexionar sobre com, a partir dels llibres il·lustrats, es poden despertar noves sensibilitats i sobretot es pot fomentar la creativitat i l'interès cap a la lectura. Avui en dia, en què les noves generacions estan acostumades a accedir a la informació i al coneixement a través dels mitjans audiovisuals, és ben necessari plantejar-se que els infants siguin educats no només a partir de la lectura i interpretació de textos escrits, sinó en la comprensió crítica de les imatges i en la seva relació complexa amb els textos que les acompanyen.

A l'hora de considerar com aquesta interacció entre imatge i paraula pot contribuir a l'adquisició d'una competència literària, ens hauríem de demanar quin és el grau de necessitat entre text i imatge en un gènere híbrid com ho és el llibre il·lustrat. A les il·lustracions on hi ha text o en un quadre on apareix el títol, és a dir que prenen forma d'emblema, és cert que la imatge se subordina a la paraula o la imatge i la paraula estan juxtaposades? Si considerem la primera opció, entenem que per obtenir el missatge total necessitem de la paraula escrita. Quant a la segona opció, s'estableix una diferència de matís entre els àlbums i els llibres il·lustrats. Ambdós gèneres no es poden entendre complets sense interpretar les dues parts, ja que són llibres que combinen el codi visual i el codi escrit. En els àlbums les il·lustracions són importants perquè ens permeten adquirir un significat més complet, que si no fos així seria mancat de significació. Això és el que ens permet diferenciar l'àlbum del llibre il·lustrat. En el primer, la imatge i el text queden subordinats per arribar a una plena significació. I, les imatges que surten en aquests tipus de llibres formen part del text, i queden en un únic pla, on el lligam és molt fort i no es poden separar l'un de l'altre. En el segon cas, el text i la il·lustració es complementen; el text té prou significat per ser entès aïlladament i, de fet, en ocasions, havia estat difós inicialment sense acompanyament pictòric.

A partir de la lectura podem adquirir les habilitats lingüístiques bàsiques, i alhora

desenvolupar la capacitat crítica dels primers lectors i arribar a formar un teixit de continguts i competències que ens permetrà adquirir un bagatge per a les lectures futures. És a dir, quan parlem d'habilitats lingüístiques estem parlant també del desenvolupament de les habilitats de pensament i de com aquestes estan íntimament lligades a la capacitat d'interpretació de diferents mitjans de representació, siguin discursius o s'expressin en d'altres mitjans. Òbviament, en l'àmbit discursiu, l'expressió oral es converteix en la primera forma de l'activitat discursiva. A l'escola, la paraula i la capacitat d'escoltar són al centre d'alguns aprenentatges cognitius. Gabriel Janer Manilla en l'article "Literatura oral i ecologia de l'imaginari", publicat a la revista *Ooohéee*, parla sobre el domini del llenguatge oral, que es una competència transversal necessària per a l'adquisició d'altres sabers. És parlant amb els altres i escoltant com podem adquirir les nostres primeres competències retòriques i argumentatives. A més, cita algunes funcions de la literatura oral i destaca la capacitat d'iniciar els infants en el ritme, en el llenguatge simbòlic, en l'exercici de la memòria, alhora que desperta la sensibilitat i estimula un imaginari arrelat en la tradició.

Com veurem d'aquí en endavant, l'aproximació dels primers lectors als llibres il·lustrats, permet lligar aquesta discursivitat oral a l'aprenentatge de la comprensió de les possibilitats representatives i imaginatives de la imatge gràfica, s'articuli aquesta en forma de paraules o d'imatges que ens expliquen una història. Així articulada, la "història" del llibre il·lustrat es sempre fruit almenys d'una triple versió: la del text efectivament escrit en el llibre, la de les imatges que l'interpreten però també, la de l'oralització que pot provocar en la lectura acompanyada per un adult. La rellevància que es doni d'una o altra versió depèn altament del format del llibre il·lustrat un gènere que, com veurem tot seguit, ha patit diverses evolucions al llarg de la història.

2.1. RECORREGUT PER LA HISTÒRIA DELS ÀLBUMS I DELS LLIBRES IL·LUSTRATS

Quan llegim, miram o escoltam un àlbum o un llibre il·lustrat estem interpretant ambdós llenguatges: textual i visual. No ens ha d'estranyar així que fos Paul Fauche (1898-1967), qui sentia predilecció per tot allò que feia referència a l'aprenentatge

lector, qui iniciàs, l'any 1931, una col·lecció anomenada *Albums du Père Castor*⁷ que fou l'inici d'una nova modalitat de llibres per a infants. Fou a partir de la il·lustració que Fauche va trobar el mitjà per als seus objectius: provocar i despertar l'emoció de la lectura i el plaer que aquesta podia aconseguir. L'altra gran fita, en qüestió d'àlbums, fou Jean de Brunhoff, també l'any 1931, va publicar la *Histoire de Babar* que fou escrit quan ell es trobava ingressat en un sanatori i per als seus fills. La col·lecció de Babar es va convertir en un clàssic de la literatura infantil. Ambdós autors es movien per una inquietud pedagògica i amb la finalitat de facilitar l'aprenentatge de la lectura.

A partir dels anys seixanta hi ha una transformació de la cultura i a l'àlbum “confluyen las aportaciones semiológicas de los nuevos lenguajes fusionándose en una polifonía de significados” (DURAN, 2007:35). Un exemple d'aquesta innovació és el llibre Leo Lionni amb *Petit blau i petit groc* (1959). Es tracta de llibres on es prioritza la forma com a vehicle de comunicació i es rompen tots els esquemes del conte tradicional. Tots aquests tipus de llibres donen pas a tots els canvis que configuraran l'anomenada era postmoderna. L'interessant dels anys setanta és que els àlbums permeten la possibilitat de narrar d'una manera diferent. Algunes de les característiques dels llibres àlbum, llibres destinats als primers lectors, són que les unitats informatives són breus i amb molt de ritme. Hi sol haver una versificació de les històries (cançons, rimes), la il·lustració apareix com a element constructiu de l'obra i no com una simple informació del text. Quant als personatges, podem trobar la creació de personatges més aviat abstractes o d'animals, un recurs utilitzat per crear distància entre el lector i la història que pugui ser transgressora quant a les normes establertes o de molt forta afectivitat.

Caterina Valriu (1998) parla sobre els àlbums en l'actualitat. De manera, que ens adonam que les editorials no aposten per aquest tipus de llibres (llibres àlbum) i tenen por a l'hora d'arriscar-se a produir-los. De fet, avui en dia podem parlar d'il·lustradors de prestigi i reconeguts internacionalment: Roser Capdevila amb *Les tres bessones*;

⁷ En un començament, es parlava que aquests llibres eren poc profitosos per a lectura i que eren destinats als primers nivells d'escolaritat. Però, hem de tenir en compte un efecte molt positiu, que cada vegada és més valorat, la creació de l'hàbit lector. En conseqüència aquests llibres han traspasat aquesta franja d'edat i tenen més adeptes entre els més grans. Fins i tot, podem parlar d'Àlbums per a adults: *El planeta analfàbia* de Carmen Santoja (Traducció al català d'Aurèlia Manils) i il·lustracions de Jesús Gabán. És un llibre que té l'aparença de literatura infantil i juvenil, però que en el rerefons és un llibre per a adults. Es podria comparar amb els llibres de Lewis Carroll: *Àlícia en terra de Meravelles* i *A través del mirall*.

Carme Solé Vendrell amb *La lluna d'en Joan* (1982) o *Jo les volia* (1984) o Montse Ginesta amb *La capsa verda* (1982), entre d'altres.

Un dels aspectes que hem de tenir en compte quan parlem només de la il·lustració, sense intermediació amb un text escrit, és que el seu llenguatge no segueix un ordre temporal, com el que pot donar coherència al relat d'una història, sinó que es construeix mitjançant una disposició espacial, la dels elements que la conformen disposats en el marc de la pàgina o del llenç en què la podem veure. Però en un llibre il·lustrat s'aconsegueix rompre la coordenada de l'espai en què es mou la pintura, ja que s'ha aconseguit una coordenada temporal per la relació entre les diferents accions i per la subordinació de les il·lustracions al discórrer de la història que el text relata. Parlemem d'una coordenada temporal en les il·lustracions quan s'aconsegueix una seqüència narrativa.

Segons Teresa Colomer (2010) en *l'Evolució de la literatura infantil i juvenil a Espanya*, hem de començar parlant de principis de segle XX, data que assenyala l'arribada de la maquinària òfset i que a partir d'aquí sorgiran una nova tipologia de llibres: més econòmics i il·lustrats, que responien a la demanda generada per l'escolarització. Un exemple n'és la revista *Patufet* (1904). Un dels col·laboradors fou Josep M. Folch i Torres, que publicà *Les aventures extraordinàries d'en Massagran* (1910) i que foren il·lustrades per Junceda. També destacam la polifacètica obra del modernista Apel·les Mestres; la natura idíl·lica de Lola Anglada amb *En Peret* (1928); les farses morals del poeta Carles Riba amb *Sis Joans* (1928) i *Les aventures de Perot Marrasquí* (1917); les traduccions de les millors obres universals fets per Josep Carner; les modernes il·lustracions de Joan Llaverias, etc.

La producció es feia tant en castellà com en català. L'etapa actual de la literatura infantil i juvenil ve caracteritzada per un canvi en la producció dels llibres infantils i juvenils, tot això impulsat per unes noves formes literàries, els valors educatius, el pes de la imatge, la relació amb la ficció audiovisual i digital, les condicions del mercat i de la difusió de les obres.

Per tant, després de parlar de la història i de les produccions dels llibres infantils, hauríem d'atendre l'il·lustrador, personatge clau en els llibres il·lustrats i en les llibres àlbum. Nosaltres seguirem les pautes de Teresa Duran i l'opció de les 6 vies per arribar a establir un lligam comunicatiu eficaç amb els seus receptors (2007:87). En aquest

treball ens centrarem en les vies de Duran, però les adaptarem a la nostra pauta d'anàlisi i les simplificarem per veure com aquestes vies poden fomentar la comprensió textual i, per tant, l'adquisició de competències literàries. De fet, només tendrem en compte quatre de les sis vies: a) la via introspectiva que ens informa de com s'ha vist i s'ha viscut allò que es vol il·lustrar. Parlam d'il·lustradors que ens ensenyen i ens mostren el seu univers intern. En aquests casos podem parlar de l'originalitat amb què els il·lustradors tracten el text i posen el punt d'individualitat i subjectivitat; b) la via documental és la manera de reproduir allò que és coneix. De descriure com eren les persones d'una determinada època, com anaven vestides i els llocs on vivien. Es considera l'il·lustrador com a cronista. Pretén fer veure l'objectivitat del discurs; c) la via de l'empatia afectiva es concreta a través de l'emotivitat i es poden veure els lligams entre l'il·lustrador i el receptor (els infants). Per tant, les il·lustracions són suavitzades i les formes utilitzades són les arrodonides, ja que hi ha qui pensa que els nins s'hi identifiquen més. Els personatges es caracteritzen per tenir el cap, la cara i els ulls rodons, a més, la boca sempre sembla que somriu. Les mans estan desproporcionades, ja que no s'adiuen amb el cap. Aquesta via ha ultrapassat el format llibre i la podem trobar per tot: roba infantil, accessoris, dibuixos, etc. És la via més utilitzada per il·lustradors; d) Finalment, a la via de l'empatia enginyosa les il·lustracions són reptes emocionals. Els personatges es troben dins un context o acció distorsionada. Hi notam l'element de la transgressió i la ironia, on "l'il·lustrador que utilitza l'enginy busca la complicitat de l'espectador reclamant-li la capacitat de relacionar l'experiència viscuda amb l'experiència proposada per la imatge. Aquesta relació és sempre una transgressió, i és la transgressió la que ens fa riure" (DURAN, 2007: 99).

Aquestes quatre vies són les que ens poden servir més per a les pautes d'anàlisi que nosaltres més endavant desenvoluparem, ja que a l'hora d'estudiar el tipus d'il·lustració que ens ocupa en aquest estudi (llibres il·lustrats que parteixen d'un text oral i que han estat adaptats per un altre autor) són les que més hem observat. Per tant, hem descartat dues vies: la senyalètica ja que com diu Duran "és una il·lustració, o manera d'il·lustrar, [...] que es mou sempre per unitats inconnexes entre si, i que prescindeix de la seqüenciació i composició pròpies d'un bon àlbum il·lustrat" (2007:89), i la via de la recerca semiològica "perquè els elements que componen el llenguatge visual són relativament pocs" i òbviament, per ser una via limitada, no la

incloem en el nostre estudi.

2.2. COMPETÈNCIA LITERÀRIA I COMPETÈNCIA COMUNICATIVA: APRENDRE A LLEGIR I A EXPRESSAR-SE

La competència literària, com ja hem notat abans, abraça el conjunt d'habilitats, de coneixements i de valors que intervenen en la recepció de textos literaris. Tot això, ens transporta a unir el nostre món individual i personal amb el mateix text, que ens durà a la pròpia interpretació i a la relació amb altres obres.

Avui en dia, les imatges són molt importants en la nostra vida diària; cada vegada el món audiovisual pren més força i les imatges tenen una informació que ens cal desxifrar, juntament, amb el text. Aprenem a pensar a partir de la relació entre el "significat i el significat" (FONS, 2010:7). Per tot això, hem d'aprendre no solament a llegir el text, sinó que també hem d'aprendre a llegir les imatges.

La competència literària va més enllà d'entendre una llengua, ens endinsa dins les convencions de la literatura i de la lectura. És a dir, ens aporta eines per saber com hem de llegir un poema o una obra narrativa; i com el lector ha d'aplicar els coneixements implícits per fer-ho. Hem d'interioritzar informació per després ser capaços d'utilitzar-la. Tal vegada per això podem creure que hi ha lectors més competents que d'altres? No, necessàriament. Cada lector es construeix a si mateix i, nosaltres, com a lectors, podem "no entendre" el text que tenim davant, però això no ens eximeix de no poder apreciar-lo, i sobretot de poder rectificar la nostra lectura a mesura que aprenem dels altres (amb això no volem dir que hi hagi una veritat absoluta per a cada obra). Amb la lectura podem desenvolupar la nostra capacitat de jutjar i la nostra capacitat de ser crítics.

En l'àmbit de les teories de la recepció, Umberto Eco (1987) va parlar de com tot text projecta un lector model, que funciona com a receptor ideal del text, el motlle en negatiu que seria capaç d'omplir tots els buits de sentit que el text disposa per implicar-nos en la lectura. Això no vol dir, però, que els textos puguin tenir un sol lector ideal. A mesura que és possible tenir un text amb diferents interpretacions, podem tenir diferents lectors possibles. I quin seria l'ideal? L'ideal seria el que creu amb tot allò que diu el crític o proposa l'autor o el que és capaç de mostrar-se crític davant un text. De fet, ambdós casos ens condueixen a una interpretació. La lectura és una activitat que requereix una tasca, "la lectura no es una actividad inocente" (CULLER, 1978:185), ja

que ens permet anar adquirint una competència i retenir informació que més endavant serà usada (conscient o inconscientment). Ens permetrà ser capaços de desxifrar el sentit del text i de trobar-hi comprensió.

Som conscients des de la perspectiva d'adults, però sobretot des de la vessant de professors, que hem d'estimular i afavorir la comunicació amb els més petits. Hem de fer feina a partir de les habilitats de pensament i aconseguir que arribin a obtenir més autonomia personal i un major desenvolupament intel·lectual. Però "a vegades aquestes concepcions pedagògiques renovadores s'apliquen excessivament al peu de la lletra, sense tenir en compte els diversos estadis de desenvolupament infantil" (VALRIU, 2008:301). Com nota Valriu, hem de tenir en compte les capacitats dels infants i veure en quin estadi de desenvolupament es troben. En aquest cas, l'observació és una bona eina.

Quan parlem d'educació hem de tenir en compte que la comunicació és un mitjà essencial, gairebé l'únic, que permet la transferència de coneixements. Aquesta comunicació pot ser immediata o diferida, i l'infant en formació ha d'aprendre a relacionar-se amb les dues tipologies. La comunicació diferida es refereix a l'emissor i receptor que, intencionadament, es troben fora del contingent d'immediatesa i gràcies a haver confiat el missatge a un suport de transmissió susceptible de ser codificat o descodificat intel·ligentment, amb independència de les coordenades d'espai i temps que l'originaren. Aquest tipus de comunicació pot ser impresa i és d'aquesta manera com el receptor es converteix en lector i emprà estratègies per descodificar el missatge que l'emissor ha elaborat. Una altra manera de comunicació diferida és l'anomenada enregistrada (cintes de vídeo, discos, etc.). Sigui com sigui, òbviament, la lectura es basa en la percepció dels signes visuals. L'alfabet està compost de grafies 'dibuixos que signifiquen sons'. Llegir posa en joc simultani la vista i l'oïda. Quan llegim donam significat a la imatge i la lectura està lligada a un procés d'aprenentatge.

