

The Construction of Meaning through Endings: Different Types of Endings in Children's Stories. Teresa Colomer

Començaré amb un final, i no és que doni la conferència per acabada. Només és per recordar el que tots sabem: que els contes per a infants acaben amb un fórmula de tancament, com “foren feliços i menjaren anissos”, o amb la redundància de les paraules “The End” impreses al llibre o visibles a la pantalla.

Però ara pararem atenció al fet que al segle passat això va començar a canviar a tota la ficció. En un exemple del crític britànic John Sutherland direm que el camí de rajoles grogues va portar la Dorothy del *The Wizard of Oz* a descobrir la Emerald City, però que a les actuals novel·les i road movies, els camins només porten... a més carreteres.

Així que aquí tenim algunes preguntes interessant que, com acostuma a passar, són molt simples:

Why do we want stories to have an ending?

And if we like endings, then why sometimes do we refuse them?

He triat parlar aquí dels finals en els contes infantils perquè porten aparellades algunes qüestions que poden ser interessants per a tots nosaltres.

1. La primera és que els contes acompanyen els infants en la construcció del seu sentit de final narratiu durant els primers anys de vida. Té a veure amb the resolution of the plot.
2. La segona és que el desenllaç d'aquests contes va lligat a una proposta moral, i l'educació moral va íntimament associada al discurs que els adults adrecem als infants. Té a veure amb the resolution of the meaning of the story.
3. La tercera és que el tipus de desenllaç evoluciona segons els paràmetres educatius i artístics de cada època. Té a veure amb la perspectiva ètica del sentit.

Vegem, doncs, algunes d'aquestes qüestions que intenten respondre, en part, a les 2 preguntes anteriors.

1. Why do we want stories to have an ending? The resolution of the plot

Frank Kermode, en el seu estudi clàssic titulat *The Sens of an Ending* posa l'exemple del rellotge despertador que tenim al costat del nostre llit. Sona constantment com a "tic-tic-tic-tic", però nosaltres insistim a dir que sona "tic-tac". Entenem que "tic" és un origen, i que "tac" és el seu final. La psicologia cognitiva s'ha esforçat a explicar