A través dels llibre il·lustrats volem utilitzar el llenguatge per comunicar però també per aconseguir implementar la competència literària i lingüística a través d'aquest gènere. Els llibres il·lustrats es poden considerar productes mixtos en els quals s'ha de tenir en compte la naturalesa múltiple que es divideix entre la verbalitat i la visualitat. Nosaltres ens decantam cap a una perspectiva més àmplia i inclusiva. Hem cercat la relació entre el text i les il·lustracions dins els contes infantils i, amb més exactitud, dins

el gènere dels llibres il·lustrats. En definitiva, hem intentat trobar la relació entre el text i les il·lustracions, però sempre a partir que el llibre il·lustrat ha de ser dit, explicat, sentit.

Ens agradaria proposar que el llibre il·lustrat és un gènere que és per ser dit i per tal podem dir que ens deixen entreveure aquesta oralitat. Per tot això, parlarem de la pragmàtica i la seva connexió amb els llibres il·lustrats, ja que apareixen formes discursives i que són pròpies, a més a més, configuren l'anomenada literatura oral. Els llibres infantils ens creen la sensació que més que llegir-los s'estan escoltant. És a dir, com si aquest tipus de literatura sempre s'hagués de fer oralment i es podria lligar amb l'art de la paraula i l'art de narrar. Els llibres il·lustrats, com poden ser les adaptacions de les rondalles de Mossèn Alcover que estudiam en el següent apartat, transmeten valors a partir d'una manera literàriament atractiva, ja que es fa una adaptació de la complexitat de l'argument, el nivell del llenguatge, els noms dels personatges i els topònims, els diàlegs i el contingut ideològic dels relats per adaptar-los a un públic que sempre són joves lectors.

Els tipus de llibres que són per a ser dits, i, en definitiva, per ser escoltats, però també visualitzats, tenen un paral·lelisme amb la literatura oral ja que en certa manera cada vegada que s'interpreta i es fa la lectura, mai la narració es repeteix de forma exacta, i en aquests casos pot afectar la forma lingüística, però també els aspectes extralingüístics.

El text pren significat complet en relació amb un sistema de convencions que el lector ha assimilat. En definitiva, tot allò que llegim es converteix en una base que, més endavant, ens permetrà desxifrar el significat del text en el seu conjunt i no només de les paraules en si mateixes. Hem de tenir en compte, però, que la competència literària no determina una única lectura i que "si la distinción entre el entendimiento acertado y el equivocado no fuera pertinente, si ninguna de las partes de una discusión creyera en dicha distinción, tendría poco sentido comentar las obras literarias, discutir las y mucho menos escribir sobre ellas" (CULLER, 1978:174). En molts de casos, hem de parlar de la competència implícita, d'aquella que no en som conscients però que la tenim amagada i que hem d'aprendre a organitzar; però sempre hem de tenir present que el lector ideal no existeix. Un lector ha de relacionar el que llegeix amb el seu coneixement i amb la seva experiència amb la literatura (subjectivitat). Les històries, ja fossin orals, escrites o

narrades visualment, són les que a la llarga ens han format. Els llibres, que en aquest treball són objecte d'estudi, no es queden al marge. Dins el camp educatiu ens poden resultar interessants quant a l'adquisició d'habilitats (escoltar, parlar, escriure i llegir). Ens permeten adquirir estratègies per desenvolupar una competència lingüística i comunicativa, ja que ofereix models de llengua en tant que hi ha una lectura en veu alta, però també per l'adquisició i aprenentatge de la lectura (sobretot en els llibres àlbum on progressivament apareix el text).

A més, els llibres il·lustrats ens permeten desenvolupar la capacitat de dialogar, de ser crítics i sobretot fan créixer la imaginació. A partir d'aquest material podrem ser capaços de pensar i crear idees i, de conèixer les cultures, no només la pròpia, sinó les que ens envolten. Els nins aprenen l'ús de convencions literàries: fórmules d'inici i acabament, to de veu, presència de personatges convencionals, etc. Els més petits, a partir de l'oralitat, identifiquen el llenguatge propi de la narració d'històries i en certa manera l'aprenen i l'interioritzen.

I finalment, volem aprofundir en l'aspecte que els lectors gaudeixin davant un llibre i que entenguin el plaer per la lectura i com aquest és un punt important a l'hora d'adquirir un hàbit lector i, sobretot, veure com a partir de la lectura (també d'imatges), ens permet adquirir una competència literària i lingüística. La competència literària fa referència a la comprensió del text, a la forma que tenim d'interioritzar continguts i a la creació d'un sistema ple de significats, que en aquests moments concrets emanen en correlació a un altre text llegit.

Per tant, hem de veure els àlbums i els llibres il·lustrats com a llibres interessants per als aprenentatges escolars, reforcen la motivació i la participació escolars, a partir de la intertextualitat. Els llibres il·lustrats i els llibres àlbums són un recurs per als més petits que els permet organitzar i estructurar la imaginació.

2.3. PAUTES D'ANÀLISI

Arribats en aquest punt, parlarem sobre el que hem de tenir en compte a l'hora d'analitzar un llibre il·lustrat, sobretot si estam parlant d'un públic infantil, ja que hi ha factors que de vegades no són tinguts en compte per l'anàlisi literària convencional. En els llibres il·lustrats hem de prendre en consideració molts d'aspectes i elements diferents als que ens ocupen quan ens acostam a un llibre imprès destinat a un públic

adult. Identificar-los ens servirà per establir les pautes per obtenir una anàlisi completa (format, anàlisi de text, condicions pragmàtiques, etc.).

Vegem quines són les categories que no podem deixar de banda a l'hora d'analitzar un llibre il·lustrat.

1. Format

Quan ens arriba un llibre a les mans, o quan anam a una llibreria per cercar-ne un, el primer que ens crida l'atenció és la forma que té, és a dir, la seva materialitat física. Aquesta forma no només té a veure amb l'aparença del llibre sinó que també ens aporta indicis sobre el tipus de llibre davant el qual ens trobam: sobre el seu gènere, el públic al qual va destinat, l'esment en l'edició, etc. Quan parlem de format hem de tenir en compte les qualitats formals que ens atreuen i com signifiquen al marge del contingut concret del volum. Analitzarem els diferents aspectes que tenen a veure amb el format per separat per esbrinar allò que ens fa elegir un llibre i no un altre. Es tracta, en definitiva, de veure com els infants, joves i adults responen davant diferents estímuls com poden ser els colors, la mida o el moviment que hi podem trobar, ja que és important per al nostre estudi quant a la part visual i tot allò que és pertinent de mirar.

1.1. Paratext (grandària, moviment i interactivitat, llibres *pop-up* o llibres de moviment). Si hem d'analitzar qualsevol llibre i, sobretot, el llibre destinat a un públic infantil i juvenil hem de parlar del paratext, ja que aquest és important en qualsevol volum. Aquest concepte fou desenvolupat per Gérard Genette, que el caracteritza de la següent manera:

“[...]is generally less explicit and more distant relationship that binds the text properly speaking, taken within the totality of the literary work, to what can be called its paratext: a title, a subtitle, intertitles; prefaces, postfaces, notices, forewords, etc.; marginal, infrapaginal, terminal notes; epigraphs; illustrations; blurbs, book covers, dust jackets, and many other kinds of secondary signals, whether allographic. These provide the text with a (variable) setting and sometime a commentary, official or not, which even the purists among readers, those least inclined to external erudition, cannot always disregard as easily as they would like and as they claim to do” (GENETTE, 1987: 3).

Genette descriu el paratext com un element que pot ajudar el lector a introduir-se dins la lectura. És el primer contacte i, Genette el considera una porta d'entrada al món que se'ns acaba de presentar. Amb l'anàlisi que fa el crític del paratext, podríem extreure que, en els llibre per a infants, les il·lustracions que acompanyen el text també en formen part. El paratext és l'etiqueta de presentació del llibre que tenim al davant i és un element que és capaç d'orientar-os i de condicionar l'acte de lectura. En aquesta presentació hi té a veure el títol (que pot ser temàtic—quan ens ofereix una sinopsi o un indicati clar del contingut del volum—o ser simbòlic, i pretendre simplement crear bellesa o intrigar el lector). També hi tenen a veure aspectes com ara el volum, és a dir, la grandària del llibre, que pot ser molt variable en el cas dels llibres per a infants. Un altre aspecte molt rellevant en la literatura infantil és la possibilitat d'una àmplia variació en l'ús de materials. Hem de tenir en compte que el tacte també serà important ja que actualment trobam diferents materials com el plàstic, roba, paper, cartró, etc. Trobam també gruixos diversos de les pàgines, que han de ser resistents a la lectura reiterada a què solen sotmetre's aquest tipus de volums. Es tracta d'una materialitat gairebé específica de la literatura per a infants, ja que en la literatura per a adults, poques vegades la materialitat del volum ha estat presa en compte com un aspecte més que pugui motivar la lectura o crear significats, si no és en els anomenats “llibres d'artista” o en certes provatures experimentals.

Per acabar, un altre aspecte que és gairebé específic i també molt rellevant en l'anàlisi dels llibres il·lustrats (així com també, dels àlbums) és el grau en què poden motivar la interactivitat. Això és especialment rellevant en els llibres que fomenten la interactivitat, per exemple, els anomenats *pop-up*. No és fins al segle XVIII que aquests llibres són destinats a l'entreteniment, sobretot per a nins. En aquests llibres, ens podem trobar amb diferents interaccions com podem ser les solapes, imatges incompletes, finestres, relleus, etc. Aquest tipus d'interactivitat provoca sorpreses i aconsegueix incorporar a la lectura un element important com és el moviment. A més, també podem parlar de les interaccions que afecten el text i no només a les que afecten el paratext, i que la tendrem en compte més endavant.

Per tot això, a l'hora d'analitzar el paratext dels llibres il·lustrats caldrà referir-se als aspectes següents:

1.1.1. Títol

1.1.2. Aspectes formals que fomenten la interactivitat

1.1.3. Materials

1.1.4. Volum

1.2. **Color.** La utilització de diferents colors (brillants, pastels, primaris...) ens pot donar informació de la representació dels personatges i de llurs sentiments. Els il·lustradors recorren a diferents tècniques per elaborar les imatges que formaran part del llibre i que el poden convertir en art.

1.3. **Segmentació text i imatge.** En un llibre il·lustrat hem de tenir en compte la relació que mantenen el text i la imatge i quina és la situació de cada element, a més, de veure quina relació mantenen dins la pàgina. És a dir, distingirem entre els llibres en els quals les imatges ocupen tot el full i el text està integrat i aquells en què poden alternar en una pàgina el dibuix i en l'altra el text.

1.4. **Tipus de grafia.** En els llibres il·lustrats la grafia forma part del conjunt de la imatge, i per tant, hem de parlar del tipus de grafia emprada (de pal, lligada, majúscula i minúscula). Però, també ens fixarem amb les formes i el color que adopten i en considerarem el grau d'implicació entre la lletra i la il·lustració. Sovint, en el llibre il·lustrat contemporani, hi trobam una elaboració quant a la grafia ja que aquesta forma part de la il·lustració i la seva col·locació, forma i color estan en combinació amb el dibuix que es presenta a la pàgina. Amb això volem dir que les grafies no són unes simples lletres que col·locades correctament ens transmeten un missatge, sinó que podem trobar que la grafia forma part de la il·lustració perquè ha agafat característiques pròpies de la il·lustració.

1.5. **Tipus d'il·lustracions.** Aquí tendrem en compte les vies comunicatives de Teresa Duran i que anteriorment hem comentat al punt 2.1. Llavors, parlarem de les vies comunicatives que hem adaptat i simplificat per a la nostra anàlisi dels llibres il·lustrats: a) introspectiva, b) documental c) empatia afectiva i d) empatia enginyosa.

2. Anàlisi del text escrit

En aquest punt només ens centrarem en el text i tendrem en compte com se'ns presenta l'ordre cronològic dels esdeveniments i les formes verbals i marcadors que s'utilitzen en el discurs escrit. Per tant, analitzarem les característiques discursives a

partir de tres punts:

2.1. Llargària del text. Hem de tenir en compte si el text és molt extens o no, ja que el text ens marca el grau de dependència amb les il·lustracions i quina força tendran quan a la narració. Té a veure també, òbviament, amb l'adequació als lectors en funció de la seva edat i formació.

2.2. Adaptació/Autoria. Aquest apartat tindrà rellevància en el cas dels llibres il·lustrats que es creen a partir de l'adaptació d'un text literari a un públic diferent al qual es dirigia el text original. L'adaptació es part d'un procés de reducció en el qual intervé un adaptador que també ha de ser considerat en certa manera "autor" del text, ja que aporta la seva subjectivitat al text i que el transforma per ser mostrat a un públic diferent al qual anava destinat, normalment a un públic més jove. En aquest apartat haurem de parlar del grau de fidelitat del text que es fa servir i de quines llibertats s'ha pres l'adaptador a l'hora per suprimir passatges o frases amb la intenció que per al lector sigui més comprensible quant a l'argument, però també quant a qüestions políticament correctes o morals. Caldrà veure així mateix com s'ha realitzat l'adaptació purament lingüística del text (registres, lèxic, expressions, etc.). I veure, sobretot, quines són aquelles parts de l'obra "original" que l'adaptador ha considerat que no es poden tocar i que han d'aparèixer perquè són part essencial del text i que en definitiva són aspectes formals que són específics de les rondalles.

2.3. Registre. Comentarem el to del relat i com la narració ha anat adquirint un registre satíric, líric, etc.

2.4. Adequació a l'edat. En aquest subapartat ens referim i parlem de l'adequació del text a l'edat del lector al qual aparentment va dirigit el text. Seguirem les pautes de Caterina Valriu (2010). Per tant, tindrem en compte les consideracions que en fa i la segmentació de les edats: de tres a cinc, de cinc a set, de set a nou i a partir de nou. A nosaltres ens interessarà també considerar la variable de la competència lingüística per emmarcar a qui va adreçat. Caldrà, així mateix, tenir en compte que aquesta adequació que analitzam a nivell textual pot tenir també una derivació en l'àmbit de la il·lustració, la complexitat de la qual també caldrà avaluar en funció de l'edat del possible lector.

3. Condicions pragmàtiques

3.1. Les possibilitats d'oralització del text. Hem de tenir en compte que, arreu del

món, la narrativa de tradició oral ha estat una part important del treball dins l'educació i també en l'entreteniment, que ha estat molt interessant per als més petits. Marisa Bortolussi (2003), i d'altres estudiosos, han avalat aquest material per dues raons fonamentals: la primera des del punt de vista literari (recuperació d'una tradició valuosa que fa part del bagatge cultural d'una comunitat) i, la segona des del punt de vista de les possibilitats d'aquests textos de contribuir al desenvolupament intel·lectual i emocional de l'infant. En tot tipus de llibres il·lustrats, però especialment en aquells que s'elaboren a partir d'un material de tradició oral, serà especialment rellevant tenir en compte la capacitat del text de fomentar l'oralització, de ser contat oralment per un lector adult que suporti el procés de comprensió de l'infant que s'aproxima al volum. Per estudiar aquesta qüestió, caldrà que tinguem en compte diversos factors.

3.1.1. El narrador. En primer lloc, hem de parlar de la figura del narrador i el punt de vista en què se'ns presenta la història.

3.1.2. El diàleg. En aquest punt també hem d'analitzar el llenguatge escrit i veure els tipus de diàlegs que ens hi podem trobar, i, en ells, l'ús de recursos narratius que aporten més força expressiva, com poden ser les onomatopeies. Els diàlegs són un dels elements fonamentals a l'hora de veure la capacitat que té el text de fomentar l'oralització.

3.2. Capacitat de fomentar la interacció. Una altra característica a analitzar és la part interna del relat en relació en la forma així com permet que l'acte de contar el llibre sigui també un acte interactiu, és a dir, que permeti que el lector o escoltador intervingui en la consecució del relat i del seu sentit. En aquest punt, caldrà veure en quin grau el relat permet acomplir una de les finalitats del programa filosofia 3/18, que fa referència a la capacitat de trobar mecanismes per desenvolupar les habilitats de pensament o les habilitats cognitives, ja que si és així fomentarà l'ús de fer preguntes, hipòtesis i extreure'n conclusions d'allò que estam llegint o escoltant. Així, podrem distingir entre dos punts diferents: a) a nivell formal: imatges tallades, segmentació de les informacions per pàgines,... i, b) a nivell de contingut: preguntes, retard en l'acció, creació d'intrigues.

4. Imatge i text: graus de vinculació

4.1. Graus de complementació. Anteriorment, al llarg del nostre treball, hem parlat de

les semblances i diferències entre la pintura i la literatura. Hem dit, de la primera, que es movia dins un ordre espacial. Però, dins un llibre il·lustrat hem de veure el grau de complementació entre la imatge i el text i com la il·lustració aconsegueix trencar amb l'espai i obtenir una coordenada temporal a través de la seqüència narrativa. John Vernon-Lord (1997) parla del potencial de la il·lustració i que la funció principal és la de representar, interpretar, i augmentar el significat d'un passatge de text seleccionat per mitjà d'imatges, amb l'objectiu de contribuir a l'apreciació del lector de la narrativa. A partir de les imatges veurem com es pot ampliar el significat del text i com les il·lustracions contribueixen a aquest procés del que diu el text però també el que no diu i l'il·lustrador mostra.

4.2. Representació de les accions. Hem d'analitzar les accions que són més importants, és clar, des del punt de vista de l'il·lustrador, que és qui crea els llaços entre el text i la imatge. Les accions que s'hi representen corresponen o haurien de correspondre als fragments de discurs també més rellevants en el relat i que són imprescindibles per narrar la història.

5.Capacitat de fomentar la comprensió i les habilitats cognitives i comunicatives

Veiem com a partir de la utilització del llenguatge que ens serveix per comunicar-nos, ens serveix també per aconseguir una competència lingüística. Teresa Colomer (2001) ja ho deixava ben clar quan explicava que la clau d'un bon ensenyament passa per el mot "pensar": "Poner simplemente en relación a los alumnos con los textos no soluciona el problema de la enseñanza literaria. También es necesario enseñar a pensar y a hablar sobre los textos" (COLOMER, 2001:14). El mètode d'ensenyament Filosofia 3/18 ens permet fer èmfasi en aquest camp, ja que els seus fonaments es basen en les habilitats de pensament. La lectura guiada és una eina fonamental dins les aules (infantil, primària, secundària,...) i en cada llibre analitzat en descriurem els elements i passos a seguir per fomentar-la. En distingim, de moment, tres:

5.1. Ús de la sinèdoque visual. Ens referim al mètode pel qual se'ns mostra una part per referir-se al tot, és a dir, un cas particular de la metonímia i, per tant, l'esforç cognitiu es posa en marxa, a més de veure si la comprensió està assolida. A partir d'una part de l'element que es vol il·lustrar ens fa entendre el tot creant un vincle entre l'emissor i el receptor perquè la imatge ens remetrà a un altre part del llibre que

l'il·lustrador ja ens haurà mostrat, però ara ha de ser el lector qui relacioni aquestes imatges.

5.2. **Repeticions.** Aquestes permeten facilitar la comprensió del text i que propicien la memorització d'una part del text. Podem trobar diferents episodis en què es repeteixen algunes parts i que segueixen la mateixa estructura, això permet fer arribar el missatge més clarament als lectors. Els lectors veuran com a partir d'una situació se'n creen d'altres que estan basades en la mateixa estructura i fins i tot apareixen els mateixos personatges i situacions, per tant és un bon recurs per afavorir la comprensió del text.

5.3. **Valors.** Es tracta de temes transversals que tenen a veure amb l'educació moral i la identificació amb els personatges i l'emotivitat que se'n desprèn). A més de veure si s'ha optat per ometre la violència o al contrari s'ha fet explícita, o d'altres temes com puguin ser el sexisme, la multiculturalitat, l'ecologisme... És a dir, quins són els valors que es volen potenciar i volem fer explícits i quins personatges ho reflecteixen.

2.4. PACTE FICCIONAL EN ELS LLIBRES IL·LUSTRATS

Abans d'entrar en l'anàlisi dels casos voldríem dedicar un breu apartat a parlar sobre l'especificitat del pacte ficcional que proposen els llibres il·lustrats. En els llibres il·lustrats, les informacions que ens proporcionen les il·lustracions, se sumen a les que se'ns ofereixen des del llenguatge escrit i des del llenguatge oral que poden acompanyar l'accés a un llibre il·lustrat. La situació comunicativa que pot motivar aquest procés d'interpretació es genera mitjançant un pacte de ficció complex. Aquesta complexitat és encara més gran en el cas dels llibres il·lustrats que són fruit d'un procés d'adaptació d'un text literari preexistent. Tot plegat ens situa davant d'una xarxa en què autors, adaptadors i il·lustradors creen unes connexions entre el text i el lector. Per explicitar quines són les categories que conflueixen en aquest pacte, cal que revisem les instàncies que solen emprar-se per definir el pacte de ficció en la literatura escrita i per a adults.⁸

En primer lloc, per descriure aquest pacte de ficció en els llibres il·lustrats, haurem de parlar de l'autor 1, qui hauria creat un text 1 per un lector model concret, al qual anomenarem lector model 1. Però aquesta correspondència aparentment simple entre emissor-missatge-receptor es complica quan parlem d'adaptacions perquè si tenim

⁸ Sobre les categories del pacte comunicatiu en la narració vegeu, per exemple, la síntesi que en proposa Pozuelo (1994: 228 i seg.).

davant una adaptació hem de parlar d'un autor nou, l'anomenarem autor 2 que ha creat una versió del text 1 a la qual denominarem text 2 dirigida a un lector model que és diferent al lector model 1, i que en conseqüència l'anomenarem lector model 2. Aquesta duplictat d'autors i de lectors models, serà el punt que tindrèm en compte en l'anàlisi dels llibres il·lustrats ja que ens permeten i ens faciliten l'accés dels lectors més joves a obres clàssiques. I, per tant, parlar de l'adaptació dels textos en l'escriptura. Consideram, doncs, que tota adaptació crea una nova versió que és també un text nou que es pot valorar en funció de la fidelitat respecte del text 1, però, sobretot, també respecte de la seva adequació a un nou lector model. En aquest quadre de comunicació, cal considerar que l'il·lustrador també és, en certa manera, autor de l'obra final a la qual tindrà accés el lector real del llibre il·lustrat. La seva tasca d'interpretació pot referir-se al text 1, però haurà de tenir en compte com el text 2 construeix un determinat lector model,⁹ al qual s'haurà de dirigir en la mesura en què sigui possible.

Encara més quant a l'emissor, en aquest gènere dels llibres il·lustrats hem de tenir en compte que hi pot aparèixer un lector que s'identifiqui com a narrador oral del text, l'adult que l'oralitzi per a un infant prelector, i que sigui l'encarregat de transformar el text i fer-ne una altra versió diferent que també tindrà un públic receptor diferent, concret en una comunicació que no serà diferida sinó immediata. Per tant, "per al lector de textos orals, l'originalitat en les narracions que escolta no consisteix a introduir-hi elements nous, sinó a adaptar els material tradicionals a cada situació o públic nou." (LLUCH, 1998:37).

Tot aquest contingut que hem detallat més amunt, es pot plasmar en un quadre que quedi simplificat en aquestes categories, i els vincles complexos que poden mantenir entre ells:

EMISSOR	RECEPTOR
Autor (text 1)	Lector model (text 1)
Autor 1 (adaptació, text 2)	Lector model 1 (adaptació, text 2)

⁹ Sobre el lector model en la literatura per a infants, en diu Gemma Lluch: "Al lector model se li demana una sèrie de competències que comprenen l'ús de la coneixença d'un vocabulari bàsic que li permetrà de determinar el contingut semàntic dels signes per poder desxifrar el contingut fins al coneixement d'unes regles de coreferència per omplir de significat les expressions deíctiques i anafòriques. Però, també, una competència per poder interpretar la codificació retòrica del text." (Lluch, 1998: 24).

Il·lustrador (il·lustracions)	Lector model 1' (versió il·lustrada)
Narrador oral (relat oral de text i imatges, diàleg)	Lector model-oïdor (relat oral del text i de les imatges a partir d'un diàleg, una interacció).

3. ESTUDI DE CAS: TRES LLIBRES IL·LUSTRATS SOBRE LES RONDALLES MALLORQUINES

Concretarem l'anàlisi a partir de l'estudi de diferents casos, entre els quals, compararem els tipus d'il·lustració de tres rondalles mallorquines: *La Mare Baleneta*, adaptada per Miquel Rayó i il·lustrada per Ferran Terol, *L'Amor de les Tres Taronges*, adaptada per Rosa Maria Colom i il·lustrada per Nívola Uyà i *La flor romanial*, adaptada per Pere Rosselló i il·lustrada per Pau Oliver García-Delgado

Aquests casos, que ens serviran per concretar el camp d'estudi d'aquesta recerca obtingueren el premi d'il·lustració La Punta del Llapis. Es tracta d'un guardó promogut per l'Institut d'Estudis Baleàrics al qual poden optar tots els joves il·lustradors de llibres infantils i juvenils menors de 35 anys i residents a les Illes Balears. El premi del concurs té per objectius l'estimulació de la creació cultural a les Illes Balears i donar a conèixer els nous i noves professionals de la il·lustració.

3.1. LA IL·LUSTRACIÓ DE LES RONDALLES: LÍNIES DE CONTINUÏTAT DE BORJA MOLL AL SEGLE XXI

En aquest apartat volem donar a conèixer les propostes d'il·lustració de les rondalles mallorquines que s'han ant fent, des de les primeres imatges de Borja Moll fins a l'actualitat.

Per començar parlarem de les il·lustracions de Francesc de Borja Moll i de Josep Moll que, juntament amb Ramon Cavaller i Miquel Salvà il·lustraren *L'Aplec de Rondaies Mallorquines d'en Jordi d'es Racó* publicades per l'Editorial Moll.¹⁰ [Vegeu figura 1]. Ens podem trobar que a cada rondalla (hi ha 24 toms), almenys hi ha una il·lustració que correspon a la representació d'un moment àlgid, o a la presentació o descripció d'un personatge. Si pensam amb una il·lustració de Borja Moll, potser la més emblemàtica és la que representa el dimoni llarg i prim fent una passa ben llarga. Les

¹⁰ Vegeu Alcover (1936-1972)

il·lustracions són en blanc i negre i des de Borja Moll a Ramon Cavaller hi ha un continuïtat en les imatges que només progressivament es van endolcint i les formes són més arrodonides. [Vegeu figura 2].

Després de totes les edicions que s'han fet d'aquest recull, podem parlar del material didàctic que ha estat elaborat a partir de les rondalles mallorquines i que han estat adaptades i novament il·lustrades. Un exemple és *El castell d'iràs i no tornaràs* adaptada per Catalina Quetgles a partir de la versió de mossèn Alcover i il·lustrada per Pep Joan Ferrer. Un altre d'aquestes propostes didàctiques i dins la mateixa línia es troba *El fill del pescador* adaptada per Antònia Mascaró, M. Carme Rodríguez i Antònia Santandreu a partir de la versió d'Alcover i il·lustrada per Nicolás Wambolt. [Vegeu figura 3]

Un altre tipus de material sorgit a partir de les rondalles és aquell que és una creació de materials per a l'ús didàctic, compost de capses de material docent (escenari i personatges per representar la rondalla, un exemplar de l'adaptació i la transcripció de la rondalla d'Alcover) editades per Editorial Moll,. A més, de trobar-hi dos quaderns, un per a l'educació infantil i l'altre per al primer cicle de primària. L'objectiu d'aquest material és afavorir la comprensió a través de les imatges i potenciar l'hàbit lector a través del goig i del plaer. La capsa *Suport visual: la filla del carboneret* conté un bloc de làmines il·lustrades per a la narració d'Irene Bordoy, l'adaptació feta per Maria Rosa Roig i els quaderns que serveixen als escolars a aconseguir una comprensió lectora a partir de preguntes i d'exercicis. Les il·lustracions es centren en un moment de l'acció i que més endavant en sabem la seqüència completa. N'hi ha alguns que les il·lustracions de les portades ens descriuen el títol i d'altres que no tenen res a veure i que l'atenció es centra en un altre punt del text.

Si parlem de col·leccions, hem de començar citant la col·lecció *Això era i no era*, en la qual podem trobar 10 llibres amb les adaptacions de deu rondalles fetes per Jaume Ordines i il·lustrades per Mateu Rigo. Una altra col·lecció fou *Tirurany*, que compta amb 12 adaptacions de diferents autors coneguts i de prestigi: Eusèbia Rayó, Caterina Valriu, Maria Antònia Oliver, Miquel Rayó, etc., i també de diferents il·lustradors: Pere Joan, Aina Bonner, Jaume Garcías, etc. [Vegeu figura 4]

No voldríem acabar aquesta síntesi de les il·lustracions que s'han fet a partir dels textos de les rondalles sense parlar del darrer que s'ha fet en referència a les

il·lustracions: una edició en versió catalana i russa, romanesa i txeca. Gràcies a la Institució Pública Antoni M. Alcover i la col·lecció Escorcolls podem gaudir d'aquestes noves versions amb il·lustracions que ens fan retornar a les primeres rondalles il·lustrades per Moll. [Vegeu figura 5] En aquesta col·lecció hi podem trobar cinc versions de les rondalles de *L'amor de les tres taronges*, *En pere de la bona roba*, *Els consells del rei Salomó*, *En Joanet de la Gerra* i *La filla del sol i de la lluna*. Cada volum conté informació sobre les traductores i sobre els il·lustradors.

3.2. TRES CASOS ANALITZATS

A continuació passam a analitzar els casos segons les pautes desenvolupades el punt 2.3.

3.2.1. LA MARE BALENETA

El primer llibre il·lustrat que analitzam és una adaptació de Miquel Rayó de la rondalla *La Mare Baleneta*, segons la versió recollida per Antoni M. Alcover a *l'Aplec de Rondalles Mallorquines* (1980).¹¹ Es tracta d'un volum il·lustrat per Ferran Terol, que fou el guanyador del I Premi Punta de Llapis d'Il·lustració convocat per l'IEB.¹² En aquest, com en la resta de casos que analitzarem, el que és més interessant és veure com s'han agafat els textos populars per il·lustrar-los, ja que han sofert un gran nombre d'adaptacions, que afecten, primerament, el relat mateix de la rondalla i, en segon lloc, la conversió d'alguns dels elements de la història en imatges. I, com diu Ferran Terol "Les il·lustracions, d'alguna manera, obren la porta a la lectura, alimenten l'imaginari del lector i l'enriqueixen." (DÍAZ, 2007:145).

Pel que fa al format [1],¹³ l'edició de *La Mare Baleneta* que estudiam té 3 làmines dobles (pàg.28-29, 48-49 i 72-73) i, la resta són pàgines simples a color: a la

¹¹ Miquel Rayó Ferrer (Palma, 1952). És un escriptor mallorquí que ha cultivat diferents gèneres com la narrativa, el teatre i l'assaig, així com la literatura per a infants i joves. Cal destacar la trilogia que té influències de les rondalles i la tradició popular: *El raïm del sol i de la lluna*, *El secret de la fulla d'alzina* i *La bella Ventura*

¹² Ferran Terol (València, 1974) és llicenciat en Belles Arts per la Facultat de Sant Carles el 1997. És el guanyador de la primera edició del certamen d'il·lustració "La Punta de Llapis" promogut per l'Institut d'Estudis Baleàrics (IEB). El premi li va permetre il·lustrar la rondalla de mossèn Antoni Alcover *La Mare Baleneta*, que fou presentada a la Fira de Bolonya l'any 2007. Actualment és professor d'expressió plàstica i visual a Eivissa.

¹³ En claudàtors indicam el punt de les pautes d'anàlisi a les quals es correspon la nostra interpretació.

part dreta hi trobam la il·lustració i, a l'esquerra, el text, que gairebé també va acompanyat d'una il·lustració que no ocupa tot el full sinó que fa referència a un objecte, un paisatge o una situació que es correlaciona amb el text. Té les cobertes fortes i les mides són asimètriques. Pel que fa a l'anàlisi paratextual, el primer que constatarem és que les cobertes són diferents quant a color i disseny. A la coberta davantera hi trobam el títol del llibre amb minúscula però en lletres grosses que destaquen i a la part inferior només surt la doble autoria de l'adaptador de la versió d'Alcover (Miquel Rayó) i l'il·lustrador (Ferran Terol). Aquests es troben en un mateix nivell i no n'hi ha cap que destaquï sobre l'altre. Quant a la imatge que apareix a la portada hi trobam dues figures importants (na Catalineta i la balena). És una imatge, que a més, de ser descriptiva del títol de l'obra, també evoca un moment de la història que tindrà repercussió en el desenvolupament de la trama. Es tracta, per tant, d'una prolepsis externa homodiegètica en tant que anticipa des de la imatge un moment de la història que trobarem molt més endavant en el relat. El personatge femení que surt no sabem qui serà i quina relació tindrà amb l'animal. Per tant, la intriga està assegurada i motiva el lector a començar la lectura per descobrir la història completa. Els colors utilitzats ens mostren el detallisme en què estan fetes les il·lustracions: els plecs del vestit, els cabells, etc. També veurem que el color que predomina és el gris, no només de la balena, sinó també del cel, que més endavant sabrem que evoca la tristesa de la protagonista. Hem de pensar que el paratext és l'element que primer ens trobam i que per tant és molt important a l'hora de captivar el lector a llegir el llibre i sobretot a agafar-lo, primer, entre les seves mans. Les il·lustracions són una mescla de la via documental quant a voler il·lustrar una època determinada amb un ambient medievalitzant. Però, alhora, en aquest "medievalitzant" hi notam la via introspectiva ja que és veu el punt de vista de l'il·lustrador i ens el mostra tal i com ell s'ha imaginat el text i quin efecte li ha provocat. És a dir, com la trama de la rondalla ha influenciat amb la decisió de crear un dibuix clàssic.

Contràriament, a la part posterior de la portada la il·lustració ha canviat en alguns aspectes. El fons és de color marró clar i enmig hi ha un cercle, com si fos un ull de bou, pel qual podem veure una balena. Més endavant, veurem que serà la tècnica usada a tot el llibre, un full en el qual la il·lustració ocupa tot l'espai i un altre full en què combina el text i una imatge com si fos decorativa, però que evocarà un element de la història i que alhora s'hi remetrà. Per acabar, destaquen, en l'espai paratextual, les

institucions encarregades de l'edició.

El llom del llibre és senzill, color marró fluix, i les lletres del títol són en negre i en minúscules, excepte les inicials (*La Mare Baleneta*), així com surt a la portada. Sovint podem observar que en els llocs també surten els noms dels autors. En aquest cas no és així, òbviament la triple autoria ho dificulta. Les lletres adopten qualitats plàstiques ja que formen part de tot el procés de la composició de la il·lustració perquè estan col·locades en funció de la imatge que se'ns ha presentat.

Les contraportades també són molt interessants ja que estan molt ben cuidades i el paper transmet que el llibre que a continuació llegirem està fet amb una edició molt acurada i rica. Hi destaca la sobrietat, ja que els primers fulls (que són tres), un és de color grana i els altres dos de color marfil, no presenten cap il·lustració però sí que ens transmeten que l'obra s'ha fet amb un treball ben cuidat. El següent full continua amb aquesta senzillesa: només hi apareix el títol de la mateixa manera que surt a la portada. A continuació, observem de bell nou el títol, aquesta vegada amb lletres més grans i ocupant un primer pla. Aquest full segueix citant la doble autoria, igualment, que a la portada inicial i la il·lustració també es troba dins un cercle, com a la portada posterior. També en aquest cas, la il·lustració ens anticipa un contingut del llibre, una prolepsi des de la imatge del que se'ns explicarà molt més endavant de manera textual (la imatge es repetirà al darrer full, és el final). [Vegeu figura 6]. El full inicial, que ens endinsa en un nou món on tot és possible, és molt senzill. Només hi apareix una fórmula d'inici que els lectors i els oïdors coneixen prou bé i que és una de les frases més populars per iniciar la història:

“Això era i no era...”

Bon viatge faci la cadenera! (RAYÓ, 2007: 9)

Pel que fa a la relació que mantenen el text i la imatge en aquest llibre il·lustrat veim com el text i les il·lustracions no apareixen en el mateix espai. En els fulls on trobam les il·lustracions no hi és present el text. Per tant, el text no romp l'espai de la il·lustració ni s'hi adapta. Però, la plasticitat del text rau en les lletres capitals de l'inici de cada pàgina, ja que la resta del text és escrit en lletra d'impremta i en minúscula. Les relacions entre imatge i text i els lligams que en mantenen són significatius quan a la narrativitat. Ambdós llenguatges conformen una seqüència narrativa que es

complementen l'un amb l'altre. Per tant, mantenen un lligam de coreferència i en alguns moments podem observar que el text és anterior a la il·lustració, ja que hi trobam la imatge en una altra pàgina, és a dir, la paraula precedeix la imatge. Hi notarem, doncs, com es combina molt bé l'ús de les accions del text narratiu amb el descriptiu que aportaran les il·lustracions.

Pel que fa a l'anàlisi del text escrit [2], a partir de la pàgina 11 i fins a la 77 hi trobam la narració de la rondalla. Quant a la llargària de l'adaptació de Miquel Rayó en comparació a la versió d'Alcover, hem de dir que Miquel Rayó ha suprimit alguns passatges, com per exemple el principi on es presenten els protagonistes i la situació en què es troben; com també tot el passatge en què cerquen na Catalineta per dur-la davant el Rei. Rayó opta per començar "in media res", en el moment en què es crea el conflicte: el rei necessita una esposa. Però aquesta mutilació del text i d'alguns passatges de la narració no alteren de manera profunda el resultat final i l'estructura de la narració no se'n ressent. En la seva narració textual, aquesta se'ns mostra com una ordenació cronològica dels esdeveniments sense anacronies, fet que se'ns presenta com un tret comú en aquestes obres de caràcter oral. A més, aquesta narració és en passat i això ens ho permet veure els temps verbals i els marcadors: "Això era un Rei que volia casar-se" (RAYÓ, 2007: 11); "Passaren les festes....." (pàg. 13); "el rei i na Catalineta es varen casar, i les noces foren de pinyol vermell..." (pàg. 76).

Com resumeix Gemma Lluch (2003), la macroestructura de tot text narratiu es pot descompondre en cinc seqüències que descriuen perfectament l'obra que ens ocupa: situació inicial, l'inici del conflicte, conflicte, resolució del conflicte i situació final. A cada part podem observar un ús de formes verbals, marcadors i tipus de diàleg que, en la nostra anàlisi, deixam de banda per centrar-nos en les característiques discursives de la narració oral. Aquestes són, per exemple, les expressions acumulatives, no subordinades, tendència a l'ús d'oracions paral·leles, adjectius que acompanyen reiteradament alguns noms, etc. Les accions es repeteixen, fet que ajuda el lector a interioritzar l'esquema de la narració. A més, cada vegada s'explica el mateix a través de les mateixes paraules: "no saps que na Marió, la meva filleta estimada, va caure dins la mar i, abans que tocàs l'aigua, un peixot se la va engolir?" (RAYÓ, 2007: 30).

El tres apareix com a número simbòlic i màgic dins les narracions orals. És el número de vegades que es repeteix una acció. Però també surt el número 5 que es

correspon als dons que té na Catalineta. Aquest fet es veu clarament a l'adaptació de Rayó que, malgrat no sigui una reproducció fidel de la versió d'Alcover, conserva l'estructura i també el de la repetició. Igualment, passa en el passatge en què na Catalineta es troba a la platja molt trista perquè està fermada amb una cadena a la balena. En primer lloc, trobam la repetició de la seqüència, que Rayó també inclou a l'adaptació, i en segon lloc, les rimes que hi surten que són part del diàleg entre na Catalineta i una colometa. Apareix així en el relat d'Alcover:

“—Colometa, colomina! ¿No em diries, si ho sabies, què és estat de mon germà Bernadet?

—A l'aire està penjadet! —diu sa colometa.

—I sa dida, i sa dida? —diu s'al·lotona.

—En cadira d'or servida! —diu s'animaló.

—I Na Marió, i Na Marió? —diu Na Catalineta.

—Riu i folga amb el rei Faraó! —diu sa colometa.

—Oh Déu bo! —diu s'al·lotona—. És ella i havia d'esser jo!” (ALCOVER, 2003:102)

Si comparem aquest passatge de la versió d'Alcover amb la versió de Rayó hi notam que l'essència del diàleg mantingut entre una colometa i na Catalineta és la mateixa. El que canvia és l'ús de l'article, salat en el cas de la versió d'Alcover i literari en la versió de Rayó. A més, de l'adaptació al català estàndard de les paraules més properes al nostre dialecte. Aquest canvi d'ús el trob del tot necessari ja que acostava el text a un lector model que abans era un altre i que ara ha canviat.

“—Colometa, colomina! No em diries, si ho sabies, què és estat del meu germà en Bernadet?

—A l'aire està penjadet! —digué la colometa.

—I sa dida, i sa dida? —digué na Catalineta.

—En cadira d'or servida! —digué l'animaló.

—I na Marió, i na Marió?

—Riu i folga amb el rei Faraó!

—Oh! —exclamà na Catalineta—. És ella i havia de ser jo!” (RAYÓ, 2007:46)

Com és ben sabut, en les narracions orals, la repetició d'accions ajuda a

emfatitzar els aspectes més rellevants de la narració i ens ajuda a recordar-los millor. El vocabulari que és d'una riquesa expressiva a la versió d'Alcover es conserva a l'adaptació de Rayó: refranys, frases fetes i locucions.

Pel que fa a l'**anàlisi de l'adaptació**, si comparem el text que ens ofereix Miquel Rayó respecte a la versió d'Alcover que pren com a “original” (un concepte, com ja hem vist, un poc ambigu quan parlem de textos de tradició oral) arribarem a la conclusió que l'adaptació no és del tot fidel. Ja hem vist com hi ha repeticions que es van adaptant i passatges que van desapareixent, però que no afecten, com hem dit més amunt, el resultat final. Però, a l'adaptació Miquel Rayó, respecte a la versió d'Alcover, també s'ha modificat

“Això era i no era...

Bon viatge faci la cadenera!” (RAYÓ, 2007:9)

En les adaptacions, veiem com hi ha parts que són supèrflues i que es poden suprimir si es considera que faran el text massa llarg o inadequat per a un públic lector determinat sense que això afecti l'essència del relat. En canvi, n'hi ha d'altres que són intocables: frase inicial, repeticions i frases finals que són els aspectes formals específics de les rondalles. Les fórmules inicials separen el temps real del temps en què ocorre la història. En aquest llibre il·lustrat la fórmula inicial apareix tota sola en un full i anteriorment ja hem fet notar que és la porta a la imaginació, als fets meravellosos i a infinituds d'històries. És com l'entrada a un somni. Al contrari passa amb les fórmules finals que ens retornen al present, a la quotidianitat de la vida diària i a la rutina que s'ha trencat gràcies a la lectura.

I, a la frase final de l'adaptació de Miquel Rayó segueix la mateixa línia que fins ara. Hi trobam que ha suprimit la part final de la fórmula. Rayó l'acaba en punts suspensius:

“I si no són morts, són vius; i si no són vius, són morts...” (RAYÓ, 2007:76)

“I, si no són morts, són vius; i, si no són vius, són morts; i al cel mos vegem tots plegats. Amèn”. (ALCOVER, 2003:116)

Per tant, en aquestes reduccions, però també en les incorporacions noves podem notar la llibertat de l'adaptador. Hem pogut veure com s'han adaptat la part del lèxic i del registre. En canvi, la part del càstig final en què el falsos herois són engolits per la balena no ha estat suprimida ni tampoc edulcorada ja que la descripció no és gens

violenta ja que suposadament poden continuar “vivint”. El tema de la necessitat o no de fer adaptacions de la suposada crueltat dels contes és una qüestió discutida i discutible. No veiem que aquest apartat pugui ferir la sensibilitats dels més petits i dels més gran, per tant veiem correcta que en l’adaptació es segueixi conservant aquest punt de la trama. L’il·lustrador tampoc ha optat per il·lustrar aquest moment de la narració, ja que no és el més significatiu. El moment que ha trobat més important és el moment en què en Bernadet torna a la vida.

Per veure com s’ha fet l’adequació a una franja d’edat hem de tenir en compte dos aspectes, ja que en aquest punt hem de recuperar la doble autoria: la del text i la de les imatges; però també la del lector i la de l’oïdor. Per tant, en primer lloc si partim del text que ha de ser llegit per un lector jove (a partir de set anys) i que aquesta habilitat lectora ja ha estat adquirida. I, en segon lloc, si pensam en el lector adult que llegeix en veu alta per un oïdor, la franja d’edat pot ser inferior (ens referim als prelectors). A més, hem de pensar que l’oralitat ajuda l’infant a integrar-se dins la societat i també dins la memòria col·lectiva.

En aquest punt de la nostra anàlisi, podem parlar de la capacitat del text de fomentar l’oralització. En el cas de l’adaptació de Rayó notam com els diàlegs són freqüents, igualment que en la versió d’Alcover. L’expressivitat de les paraules també es nota amb les imatges, ja que ens narren aspectes que en la història no surten. És a dir, les imatges expliciten allò que l’adaptador ha fet implícit. Les il·lustracions ens mostren, amb imatges “clàssiques que recullen molt bé l’ambient de la història (ambient medievalitzant)” (DÍAZ, 2007:144) una part que el text no reflecteix. La decisió de il·lustrador és “harmonitzar el text i la imatge mitjançant les formes clàssiques” (DÍAZ, 2007:144). Com hem dit més amunt aquesta decisió d’il·lustrar les rondalles en un ambient medievalitzant ha estat una decisió de l’il·lustrador (via introspectiva) que s’ha imaginat aquesta època per a la rondalla *La Mare Baleneta*.

Una altra característica a analitzar és la part interna del relat en relació en la forma. Tant el text com les imatges ens permeten activar les habilitats de pensament i desenvolupar exercicis que fomentin la interacció: fer preguntes, hipòtesis... Quant al text, podem fer pauses i demanar què pensam que passarà? Un exemple n’és la part en què na Catalineta és engolida per la balena i no sabem què passarà fins que es torni a recuperar aquest fil narratiu. A més, quan tornam a veure na Catalineta i sabem que és

viva podem recapitular i demanar què li havia passat. Amb les imatges també podem treballar d'aquesta manera ja que podem veure una segmentació de les informacions i podem aprofitar-les. Una manera de treballar és la imatge inicial i fer hipòtesis de qui són i quin rol tendran.

Si ens situam ja en l'estudi del punt [4] de la nostra pauta d'anàlisi, és el que fa referència als graus de **vinculació entre imatge i text**, caldrà tenir en compte que la quantitat d'il·lustracions ens mostra que el llibre pertany plenament al gènere de la literatura infantil i juvenil, ja que la profusió d'il·lustracions n'és un dels trets característics.

La primera il·lustració que ens trobam és en forma de postal o fotografia i ens situa en l'espai. No surt cap personatge. És a continuació, quan se'ns presenten els personatges que anteriorment havien estat presentats (el Rei i en Bernadet). Però la imatge que ens crida l'atenció és la d'un peix que està en moviment, com si pegàs un bot. Aquí podem pensar dues coses. La primera és que aquesta imatge fa al·lusió al text de més amunt i prou, però també podem lligar-ho amb el passatge que ocorrerà més endavant. El peix és el parany de na Catalineta que serà engolida per la balena. Per tant, la seqüència narrativa també es veu en les imatges que aconsegueixen trencar amb l'espai i crear una coordenada temporal, anticipant informacions de la història.

Quant a la capacitat de fomentar la comprensió i les habilitats cognitives i comunicatives l'ús de la sinèdoque és un recurs que permet a l'il·lustrador sobreentendre un personatge i només il·lustrar-ne una part. Aquesta figura també ens permet activar els mecanismes per treballar el programa de filosofia 3/18. [Vegeu figura 7]. En aquesta il·lustració només se'ns presenten les cadenes obertes (pàg. 42) i l'il·lustrador ens remet a na Catalineta i també a la llibertat que la balena li atorga per pentinar-se i rentar-se. L'ús de la sinèdoque visual és molt present en aquest llibre. A partir d'un objecte o part d'una persona podem pensar en un personatge o en una acció [vegeu figura 8]. Les plomes ens fan pensar en la colometa que se li apareix a na Catalineta i en tota la seqüència narrativa a què es refereix. Per tant, és l'il·lustrador qui crea els llaços entre el text i la imatge i evoca la part més important de les narracions a través de les seves imatges.

A més, també hem de pensar amb les estructures que es repeteixen i com ja hem dit anteriorment ajuden a fomentar la competència lingüística. Aprenem vocabulari i

frases a base de repetir estructures. Per tant, és molt important treballar les habilitats cognitives i ajudar a pensar als lector o oïdors de la història.

Quant als valors, les rondalles i en general les històries hi podem entreveure uns valors que cal que siguin un model i així poder potenciar-los i fer-los explícits. Aquest apartat també ens permet interactuar amb el lector i l'oïdor perquè ens podem identificar amb els personatges: amb l'heroi, amb l'heroïna... En aquest cas, l'heroïna, que en aquesta rondalla és passiva podem dir que té les qualitats de ser pacient. La seva heroïcitat està en l'espera i resistència. A més, les mentides simbolitzades per les falses heroïnes són castigades perquè la veritat sempre surt i triomfa la lleialtat, la humilitat i la sinceritat.

3.2.2. L'AMOR DE LES TRES TARONGES

El segon llibre il·lustrat que analitzam és una adaptació de Rosa M. Colom de la rondalla *L'Amor de les Tres Taronges*, segons la versió recollida per Antoni M. Alcover a *l'Aplec de Rondalles* (2002).¹⁴ Es tracta d'un volum il·lustrat per Nívola Uyà, que fou la guanyadora del II Premi Punta de Llapis d'Il·lustració convocat per l'IEB.¹⁵ En aquest, com en la resta de casos que analitzarem, el que és més interessant és veure com s'han agafat els textos populars per il·lustrar-los, ja que han sofert un gran nombre d'adaptacions, que afecten, primerament, el relat mateix de la rondalla i, en segon lloc, la conversió d'alguns dels elements de la història en imatges.

Pel que fa al format [1], l'edició de *L'amor de les tres taronges* que estudiam, té 29 làmines dobles i 3 pàgines simples a color. Té les cobertes fortes i les mides són simètriques, formen un quadrat de 26,5 x 26,5 cm. Pel que fa a l'anàlisi paratextual, el primer que constatam és que les cobertes són diferents quant a color i disseny. A la coberta davantera hi trobam el títol del llibre acompanyat del nom de la il·lustradora i

¹⁴ Rosa M. Colom (Sóller, 1937). Escriptora mallorquina. S'ha dedicat a la narrativa breu. És membre de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC). Ha rebut diferents premis literaris com el Guillem Cifre de Colonya, 1991 per *El mandarí i jo*; el premi Ciutat d'Eivissa de narrativa infantil i juvenil entre d'altres.

¹⁵ Nívola Uyà és llicenciada en Ciències Ambientals i ha realitzat un màster en Disseny Gràfic. La seva tasca comenta a ser reconeguda quan obtingué el 1r Premio de Cuentos Infantiles Ilustrados Arturo Duperier 2005; l'any 2007 obté el 1r Premi d'Il·lustració La Punta de Llapis i *L'Amor de les Tres Taronges* és presentat a la Fira Internacional del Llibre Il·lustrat de Bolonia. L'any 2010 rep el Premi Solidaritat del Consell de Mallorca per *Quatre retocs* (àlbum il·lustrat). El març de 2001 es va encarregar de les il·lustracions del llibre *Plou i fa sol* de Caterina Valriu, destinat a un públic infantil i juvenil.

de l'autora encarregada de fer l'adaptació, és a a dir es mostra l'autoria triple del text sense cap nom destaqui ni sobresurti més. Les lletres del títol no són gaire grans, ja que es dóna més importància a la il·lustració que forma la portada. En les portades dels llibres infantils, hi podem trobar, normalment, el protagonista de la història o alguna part important de la narració. En aquest cas, hi trobam el protagonista a la part central i la imatge ens remet a un moment clau que, a més, fa al·lusió al títol: en Bernadet es troba davant un taronger, té una taronja a la mà i n'està a punt d'agafar-ne dues més. Es tracta, per tant, d'una imatge que no només és descriptiva del títol de l'obra, sinó que en denota un moment de l'acció clau. Representa, per tant, allò que Lessing denominar en el *Laocoont* el punt "més àlgid" d'una història, aquell que era pertinent representar en forma d'imatge. A la part inferior hi ha un camp de flors, que ens recorden unes taronges per la meitat. A més, a l'esquerra des d'un cantó hi ha dos caps que observen el protagonista des d'un punt de vista inferior i no sabem si són simples observadors o si seran part de la trama. Aquí, doncs, la imatge de portada introdueix un punt d'intriga, motiva a la lectura per descobrir-lo. Els colors utilitzats parteixen del taronja més fluix al més fort, només hi destaca el color verd de les fulles del taronger. El fons és de color blanc, aquest li dóna profunditat i fa que el elements sobresurtin. Aquests elements són la porta d'entrada al món de la fantasia. Gérard Genette ja parlava de com el paratext és el primer element que ens trobam. Per tant, aquest serà molt important alhora d'atreure el lector i poder atrapar-lo des del principi; per així, motivar-lo a obrir el llibre per veure'n més coses.

Contràriament, a la part posterior de la portada la il·lustració ha canviat en alguns aspectes. La part inferior segueix igual, hi ha un camp de flors que ens remet, com he dit abans, a taronges xapades i el camps és de color blanc com a la portada inicial. Però el que ha canviat és el fons, que ara és negre, i on apareixen en blanc l'editorial i l'organisme que convoca la publicació. Si abans s'aconseguia destacar el protagonista, ara el que realment sobresurt és el camp blanc amb flors, com si fos la part d'un planeta diferent al nostre (i que recorda molt la imatge que tots tenim d'*El Petit Príncep* de Saint-Exupéry).

El lloc del llibre és senzill, color taronja fort que recorda ja al color marró i les lletres del títol són en blanc i en minúscules, excepte les inicials (*L'Amor de les Tres Taronges*), així com surt a la portada (en aquest cas tampoc surten els noms dels

“autors”, com ja hem observat i comentat en l’anàlisi). Les lletres adopten qualitats plàstiques ja que formen part de tot el procés de la composició de la il·lustració perquè estan col·locades en funció de la imatge que se’ns ha presentat. A més, el color que adopten també van en consonància amb la imatge i reflecteix un dels mots que surten. Les paraules es tornen part de la imatge.

Les contraportades també són molt interessants ja que també estan molt ben cuidades. Tant a la de davant com a la de darrere hi ha una doble il·lustració amb el fons negre i amb flors que com tornam a repetir pareixen mitges taronges, a més els colors oscil·len entre el taronja pàl·lid i el més obscur. A les dues pàgines següents apareixen tres taronges que semblen que rodin per la pàgina, en aquest cas les lletres agafen el protagonisme, tenen el mateix tipus de lletra i color que la portada però són més grans. En canvi a la part de darrere apareixen les peles de taronja que ocupen les dues pàgines i que formen un dibuix: un cor representant l’amor vertader que finalment s’ha aconseguit. Trobam aquí doncs, un altre cop, una anticipació del contingut del llibre, una prolepsi des de la imatge del que se’ns explicarà molt més endavant de manera textual.

Pel que fa a la relació que mantenen el text i la imatge en aquest llibre il·lustrat veim com el text està integrat amb les il·lustracions i no sempre apareix de la mateixa manera. El text, juntament amb les imatges, forma part de tot el conjunt. Les relacions entre imatge i text i els lligams que en mantenen són prou significatius ja que les lletres s’adapten a l’espai del full i, s’integren amb la resta d’objectes que hi apareixen. A més, les lletres poden adquirir diferents colors en relació al fons de la il·lustració, per tant, hem de dir que prenen trets plàstics [vegeu figura 9]. La grafia sempre és la mateixa (minúscula) i no canvia en tot el llibre.

Pel que fa a **l’anàlisi del text escrit [2]**, a partir de la pàgina 6 i fins a la 69 hi trobam la narració de la rondalla. Quant a la llargària de l’adaptació i la versió són gairebé semblants. En l’adaptació notam com el text i la imatge tenen una forta dependència i sempre hi ha una coreferència. En la seva narració textual, aquesta se’ns mostra com una ordenació cronològica dels esdeveniments sense anacronies, fet que se’ns presenta com un tret comú en aquestes obres de caràcter oral. A més, aquesta narració és en passat i això ens ho permet veure els temps verbals i els marcadors: “Això era un Rei i una Reina que no tenien cap infant, i desitjaven, de tot cor, tenir-ne

un” (pàg. 7); “Passà el temps...” (pàg. 13); “En Bernadet i *l’Amor de les Tres Taronges* feren unes noces de pinyol vermell...” (pàg. 69).

Com ja hem vist que resumeix Gemma Lluch (1998), la macroestructura de tot text narratiu es pot descompondre en cinc seqüències que també en aquest cas descriuen perfectament l’obra que ens ocupa: situació inicial, l’inici del conflicte, conflicte, resolució del conflicte i situació final. A cada part podem observar un ús de formes verbals, marcadors i tipus de diàleg que, en la nostra anàlisi, deixam de banda per centrar-nos en les característiques discursives de la narració oral. Aquestes són, per exemple, les expressions acumulatives, no subordinades, la tendència a l’ús d’oracions paral·leles, o als adjectius que acompanyen reiteradament alguns noms. El número 3 i el 7 són les xifres simbòliques que apareixen més a les nostres rondalles (3 taronges, 7 gegants, en Bernadet amb 7 anys la jaia li diu la sentència, surt una serp amb set caps i les situacions es repeteixen 3 vegades). El protagonista surt a cercar l’Amor de les Tres Taronges i troba un llumeneret blau que pertanyen a unes cases blanques on troba una dona d’un gegant i l’ajuda a saber on es troba. L’acció es repeteix 3 vegades fet que ajuda el lector a interioritzar l’esquema de la narració. A més cada vegada s’explica el mateix a través de les mateixes paraules i d’una rima —la dona diu:

“ el meu home és gegant
i amic d’un drac
que tot lo món cerca,
que tot lo món sap”. (COLOM, 2008:17)

I, el gegant diu:

“sent olor de carn humana!
si el meu nas no m’engana,
en menjarem aquesta setmana!
Qui ha passat per aquí?” (COLOM, 2008:17)

Com és ben sabut, en les narracions orals, hi trobam molta redundància: apareixen repeticions, paràfrasis, comodins, dítics i proformes. Repetir les accions ajuda a emfatitzar els aspectes més rellevants de la narració i ens ajuda a recordar-los millor. L’adaptació de Rosa M. Colom no respecta del tot les parts que són pròpies de la

narració oral, no hi trobam molta redundància: apareixen les repeticions però ja no són completes sinó que les ha reduïdes “ja no en sé res però ves a saber si el meu home, que és gegant... *i amic d'un drac...* en sabrà alguna cosa” (2008:22). En aquest cas, hem de dir que una dels aspectes que solen aparèixer talment en una adaptació i que es recomana no tocar són les frases rituals, les locucions o les rimes que ens semblen una eina important per treballar amb els infants i que en són, alhora, l'essència de l'oralitat.

De fet, pel que fa a l'**anàlisi de l'adaptació**, si comparem el text que ens ofereix Rosa M. Colom respecte a la versió d'Alcover que pren com a “original” (un concepte, com ja hem vist, un poc ambigu quan parlem de textos de tradició oral) arribarem a la conclusió que l'adaptació no és del tot fidel. Ja hem vist com hi ha repeticions que es van reduint i que cada vegada desapareix alguna frase. Però, a l'adaptació de Rosa M. Colom, respecte a la versió d'Alcover, també hi ha alguns afegits. L'inici, per exemple:

“Això era i no era...

Bon viatge faci la cadenera!” (COLOM, 2008: 7)

A la versió d'Alcover s'introdueix d'aquesta manera:

“ Això era un Rei i una Reina...”. (ALCOVER, 2002: 57)

En les adaptacions veiem com hi ha parts que són supèrflues i que es poden suprimir. En canvi, n'hi ha d'altres que són intocables: frase inicial, repeticions i frases finals que són els aspectes formals específics de les rondalles. Les fórmules inicials separen el temps real del temps en què ocorre la història. Com ja feia notar Gabriel Janer Manila (1989), el mode imperfecte és el més freqüent per situar-nos en un temps que ja no és el present. Així, les fórmules finals ens retornen al present, a la quotidianitat.

I, a la frase final de l'adaptació de Rosa M. Colom també hi trobam un afegitó:

“I encara són vius si no són morts...

I jo me'n vaig avenir,

amb un capellet de vidre.

I els al·lots pel camí,

maquets i maquets,

no me'n deixaren bocí!" (2008:69)

Una altra frase que s'afegeix en l'adaptació de Rosa M. Colom és també molt pròpia de les narracions orals i prou coneguda: "I heu de creure i pensar i pensar i creure...". (2008:7). En aquest cas, Colom incorpora una frase que sovint surten a les rondalles mallorquines, però que abans havia simplificat.

Un altre canvi rellevant fa referència a la introducció d'entrades als diàlegs transcrits en la versió d'Alcover en estil directe. Així es com la veim a la versió de Rosa M. Colom:

—"A mi no m'arribà res! —**respongué, enutjada la vella.**
—Que t'hi presentares? —**preguntà l'altra.** (2008: 8)

I així es com surt a la versió d'Antoni M. Alcover:

—"A mi no m'arribà res!
—¿I t'hi presentares?" (1993: 56-57)

Però si parlem d'afegits, també hem de parlar de les eliminacions d'alguns passatges. Com hem dit anteriorment són pocs, però n'hi ha alguns. Els més significatius són l'episodi de l'esclava fornera que no es repeteix, només va al pou un cop; i, a més, la criada és tancada a una torre i no que "fermaren s'esclava a ses coes de quatre cavalls, i aviat fonc trossos". La violència en què es tractada la criada i el càstig no es fa present a l'adaptació ja que el públic a qui va adreçat és un públic infantil.

Una altra part important que s'ha reduït és la part de la repetició del que diu el gegant, més amunt n'hem citat les paraules. Però, hem de dir que en la versió d'Alcover els versos són més llargs:

"Sent olor de carn humana!
Ja en menjarem aquest setmana
¿Qui és passat per aquí?
Sent olor de carn humana!
Ja en menjarem si el dimoni no mos engana.
¿Qui és passat per aquí?" (ALCOVER, 1993:60, 63, 67)

Com ja hem comentat més amunt les repeticions al llarg del text de la versió de Rosa M. Colom es van reduint cada vegada que es van repetint. Per tant, en aquestes reduccions, però també en les incorporacions noves, podem notar la llibertat de l'adaptador. Evidentment, no només s'han adaptat la part del lèxic i del registre sinó que s'ha eliminat la part del càstig final en què el fals heroi mor d'una manera cruel. Per tant, podem dir que l'adequació a una franja d'edat infantil es deixa veure en aquests canvis on, Rosa M. Colom, els descarta per políticament incorrectes. L'edat a qui va adreçat és en certa manera ambigu, ja que podríem dir que els infants de tres anys podrien ser uns possibles receptors per la simple raó que un adult pot servir de mitjà per arribar al contingut. Però a partir de sis anys també seria vàlid pel fet que el receptor seria el lector, perquè en aquest cas sap descodificar les grafies impreses.

Ens situam ja en l'estudi del punt **4** de la nostra pauta d'anàlisi i que fa referència als graus de **vinculació entre imatge i text**. En aquest cas hi tornam a veure una gran quantitat d'imatges que ens situen, òbviament, dins el gènere de la literatura infantil i juvenil.

La primera il·lustració que surt és la del Rei i la Reina a la part esquerra i en una posició destacada. A la part inferior podem sobreentendre que tenen un nadó dins un bressol, ja que podem veure unes barres i uns peuetes i unes manetes. L'ús de la sinècdope permet a l'il·lustrador centrar-se en la mare i el pare i no haver de sortir la imatge completa.

Les pàgines, 10 i 11, la imatge és la jaia (pàg. 11) que podem intuir que està enfadada per com estan dibuixades les dents i com li surt de la boca el número 16, representant el moment en què es complirà la sentència dita per la jaia, que sols ser un moment important perquè ens anuncia que alguna cosa obscura passarà:

“Del bon fat i del mat fat,
que la mia mare m'ha comanat i un punt més;
que el que ara diré sigui ver i veritat:
que En Bernadet en tenir setze anys,
no pugui estar ni reposar
que l'Amor de les Tres Taronges no vagi a cercar!” (COLOM, 2008: 10. Subratllat meu)

El fons és de color negre. Aquest fet fa que la jaia sembli més funesta i, a més, li

dóna un sentit de maledicció a les seves paraules. Així i tot, la il·lustradora no vol que el receptor se senti esporuguit, ans el contrari, les il·lustracions mostren un to de complicitat amb l'infant ja que podem parlar de la via de l'empatia afectiva on l'il·lustrador crea uns lligams amb el receptor i, per tant, podem intuir el lector model a qui va adreçat. L'il·lustrador mescla dues vies, com hem dit utilitza la via de l'empatia afectiva però també la de l'empatia enginyosa, ja que aconsegueix transgredir les imatges i crear personatges que no ens fan por i que fins i tot poden ser divertits (els gegants, la jaia, els animals ferotges,...). Per tant, tornam notar com l'il·lustrador cerca la complicitat d'un lector determinat i que es dirigeix a un public infantil. Així, també, hem vist que utilitza generalment colors pastel sempre dins els mateixos tons, a més de veure com els personatges tenen els rostres suavitzats i amb les cares rodones, ulls rodons i cos desproporcionat [vegeu figura 10]. Aquest color transmet foscor, és, d'alguna manera, una prolepsis que ens indica que un fet obscur passarà.

Les següents imatges il·lustren el moment de la partida de Bernadet amb el seu cavall (només en surt la cara) i el castell que plora engalanat amb banderes negres: "A la cort tot era plors i descabdell, i el Rei féu encortinar de negre el palau sencer..." (pàg.14). Bernadet mira enrere com si ja fos enfora el castell sembla petit. La imatge elegida és el començament del viatge iniciàtic de l'heroi, el començament de l'aventura. Pert tant, des del nostre punt de vista una imatge molt important perquè és l'inici del camí on l'heroi sofrirà una transformació interior.

A partir de la pàgina 16 fins a la 31, és la part de la història que troba un llumet blaus "hi arribarem si a Déu plau!", unes cases blanques i "una dona que guaita damunt el portal. Aquest fet es repeteix tres vegades en el text i es veu la simetria en cada episodi. En canvi, en la imatge no, ja que cada vegada la il·lustradora ha triat un moment diferent. Només, quan el gegant parla i explica a la dona que no passi pena que no li poden prendre l'Amor de les Tres Taronges perquè han de passar un camp de formigues, un de bèsties i llavors encara hi ha una serp de set caps, una porta de bronze que fa molt de renou i set gegants. Cada gegant aporta una part de la història. Les imatges que il·lustren aquests moments: la imatge d'una boca enorme, sabem que és la del gegant, i davant seu hi ha un bon menjar: les cuixes d'un ase vell, set gibrells de faves i set pans grossos. Crea la sensació de ser molt gran perquè la dona surt dibuixada a la part de baix de tota aquesta taula parada i a la part superior esquerra hi veiem una

prestatgeria amb plats, olles i si miram atentament podem veure dues cames i dues potes (en Bernadet i el cavall). En aquest cas, l'ús de la sinècdoque ajuda a fer entendre que estan amagats i no els poden veure, però a partir d'una petita part que se'ns fa present, els lectors (receptors) poden captar la idea de qui són. Per tant, la idea que reflecteix el text queda ben interpretada a partir de les il·lustracions que a partir de la composició ens permeten veure la grandiositat de les situacions. A més, les il·lustracions també ensenyen detalls que el text no conta i, òbviament, les il·lustracions estan plantejades com a seqüències narratives

L'altra imatge ens mostra un gegant que s'aferra amb les mans a altres gegants, com si fessin un cercle per guardar l'arbre. Dels altres gegants, només surten les mans i les medalles que tenen un número. A la part superior podem veure també una branca amb tres taronges, el tresor que guarden. En aquest moment lligam la portada amb la resta del conte, és a dir, relacionam el tresor que cerca en Bernadet i les persones que guaiten, ara, ja sabem que són els gegants. Per tant, la seqüència narrativa també es fa palès en les imatges i no només en el text, ja que la seqüència narrativa creada per les imatges complementa el text i en segueix el fil argumental. Un altre cop tornam veure, a les següents dues pàgines (20, 21), el fons negre, ja que la il·lustradora ha triat per mostra-nos el moment en què la dona persuadeix el gegant perquè també li conti on es troba l'Amor de les Tres Taronges (ho posam en majúscula perquè així surt a l'adaptació de Rosa M. Colom. Creiem que pot ser simbolitza el nom de la donzella i per això surt en majúscula). Ho fa amb "la barra de darrere la porta i zas!, li ensivella barrotada damunt mateix dels morros" (2008:20). El gegant gairebé ocupa les dues pàgines, ja que així es reflecteix la grandària. La dona es troba en el costat inferior esquerre, però el que ressalta són unes dents blanques que surten volant del gran cop que li ha entaferrat.

L'altra imatge torna a ser en fons blanc i ens mostra un altre gegant assegut i menjant cuixes rostides d'un cavall vell "amb set calderons de patates, set pas grossos i set barrals de vi" (COLOM, 2008: 22). El gegant ocupa la meitat de la part dreta del full i, la resta, escampat pel terra, es veu enmig de l'escena i ben petitona la dona del gegant amb un barril, i a devora n'hi molt més, però un de curiós en el qual veiem que surten unes sabatetes i també hi observam un foradí: en Bernadet és amagat en aquell barril. Però aquesta vegada no hi podem intuir el cavall, ja que l'il·lustrador no ha fet ús de la

sinècdope, ho ha obviat. Per tant, s'ha pres la llibertat de no tornar a repetir el recurs, ja que aquesta vegada es pot sobreentendre. En aquest cas l'il·lustrador ha optat per repetir les situacions, així com ocorre en el text, fet que ens sembla prou significatiu i que per això hem volgut comentar. Les repeticions en el text, però també en les imatges crea un vincle entre l'adaptador i l'il·lustrador que ha fet notar la importància d'aquests moments il·lustrants.

Les pàgines 24 i 25 representen els camps de formigues, de les feres, de la serp de set caps i de la murada amb les portes que es van obrint i tancant. La il·lustració està disposada a la part esquerra ocupant, només mig full. El fons és blanc i la il·lustració no reflecteix la immensitat dels perills que ha de passar l'heroi, ja que les línies i els colors no són agressives, al contrari, són suaus. Com hem dit abans l'il·lustrador fa servir la via de l'empatia enginyosa per crear aquest vincle entre el lector infantil, ja que les il·lustracions no prenen un caire tètric ni de terror, al contrari, ens produeixen una rialla. Per tant, el lector model és un lector infantil.

Per tercera vegada, ja hem dit que el número tres sol ser el de repeticions (que ajuden a la memorització i a seguir el fil argumental de la història), surt la cara d'un gegant que menja afamegat, ja que la dona "li presenta les cuixes rostides d'un bou vell amb set cossis d'enciam, set pans grossos i set barrals de vi" (2008:29). La imatge és com si posassin menjar dins una bota. La boca és com un gran forat negre on caben la pila d'aliments que esperen ser engolits. Com bé ja hem comentat l'il·lustrador pren el número tres com a simbòlic i així segueix el fil de la història.

A la fi, a les pàgines 30 i 31 són presentats els set gegants. Apareixen alineats a la part inferior de les pàgines. Només surten els caps, i no semblen ferotges, seguint la línia de les il·lustracions dels gegants quan menjaven. Aquesta escena il·lustra el moment en què en Bernadet sap que són set gegants que guarden l'Amor de les Tres Taronges i que quan dormen tenen els ulls oberts i quan no dormen els tenen clucs. A la imatge ho podem observar, hi ha gegants que tenen els ulls clucs i alguns badats. Al marge superior dret apareixen dues branques dibuixades amb línies molt fines i a cada una hi ha una taronja petita. Contrasta amb la grandiositat dels gegants. Aquí es crea una intriga que ens permet treballar a partir de la filosofia 3/18 i posar en marxa les habilitats de pensament a nivell formal [vegeu figura 11] i a nivell de contingut [vegeu figura 12].

La il·lustració següent és una de les més acolorides. El fons és cel surten dos personatges: en Bernadet i una velleta. Hi trobam una gradació, la velleta surt a partir de les espatles, en Bernadet a partir dels ulls i el cavall les orelles. L'il·lustrador sap que per als lectors hi ha un nou personatge i aquest necessita ser presenat, però la resta de personatges es reconeixen a partir d'una sinècdoque visual. Igualment passa amb el paisatge que juntament amb la vella pren tot el protagonisme perquè la situació que es crea és important.

En les pàgines (50 i 51) i no hi ha cap text que ens indiqui el que passa. L'il·lustrador s'ha avançat i fins a la pàgina següent no sabem perquè surten les cares dels set gegants ocupant la part superior i el costat dret. La resta de la imatge es completa amb totes les eines aparegudes sobre un fons vermellós que prendrà significat just després quan girem la pàgina i vegem que està ocupada únicament per text i l'altra per imatge. El text ens explicarà la seqüència anterior i la il·lustració que tenim just al costat. Aquesta representa la conseqüència de llançar el tercer floc de color roig que “torna un camp de brases ben espesses i ablamades”. La imatge és prou explícita: els gegants, que just són representats pels rostres, són consumits per les flames. Tots es troben amb la boca oberta i reflectint l'immens dolor que estant patint. Just abaix de la imatge hi ha com una pluja grisa que ens dóna a entendre que “dels set gegants, que tants anys havien servat l'*Amor de les Tres Taronges*, només en quedà un munt de cendra!”. Podríem parlar si és adequat per als infants ja que l'escena pareix cruel, però no estic d'acord en què es suprimeixi ni en el text ni en les imatges ja que així com Uya ho il·lustra no és gens cruel ni tampoc pens que sigui políticament incorrecte.

En Bernadet es troba ajagut damunt un camp de flors i entre les seves mans i al seu costat hi podem observar les clovelles de taronja. Aquesta imatge ocupa la part esquerra i el text la part dreta. Amb una sola imatge ens transmet dos moments exactament iguals: el protagonista assedegat ha xapat dues de les tres taronges que posseïa i les belles dones que n'havien sortit han desaparegut. Per això, aquestes a la il·lustració ja no hi surten, només en Bernadet mirant les clovelles.

La imatge del casament és la il·lustració que ens crida l'atenció. Es veu una gran taula parada i amb els personatges principals asseguts per celebrar el casament. Ens crida l'atenció que en Bernadet està pendent, no de la seva esposa que fa uns bons morros, sinó de la colometa que es passeja per la taula i menja de la seva mà. El text

està col·locat a la part inferior de les pàgines sobre les estovalles. Però, aquesta penúltima imatge ens deixa intuir el final, la colometa és la clau per tenir el final feliç (Aquí seria un bon moment per treballar la filosofia 3/18 a partir de la lectura guiada, i es podrien fer hipòtesis, preguntes de quin serà el final o com pensen que acabarà la història?). Hem de destacar dues rimes que aquí només surten una vegada però al text de mossèn Alcover surten més vegades. El primer text correspon a les paraules que diu l'esclava quan tothom l'observa:

*“El sol i la serena
M’han fet tornar morena.
El sol i la lluna,
M’han fet tornar comuna”.* (COLOM, 2008: 66)

El segon surt de la boca de la coloma:

*“Per mi es fan les nocetes
I jo em menj les miquetes”.* (COLOM, 2008: 67)

I, en la darrera il·lustració trobam que l'encanteri s'ha desfet, fet que ja intuïem a la il·lustració anterior. En la imatge surt com un llarg passadís equivalent a tota la vida que ten per endavant.

Finalment, en el punt 5 veiem com les accions repetitives i/o reiteratives contribueixen que l'infant desenvolupi estratègies cognitives i social en l'ús del llenguatge (il·lustradora també emprà aquest recurs en les seves il·lustracions). La repetició ajuda a memoritzar i és així com aprenem el llenguatge. L'oralitat ajuda l'infant a integrar-se dins la societat i també dins la memòria col·lectiva. A més, la violència no s'ha fet explícita i aleshores podem treballar temes transversals i destacar els valors dels personatges com en Bernadet: valent, atent, respectuós, home de paraula, etc., cosa que ens permet identificar-nos amb ell. Alhora, també treballam allò que no s'ha de fer i que si està malament i no és acceptat per la societat és castigat. L'antiheroi també ens permet treballar els valors negatius per poder ressaltar el valors positius de l'heroi.

3.2.3. LA FLOR ROMANIAL

El tercer i últim llibre il·lustrat que analitzam en el nostre estudi és una adaptació de Pere Rosselló de la rondalla *La flor romanial*, segons la versió recollida per Antoni M. Alcover a *l'Aplec de Rondalles Mallorquines* (2002).¹⁶ Es tracta d'un volum il·lustrat per Pau Oliver García-Delgado, que fou el guanyador del III Premi Punta de Llapis d'Il·lustració (2008).¹⁷ En aquest volum, com en la resta de casos que hem analitzat fins ara, el que és més interessant és veure com s'han agafat els textos populars de les rondalles mallorquines per il·lustrar-los, ja que han sofert un gran nombre d'adaptacions, que afecten, primerament, el relat mateix de la rondalla i, en segon lloc, la conversió d'alguns dels elements de la història en imatges. És a dir, l'il·lustrador en certa manera pinta les paraules d'una història.

Pel que fa al format [1], l'edició de *La flor romanial* que estudiam, té cinc làmines dobles (pàg. 8-9, 12-13, 16-17, 24-25 i 34-35), dues làmines en què hi ha il·lustracions a cada pàgina i que per tant canvia el moment il·lustrat i la perspectiva (pàg. 6-7 i 40-41) i la resta de fulls, o bé, alternen entre el text a una banda i la il·lustració a l'altra, o bé el text i la imatge ocupen el mateix espai. Té les cobertes fortes i les mides són simètriques, formant un quadrat. El format recorda molt l'anterior llibre il·lustrat *L'Amor de les Tres Taronges*; fins i tot, l'estructura interna és molt similar, encara que com hem observat més amunt les làmines dobles són més escasses en aquest. Pel que fa a l'anàlisi paratextual, el primer que constatam és que les cobertes són diferents quant a color i disseny. A la coberta de davant hi trobam el títol del llibre amb minúscula però en lletres grosses i de color grogues que és el que més en destaca. A dalt i a baix del títol apareixen tres noms que denoten la triple autoria, ja que òbviament estam parlant d'una narració oral recollida per Antoni M. Alcover, d'una adaptació que parteix de text anterior, i de l'il·lustrador que a través de les seves imatges també ens fa arribar el caràcter narratiu que tenen les il·lustracions. Òbviament, l'espai ha quedat trencat i s'ha aconseguit que les imatges continen una història. Quant a la

¹⁶ Pere Rosselló Bover (Palma, 1956). La trajectòria literària abraça des de la poesia fins a la narrativa infantil, passant per la narrativa per a adults i l'assaig. En la narrativa infantil destacarem el seu primer llibre *Les aventures d'en Tres i Mig* (premi Guillem Cifre de Colonya 1988, *ex aequo*). També podem citar altres llibres destinats als més joves com *El fantasma del país del vent* (1992) i *La vaca sàvia i altres contes en vers* (2006), entre d'altres.

¹⁷ No hem trobat cap referència d'aquest il·lustrador que va guanyar el III Premi Punta del Llapis de la il·lustració. L'any 2010 fou jurat del quart certamen d'aquest guardó.

imatge que apareix a la portada hi trobam un gran penyal que surt d'una mar brava i un animal que podem entreveure que és una àguila i si ens fixam molt bé, sembla que dur una persona en el llom. La imatge, en aquest cas, no és descriptiva del títol de l'obra, però també evoca un moment de la història que tindrà molt a veure en el desenvolupament de la trama, serà el que desencadenarà un fet fatídic. El personatge, l'animal i l'espai que se'ns ha presentat com a introducció a la lectura del llibre, no sabem quin pes tendran i no podem esbrinar-ho ja que el títol no hi fa referència. Tornam tenir un reclam que provoca incertesa, però a la mateixa vegada crea la intriga al lector i/o oïdor d'endinsar-se a la lectura i esbrinar quina relació té aquella imatge amb el relat i, en certa manera, descobrir si és un punt àlgid de la història. Els colors utilitzats pertanyen al grup dels anomenats freds: blaus, cels, liles... que transmeten incertesa i obscuritat i que estar relacionat amb el moment il·lustrat. El paratext és un dels elements més importants en un llibre, és la carta de presentació que enganxarà el lector i que el motivarà a agafar el llibre i esperem que a llegir-lo.

Ben diferent és la contraportada. A la part posterior de la portada la il·lustració ha canviat en tots els aspectes. El fons és de color marró clar i a la part inferior hi trobam la imatge d'un castell i per la porta van entrant un amat d'ovelles i un pastor. Òbviament, no sabem quin sentit té, ni tan sols sabem si té a veure amb la història que es conta a l'interior. Més endavant sabrem perquè surt aquesta imatge i quina relació té amb el text. A més de la il·lustració, hi destaca la institució encarregada de l'edició i l'editorial.

El llom del llibre és senzill, color marró fluix i les lletres del títol són en negre (que difereix de la portada que és en color) i en minúscules. Les lletres adopten qualitats plàstiques ja que formen part de tot el procés de la composició de la il·lustració perquè estan col·locades en funció de la imatge que se'ns ha presentat.

En començar el llibre ens robam un full en blanc i a continuació ve un altre cop la presentació de la rondalla. En aquest cas la imatge ha canviat absolutament. És a dir, en primer lloc, la triple autoria torna aparèixer amb la mateixa situació que a la portada: el títol enmig, entre l'il·lustrador i els dos autors del text, però les lletres han canviat de color (liles) i l'han pres de la flor que hi ha dibuixada. Ara sí, el títol i la il·lustració presentada es complementen i, fins i tot, ens aporten una informació que encara no tenim. Per tant, la il·lustració ens anticipa un detall, que en aquest cas és l'objecte màgic

i que se'ns explicarà molt més endavant de manera textual (la imatge es repetirà quasi al darrer full, el penúltim). [Vegeu figura 13]

El primer full, que és l'encarregat d'iniciar la història i de submergir-nos en un món de fantasia, és molt simple. Només hi apareix un:

“Això era un rei i una reina que tenien tres fills.” (ROSSELLÓ, 2009:3).

Que és gairebé calcat a l'inici de la versió d'Alcover:

“Això era un rei que tenia tres fiis.” (ALCOVER, 2002: 85).

Podem notar com Rosselló utilitza un llenguatge no exclouent amb la dona ja que l'inclou en l'enunciat i romp amb tota una tradició sexista que en les rondalles populars es posia notar. Per tant, l'ús d'aquest llenguatge no sexista ens sembla que acostava el text a l'espectador d'avui i per tant trobam que és un pas important i necessari.

Pel que fa a la relació que mantenen el text i la imatge en aquest llibre il·lustrat, com hem notat més amunt, veiem com el text i les il·lustracions per una banda no apareixen en el mateix espai [Vegeu figura 14]. A la pàgina 4, hi trobam el text i a la següent hi trobam la imatge que es corefereixen. Però, per l'altra en alguns casos sí que el text i la imatge apareixen en el mateix espai i ambdues queden unides en un sol full. [Vegeu figura 15].

En els fulls on trobam les il·lustracions aïllades del text hi podem notar la coreferència a la il·lustració. Només hi ha un cas en què la il·lustració s'avança al text [Vegeu figura 16] i és quan en Bernadet és enterrat. La imatge ens avança que, com que duia els cabells llargs, alguns havien quedat “a flor d'arena” (ROSSELLÓ, 2009: 35). En una sola imatge, l'il·lustrador en mostra dos moments de la història: quan l'enterren i quan ens recorda que està enterrat però un cabell surt de l'arena. Les relacions entre imatge i text i els lligams que en mantenen són significatius quant a la narrativitat. Ambdós llenguatges conformen una seqüència narrativa, es complementen l'un amb l'altre i que, per tant, mantenen un lligam, com ja hem dit anteriorment, de coreferència. En alguns moments podem observar que la imatge precedeix la paraula. Hi notarem, doncs, com es combina molt bé l'ús de les accions del text narratiu amb el descriptiu

que aportaran les il·lustracions.

Pel que fa a l'anàlisi del text escrit [2], a partir de la pàgina 3 i fins a la 48 hi trobam la narració de la rondalla. Quant a la llargària de l'adaptació de Pere Rosselló en relació a la versió d'Alcover, hem de dir que Pere Rosselló ha expandit alguns passatges, com per exemple el principi on es presenta el protagonista i la situació inicial, com també el passatge en què en Bernadet i l'àguila cerquen la flor romanial. Comparem a continuació dos passatges per veure'n i copsar les diferències:

“Encara eren petits, i jugaven per dins es jardí. Los havien agafada un àguila grossa de tot i los ho haven fermada per una cama amb una corda a sa soca d'un taronger, porque hi jugassen.” (ALCOVER, 2002:85)

“Quan encara eren petits, jugaven pel jardí del palau, que era tan gran com un bosc sencer.

Un dia els criats varen capturar una àguila, que niava als cims de les muntanyes i la varen dur a palau reial. Era molt grossa, amb el cap blanc, el cos negre i les plomes de les ales rosses i blanques. Les seves ales eren immenses i, quan estaven esteses, feien més de tres metres cada una. Tenia unes urpes llargues i fines de color daurat, el bec corbat i gris i els ulls verds com un safir. La seva mirada era tan intensa que pareixia que havia de foradar tot allò que mirava.” (ROSSELLÓ, 2009:3)

Per tant, la versió de Rosselló és molt rica quant a descripcions. El text és intensament descriptiu i les il·lustracions que hi apareixen ho reflecteixen. Així com, la supressió d'un passatge no alterava el resultat final, la descripció tampoc l'altera, ja que l'acció queda intacta i l'estructura és la mateixa. Un tret comú en aquestes obres de caràcter oral és que la narració és en passat i això ens ho permet veure els temps verbals i els marcadors temporals: “cridaren els metges...” (ROSSELLÓ, 2009:11); “Bé en varen trescar de terres.....” (pàg. 13); “Però un dia, de cop i volta, la música del flabiol, com si hagués tornat una veu humana, es posà a dir...” (pàg. 38).

Les cinc seqüències, basades en les citades per Gemma Lluch, que descriuen perfectament l'obra que ens ocupa i que ens deixen veure la macroestructura: situació inicial, l'inici del conflicte, conflicte, resolució del conflicte i situació final. A cada part

podem observar un ús de formes verbals, marcadors i tipus de diàleg que, en la nostra anàlisi, deixam de banda per centrar-nos en les característiques discursives de la narració oral. Aquestes, com ja hem comentat anteriorment, són, per exemple, les expressions acumulatives, no subordinades, tendència a l'ús d'oracions paral·leles, adjectius que acompanyen reiteradament alguns noms, etc. Les accions es repeteixen, fet que ajuda el lector a interioritzar l'esquema de la narració i poden ser motiu de memorització:

“Oh pastor, el bon pastor!
Tu em toques i no em fas mal.
M'enterraren dins l'arena
per la flor romanial.” (ROSSELLÓ, 2009: 38, 40)

Aquests quatre versos es repeteixen al llarg del relat amb la mateixa estructura, però canviant el vers inicial, ja que depèn de la persona que toca el flabiol:

“Oh mon pare, mon bon pare!
Em tocau i no em feis mal.
M'enterraren dins l'arena
per la flor romanial.” (ROSSELLÓ, 2009: 43)

El número tres apareix en la rondalla just a l'inici: tres germans i, com ja sabem, és un número màgic. La flor romanial que agafa són tres flors, també. Els germans es troben un entreforc de tres camins. L'àguila quan ha de prendre el vol pega tres botets. camí Però, la cançoneta que apareix, i que hem citat més amunt, apareix sis vegades al text de la versió de Rosselló, però en la versió d'Alcover són set, que és un altre número màgic en les rondalles populars. Però això no deixa que l'adaptació de Rosselló conservi l'estructura i també el de la repetició.

Si comparem el llenguatge de la versió d'Alcover amb el de la versió de Rosselló hi notam que, a part del llenguatge descriptiu comentat més amunt, l'ús de l'article, salat en el cas de la versió d'Alcover i literari en la versió de Rosselló s'adapta al català estàndard i a la normativa vigent. També, hi podem notar un canvi quant a l'ús del tractament. Vegem, doncs, la versió d'Alcover i el llenguatge emprat en el passatge mateix de la cançoneta:

“Oh pastor, lo bon pastor!
tu em toques i no em fas mal:
m’enterraren dins l’arena
per la flor romanial.” (ALCOVER, 1982: 92)

“El Rei guaitava a sa finestra, i nota que es fabiolet d’aquell pastor, an es mateix temps
que sonava, deia:

Oh mon pare, lo meu pare!
tu em toques i no em fas mal.
M’enterraren dins l’arena
per la flor romanial.” (ALCOVER, 1982: 93)

La riquesa expressiva a la versió d’Alcover es conserva a l’adaptació de Rosselló: refranys, frases fetes i locucions; que són uns dels aspectes més importants i rellevants de la narració. A més, aquestes repeticions ens permeten recordar millor els passatges i memoritzar-ne els aspectes claus.

Com veiem, per tant, pel que fa a l'**anàlisi de l'adaptació**, si comparem el text que ens ofereix Pere Rosselló respecte a la versió d'Alcover que pren com a “original” (un concepte, com ja hem vist, un poc ambigu quan parlem de textos de tradició oral) arribarem a la conclusió que l'adaptació no és del tot fidel. Ja hem vist com hi ha repeticions que es van adaptant i i passatges que es van allargant a base de descripcions exhaustives, però que no afecten, com hem dit més amunt, el resultat final. Però que alhora de llegir o contar el conte sí que poden afectar. Per tant, hem de dir que la versió de Pere Rosselló i en relació a la seva riquesa descriptiva pot ser narrat en veu alta sense suport visual i el lector model (infants que podrien ser nins de 3 anys, però també a partir de 7 anys) poden seguir la història perfectament.

En les adaptacions hem vist com hi ha parts que són supèrflues i que es poden suprimir. En canvi, n’hi ha d’altres que són intocables: frase inicial, repeticions i frases finals que són els aspectes formals específics de les rondalles i que contenen una gran expressivitat. Les fórmules inicials separen el temps real del temps en què ocorre la història. Ja hem comentat com era l’inici, molt senzill. Ara, en aquest punt hem de

comentar que no hi ha fórmula de tancament a la versió de Rosselló i que a la versió d'Alcover sí que la trobam (és la part que ha prescindit l'autor):

“I sa rondaia ja està acabada; i si no mos tornam veure plegats aquí, que mos hi vegem a la Glòria. Amèn.” (ALCOVER, 1982: 94).

Però, així i tot, no tenim la percepció que ens falti algun element ja que la frase final també és prou contundent:

“sense esperar a morir-se, va coronar en Bernadet, que va ser un dels millors monarques que mai hi ha hagut al món.” (ROSSELLÓ, 2009: 48)

Per tant, en aquestes reduccions, però també en les incorporacions noves podem notar la llibertat de l'adaptador. Hem pogut veure com s'han adaptat la part del lèxic i del registre, però la part del càstig final en què el fals heroi és castigat no ha estat suprimida ni tampoc edulcorat ja que la descripció no és gens violenta, ja que en Bernadet demana clemència per al seu germà i fa que no el matin. Volem comentar que l'il·lustrador ha optat per il·lustrar el moment en què Bernadet és mort a mans del seu germà travessat per una espasa, ja que en certa manera hi podem veure la violència i la ràbia però alhora sabem que no és mort perquè conserva la flor romanial. En canvi el moment en què desenterren en Bernadet l'il·lustrador ha dibuixat la flor romanial (La mateixa que hem trobat a l'inici). L'objecte identifica el personatge i a partir de la metonímia queda sobreentès. Per veure com s'ha fet l'adequació a una franja d'edat hem de tenir en compte, com en els altres casos analitzats, dos aspectes, ja que en aquest punt hem de recuperar la doble autoria: la del text i la de les imatges; però també la doble recepció del lector i la de l'oïdor. Per tant, en primer lloc si partim del text que ha de ser llegit per un lector jove (a partir de set anys) i que l'habilitat de llegir ja ha estat adquirida. I, en segon lloc, si pensam en el lector adult que llegeix en veu alta per un oïdor, la franja d'edat pot ser inferior. A més, hem de pensar que l'oralitat ajuda l'infant a integrar-se dins la societat i també dins la memòria col·lectiva.

En aquest punt de la nostra anàlisi, podem parlar de la capacitat del text de fomentar l'oralització. En el cas de l'adaptació de Rosselló notam com els diàlegs són freqüents, igualment que en la versió d'Alcover. L'expressivitat de les paraules també es

nota amb les imatges, ja que surten elements que formen l'atrezzo. Una altra característica a analitzar és la part interna del relat en relació en la forma. Tant el text com les imatges ens permeten activar les habilitats de pensament i desenvolupar exercicis que fomentin la interacció: fer preguntes, hipòtesis... Quant al text, podem fer pauses i demanar què pensam que passarà? A partir de la lectura guiada podem treballar el lèxic, l'anticipació de continguts, les hipòtesis i les estructures com puguin ser les cançonetes. Un exemple n'és la part en què en Bernadet és mort i no controlam què passarà ja que l'heroi és mort. Aleshores, quan es torni a recuperar aquest fil narratiu podem treballar la recapitulació. Amb les imatges també podem treballar d'aquesta manera ja que podem veure una segmentació de les informacions i podem aprofitar-les. Una manera de treballar és a partir de la portada i a partir d'aquí fer hipòtesis i veure si s'han concretat o no.

Si ens situam ja en l'estudi del punt **4** de la nostra pauta d'anàlisi, i al qual dedicarem més espai. És el que fa referència als graus de **vinculació entre imatge i text**, caldrà tenir en compte que la quantitat d'il·lustracions ens mostra que el llibre pertany plenament al gènere de la literatura infantil i juvenil, ja que n'és un dels trets característics.

La primera il·lustració que ens trobam és davall del text i és l'àguila, que destaca com a personatge principal ja que serà un element important per al transcurs del relat. La imatge apareix en forma de postal o fotografia i ens situa en l'espai. No surt cap personatge. És a continuació, quan se'ns presenta el personatge principal guaitant des d'una torre. La perspectiva en la qual es troba és la d'observador i així en ho mostra l'il·lustrador. La imatge que ens crida l'atenció és la formada per les pàgines 12-13 i és el moment de la partida. Com que la il·lustració ocupa les dues pàgines es pot notar el moviment, la preparació de la partida, ja que els tres personatges estan en diferents estadis: el primer es troba pujant al cavall, el segon ja està preparat per partir i el tercer ja fa la sensació d'estar galopant (els cabells ens indiquen, també, aquest moviment). Per tant, hi podem veure com l'ordre espacial s'ha romput i les il·lustracions han adquirit una coordenada temporal.

Quant a la capacitat de fomentar la comprensió i les habilitats cognitives i comunicatives l'ús de la sinècdope és un recurs que permet a l'il·lustrador sobreentendre un personatge i només il·lustrar-ne una part. Ja hem vist com un objecte,

la flor, ens remetia al protagonista ja que mantenen una relació molt estreta. Aquesta figura també ens permet activar els mecanismes per treballar el programa de filosofia 3/18, així com hem comentat a partir de la lectura guiada. L'ús de la sinècdoque visual és present en aquest llibre, però no tant com en els analitzats anteriorment. Amb això, volem remarcar que la sinècdoque és un bon recurs per activar les habilitats cognitives i fer pensar i sobretot saber relacionar la part amb el tot.

A més, també hem de pensar amb les estructures que es repeteixen i com ja hem dit anteriorment ajuden a fomentar la competència lingüística. Aprenem vocabulari i frases a base de repetir estructures. Per tant, és molt important treballar les habilitats cognitives i ajudar a pensar als lector o oïdors de la història.

Quant als valors, les rondalles i en general les històries hi podem entreveure uns valors que cal que siguin un model i així poder potenciar-los i fer-los explícits. Aquest apartat també ens permet interactuar amb el lector i l'oïdor perquè ens podem identificar amb els personatges: amb l'heroi. En aquest cas, l'heroi, que en aquesta rondalla és Bernadet, demostra tenir un bon cor, demostra que fa les coses no per la recompensa sinó perquè creu en allò que està fent. Aquestes són qualitats que es poden transmetre al joves lectors i que fan que s'hi identifiquin. Finalment, podem veure com l'enveja, la ràbia i la cobdícia no són bones amigues ni bones companyes de viatge. Així ho veiem amb el germà major que l'únic que aconseguix és ser castigat i no mort, gràcies a la intervenció del seu germà, que perdona el que li ha fet.

4. CONCLUSIONS

En aquest treball hem pretès mostrar quines són les pautes que hem de tenir en compte a l'hora d'analitzar un llibre il·lustrat. En el primer capítol, hem fet un recorregut per la història de la teorització de les semblances i les diferències en les relacions entre la literatura i la pintura. En aquest mateix apartat, hem considerat la interdisciplinarietat d'alguns gèneres com puguin ser la poesia visual, els còmics, els àlbums i, òbviament, dels llibres il·lustrats. En el segon capítol, hem volgut donar una pinzellada a la manera així com els vincles entre text i imatge contribueixen a l'adquisició d'una competència lingüística i comunicativa. A més, hem introduït alguns dels aspectes que afecten el pacte ficcional en els llibres il·lustrats. Per acabar aquest capítol, hem establert les pautes d'anàlisi i els instruments que ens permeten analitzar la complexitat dels llibres il·lustrats. En el tercer capítol, aquesta mateixa pauta ens ha ajudat a donar importància a aquesta interdisciplinarietat a partir de l'estudi de les adaptacions de tres rondalles populars: *La Mare Baleneta*, *L'Amor de les Tres Taronges* i *La flor romanial*.

En general, hem vist com en els àlbums i els llibres il·lustrats, l'ús de la paraula i les imatges narratives alhora fan que es propiciï un procés cognitiu en el lector que l'obliga a crear interpretacions, a confirmar o qüestionar les seves hipòtesis de lectura contrastant els dos missatges. En l'elaboració d'aquest doble missatge, el llibre il·lustrat se'ns presenta com a fruit d'una autoria complexa que inclou tant l'escriptor com l'il·lustrador. Sobretot en l'anàlisi dels casos hem vist com aquesta autoria esdevé encara més múltiple quan parlem de textos adaptats per a un públic diferent al de la primera versió que s'empra de font per a l'elaboració d'un llibre il·lustrat. En l'àmbit de la recepció, amb els llibres il·lustrats aconseguim que el lector/oïdor sigui un personatge actiu en la descodificació del missatge. Unint les dues arts obtenim unes seqüències narratives que es complementen ja que la il·lustració pot mostrar o explicitar allò que el text no mostra i, per tant, ho deixa implícit. Aquests llibres representen la unió de l'element plàstic i del lingüístic i ens marquen unes seqüències narratives que ens guien cap a la lectura de la història i estableixen uns lligams més íntims entre els autors i els lectors. Per tot això, el llibre il·lustrat és molt útil alhora de millorar la comprensió en l'infant, d'obrir-li nous camins a la imaginació i de transmetre el plaer per a la lectura i

el goig d'escoltar narracions que ens apropen a la nostra cultura i que ens acosten a la societat on vivim i estam immersos. En el cas que ens ha ocupat, el de les rondalles, ens topam amb uns materials i uns elements que ajuden als educadors a ensenyar habilitats i coneixements del món, però sobretot, hem vist que ajuden al lector/oïdor a pensar, que és un dels objectius primers del programa Filosofia 3/18.

La combinació de la imatge i la paraula ajuda a fer més comprensible la història i sobretot la pot fer més atractiva i en conseqüència activar l'hàbit lector. En definitiva, permet treballar òptimament la competència comunicativa i la competència literària per aprendre a llegir i a expressar-se a través dels llibres il·lustrats, aprofitant que són uns materials atractius per aquesta franja d'edat. Hem d'aprendre que les il·lustracions parlen i mostren tot un món que, a vegades es fa difícil imaginar només a través de les paraules, ja que la multiplicitat d'interpretacions apareixen a cada moment. De manera que les imatges ens acosten a la història i també aconsegueixen narrar, igualment que les paraules, ja que les il·lustracions han aconseguit trencar amb la coordenada de l'espai i s'han apropiat a la coordenada temporal, creant així un seqüència narrativa.

En definitiva, els llibres il·lustrats acosten l'art de la paraula i l'art de la imatge als més joves i plantegen una nova forma de lectura (o de lectures), però també una nova forma de fer gaudir el nin amb el textos literaris. Es tracta d'un àmbit d'estudi molt interessant i poc treballat en el nostre entorn acadèmic. De cara a un futur, ens agradaria aprofundir en tres línies de recerca, ja enunciatades en aquest treball: 1) Com en determinats gèneres literaris, text i imatge es complementen per construir-ne el sentit; 2) Com aquesta interdisciplinarietat fomenta la lectura i permet l'adquisició de la competència comunicativa i literària i 3) Com determinats gèneres com els llibres il·lustrats, destinats a un públic infantil o adult, són productes literaris complexos que fins al moment no han estat tinguts en compte en les estudis literaris.

5. BIBLIOGRAFIA

ALCOVER, A.M. (1982). "La flor romanial", dins *Aplec de Rondaies Mallorquines d'en Jordi d'es Racó, Tom II, pàg. 85-94, setena*. Palma: Editorial Moll.

ALCOVER, A.M. (2003). "La mare baleneta", dins *Aplec de Rondaies Mallorquines d'en Jordi d'es Racó, Tom VIII, pàg. 79-116, desena edició*. Palma: Editorial Moll.

ALCOVER, A.M. (1982). "L'amor de les tres taronges", dins *Aplec de Rondaies Mallorquines d'en Jordi d'es Racó, Tom III, pàg. 56-85, dotzena edició*. Palma: Editorial Moll

Antoni M. (1936-1972). **Rondaies Mallorquines**. En l'edició dita definitiva i reeditada en múltiples ocasions per l'Editorial Moll.

ANDRÉS, M. (2007). "Ut pictura poesis: la poesía y la pintura en la enseñanza de E/LE", *Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española: La Didáctica de la enseñanza para extranjeros*. Onda: LMC., pàg. 107-123.

ASSOCIACIÓ PROFESSIONAL D'IL·LUSTRADORS (1984). *Catàleg d'il·lustradors del llibre infantil en català*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.

BALLART, PERE (1997). "Els estudis literaris i el lloc de la teoria literària", Abellan, J., Ballart, P., Sullà, E. *Introducció a la teoria de la literatura*. Manresa: Angle editorial, pàg. 5-39.

BARCELÓ, X. (Ed.) (2010). *Literatura sense papers: escriptures, art i entorn digital*. Palma: Edicions UIB.

BASSA, R. (1992). *Comicòmic*. Palma: Direcció General d'Educació. Conselleria de Cultura, Educació i Esports.

BORDONS, G. (2010). "Els entra-i-surts del poeta. Roda de llibres (1969-1975) de Joan Brossa o la recerca d'un nou llenguatge entre la imatge i la paraula" (amb Marc Audí), dins: Muntaner, M.; Picornell, M.; Pons, M. i Reynés, J. A. (eds.) *Transformacions: llenguatges teòrics i relacions interartístiques (1975-2000)*. Barcelona / Palma de Mallorca: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Edicions UIB i Institut d'Estudis Balearics (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver, 36), p. 77- 102.

CASTILLO, M. (1997). *Grans il·lustradors catalans del llibre per a infants, 1905-1939*. Barcelona: Barcanova. Biblioteca de Catalunya.

COLOM, R.M. (2008). *L'Amor de les Tres Taronges*. Palma: Editorial Moll.

COLOMER, T. (1991). *De la enseñanza de la literatura a la educación literaria*. Barcelona: Comunicación, Lenguaje y Educación, 9, pàg. 21-31. Aprendizaje.

COLOMER, T. (2010). "L'evolució de la literatura infantil i juvenil a Espanya" dins *Bookbird*, núm.1

COLOMER, T.; FONS, M. (2010). "Narratives gràfiques", dins *Articles de Didàctica de la Llengua i de la Literatura*, 52. Barcelona: Graó. Pàg. 5-8

CULLER, J. (1978). *Poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama.

- DD. AA. (2010). *Artículos de didáctica de la lengua i de la literatura*. Dossier: “Narratives gràfiques”, núm. 52 (juliol-agost-setembre 2010).
- DD. AA. (2001). *Lectura y vida. Revista latinoamericana de lectura*, núm. 4, any 22 (desembre).
- DE AMO, J.M. (2005) *El papel del álbum en el desarrollo del intertexto lector*. En: Campo Abierto, Núm. 28, pàg. 61-80
- DESPINETTE, J. *La literatura en colors*. Traducció del francès per Aina Dols. Dossier El Poder de Llegir. L’Arc, 8, pàg. 40-42.
- DONDIS, D. A. (1988). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- DURAN, J.; DURAN, T. (2008). *L’adquisició de competències narratives i audiovisuals mitjançant el llibre il·lustrat, la tira còmica i el cinema d’animació*. Temps d’Educació, 35, pàg. 37-48. Universitat de Barcelona.
- DURAN, T. (2007). *Àlbums i altres lectures. Anàlisi dels llibres per a infants*. Barcelona: Associació de Mestres Rosa Sensat.
- DURAN, T (2009). *L’àlbum i l’edició catalana, ara com ara: panorama del bienni 2008-2009*. Anuari de l’Observatori de Biblioteques, Llibres i Lectura 2008-2009, pàg.14-19. Universitat de Barcelona, Facultat de Biblioteconomia i Documentació.
- DURAN, T. (2010). “L’àlbum dins la narrativa visual”, dins *Artículos de Didáctica de la Lengua i de la Literatura*, 52. Barcelona: Graó. Pàg. 10-22.
- DURAN, T.; ROS, R. (1998). *Primeres literatures. Llegir abans de saber llegir*. Barcelona: La Galera. Pirene.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A. (2006). “Poesía y pintura” dins *Cómo leer un poema: estudios interdisciplinarios*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- GERONA, J. *Mnemòsine Amnèsica (escrits d’art i altres bagatel·les)*. Barcelona: Edicions de Gràfic Set.
- Gran Enciclopèdia de Mallorca (1989). Volum 14 (POU-RUA). Consell Insular de Mallorca. Promomallorca Edicions S.L.
- HORACI (1829). *Traducción de la Epistola de Horacio a los Pisones sobre el Arte Poética*, traduïda per Francisco Martínez de la Rosa. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta.
- LLUCH, G. (1998). *El lector model en la narrativa per a infants i joves*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions. Aldea Global;3.
- LLUCH, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- JASSO, V.; TORRENS, C. (1999). *Fantasia. Realitat. Il·lusió. El sorprenent encís educatiu de les rondalles mallorquines*. Palma: Editorial Moll.
- KIBÉDI VARGA, A. (1989). “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen” A. Monegal ed. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros SL, 2000.
- KRIEGER, M. (1992). “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y

tiempo- y la obra literaria” A. Monegal ed. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros SL, 2000.

LAUDE, J. (1972). “Sobre el análisis de poemas y cuadros” A. Monegal ed. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros SL, 2000.

LEE, R. W. (1982). *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*. Trad. C. Luca de Tena. Madrid: Cátedra.

LEÓN ESCURRA, C.R. (2010). Tipos de respuestas de los niños a álbumes infantiles de educación sentimental. *Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, vol.2, N. 1, March 2010, pàg. 51-71. Bellaterra.

LLUCH, G. (1998). *El lector model en la narrativa per a infants i joves*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions. Aldea Global;3.

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

MARÍN, C. (2006). *Els refranys i les frases fetes de “Parlant en Plata”*. Palma: Editorial Moll.

MARKIEWICS, H. (1996). “Ut pictura poesis: historia del topos y del problema” dins *Literatura y pintura*. Madrid: Arco libros SL, 2000.

MENDOZA, A. *Intertextualitat i recepció: el conte tradicional*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

MENDOZA, A. (2006). *La educación literaria. Bases para la formación de la competencia lecto-literaria*. Biblioteca Virtual Universal. Editorial del Cardo.

MONEGAL, A. (2000)(ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros S.L.

Ooohéee. Estudis sobre la creació i edició infantil i juvenil a les IB. Núm. 3

PRAZ, M. (1981) *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus ediciones.

RIFFATERRE, M. (1994). “La ilusión de la écfrasis” A Monegal ed. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros SL, 2000.

RAYÓ, M. (2007): *La mare baleneta*. Barcelona: Perspectiva Editorial Cultural, S.A. – Aura Comunicació.

RIUS, M. (2002). “La il·lustració com a forma narrativa”, J. Noguero ed. *La literatura per a joves: de la creació a la comunicació*. Sabadell: Fundació Caixa de Sabadell.

RODRÍGUEZ, A. (2006). «Poesía y pintura». En: *Cómo leer un poema: estudios interdisciplinarios*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

ROSSELLÓ, P. (2009): *La flor romanial*. Palma: Editorial Moll.

SILVA-DÍAZ ORTEGA, C. (2003). ¡Qué libros más raros! Construcción y evaluación de un instrumento para describir las variaciones metaficcionales en el álbum. *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 1, pàg. 167-192.

STEINER, W. (2000[1982]). “La analogía entre la pintura y la literatura” dins *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros SL, 2000.

- TORRES, I. (2009). *La poesía interatística de Antonio Carvajal. Aproximación de una estética vitalista*. Granada: Editorial de la universidad de Granada.
- ECO, U. (1987) “El lector modelo”, *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- VALRIU, C. (1998). *Història de la literatura infantil i juvenil catalana*. Barcelona: La Galera. Pirene.
- VALRIU, C. (2008). *Paraula viva. Articles sobre literatura oral*. Palma: Biblioteca Miquel dels Sants Oliver 3. Edicions UIB.
- VERNON-LORD, J. (1997).”Algunos aspectos que el il·lustrador debe tener en cuenta en el proceso de creación de libros il·lustrados para niños”, en *Ponencias del IV Sinposi Internacional Catalònia d’Il·lustració*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- VILAR, S. (2007) *Històries de la paraula plàstica. Contar històries mitjançant la imatge i el text en el discurs artístic contemporani*. València: Universitat Politècnica de València.
- VILCHEZ, L. (1995). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- VIÑAS, D. (2007). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel. Literatura y crítica.
- ZUNZUNEGUI, S. (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra / Universidad del País Vasco.

6. APÈNDIX

Figura 1: Colecció de les *Rondaies Mallorquines* d'en Jordi d'es Racó.



Figura 2: il·lustració de Frances de Borja Moll dins l'*Aplec de Rondaies Mallorquines* d'en Jordi d'es Racó, Tom VIII, pàg. 75. Palma: Editorial Moll



Figura 3: *El fill del pescador*

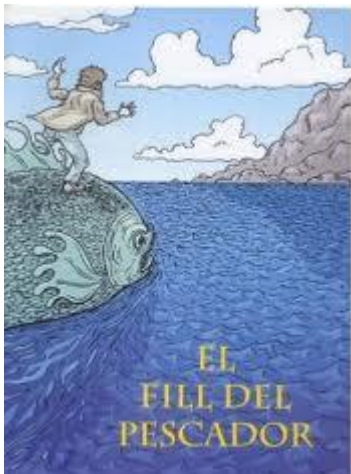


Figura 4: Col·lecció Tirurany de l'Editorial Moll. Ha estat dirigida i coordinada per Caterina Valriu.

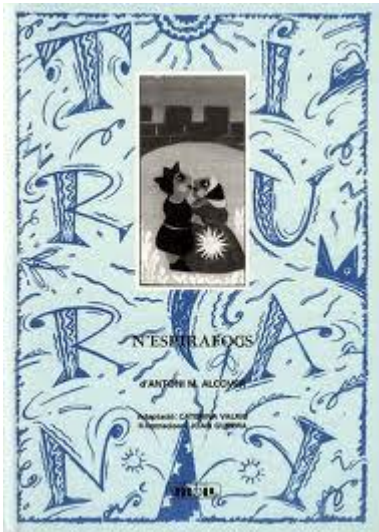


Figura 5: Exemples de les il·lustracions de *Cinc rondalles mallorquines* d'Antoni Maria Alcover (*català-rus*; *català-txec*; *català-romanès*). La primera il·lustració correspon a Joan Brunet que ha estat l'il·lustrador de la rondalla: *L'amor de les tres taronges* (pàg. 29 i 95). La segona és de Francesc Barceló que ha il·lustrat la rondalla: *La filla del Sol i la Lluna* (pàg. 66 i 130).

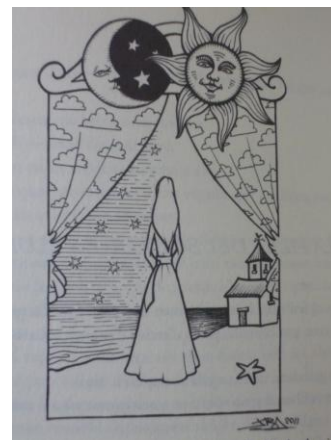


Figura 6: La il·lustració correspon a la pàgina d'inici i presentació, però també a la imatge final de la rondalla: *La Mare Baleneta* adaptada per Miquel Rayó i il·lustrada per Ferran Terol.

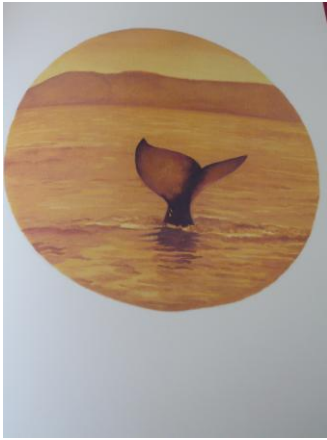


Figura 7: La il·lustració correspon a la rondalla: *La Mare Baleneta* adaptada per Miquel Rayó i il·lustrada per Ferran Terol (pàg.42). L'il·lustrador fa ús del recurs de la sinècdoc visual molt utilitzada per remetre'ns a un personatge en concret.

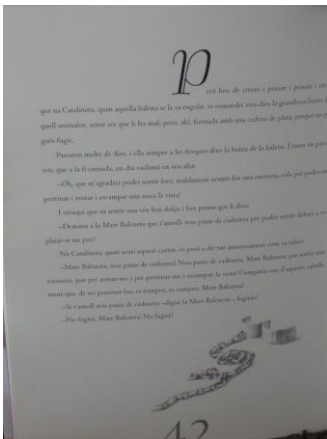


Figura 8: La il·lustració correspon a la rondalla: *La Mare Baleneta* adaptada per Miquel Rayó i il·lustrada per Ferran Terol (pàg. 56). A partir d'unes plomes recuperam la imatge de la coloma i tot el que representa. .

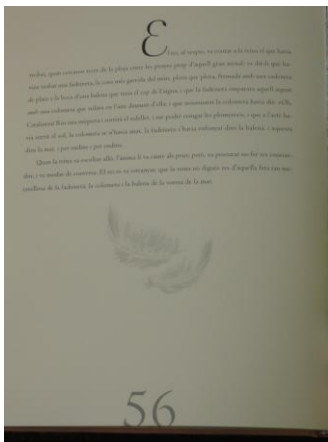


Figura 9: Portada de la rondalla: *L'amor de les Tres Taronges* adaptada per Rosa Maria Colom i il·lustrada per Nívola Uyá. Podem veure la plasticitat de les paraules i com la composició del text i la imatge van unides.



Figura 10: *L'amor de les Tres Taronges* adaptada per Rosa Maria Colom i il·lustrada per Nívola Uyá (pàg. 23). Podem veure les formes rodones i el cos desproporcionat. Observem les mans i els braços. L'il·lustradora no vol transmetre por sinó que ha transgredit el rol i l'ha transformat en un personatge grotesc.



Figura 11: *L'amor de les Tres Taronges* adaptada per Rosa Maria Colom i il·lustrada per Nívola Uyá (pàg. 30). Podem treballar la filosofia 3/18 i activar les habilitats de pensament.

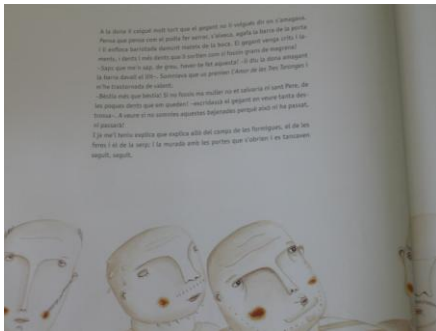


Figura 12: *L'amor de les Tres Taronges* adaptada per Rosa Maria Colom i il·lustrada per Nívola Uyá (pàg. 30). Podem treballar la filosofia 3/18 i activar les habilitats de pensament.

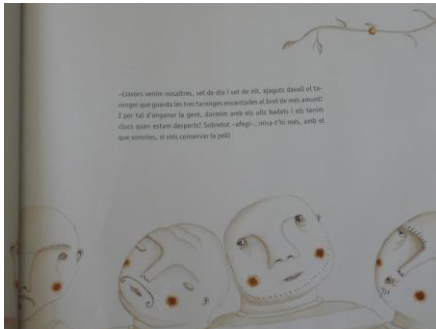


Figura 13: *La flor romanial* adaptada per Pere Rosselló i il·lustrada per Pau Oliver García-Delgado (pàg. 1 i 47). Anticipació de l'objecte màgic que torna a repetir-se, gairebé, al final. En aquest cas el títol i la imatge és corefereixen.



Figura 14: *La flor romanial* adaptada per Pere Rosselló i il·lustrada per Pau Oliver García-Delgado (pàg. 12-13). Seqüència narrativa imatge i text apareixen al mateix full.



Figura 15: *La flor romanial* adaptada per Pere Rosselló i il·lustrada per Pau Oliver García-Delgado (pàg. 4-5). Seqüència narrativa imatge i text apareixen a diferent full. Ambues són maneres de crear espectació, d'avançar-se al text o a la imatge.

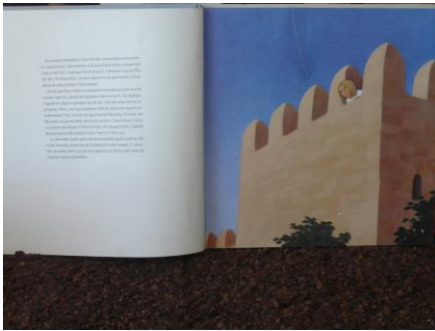


Figura 16: *La flor romanial* adaptada per Pere Rosselló i il·lustrada per Pau Oliver García-Delgado (pàg. 31). Seqüència narrativa imatge i text apareixen a diferent full. La il·lustració s'avança al contingut. Més endavant se'ns explica la imatge. Crea espectació al lector.

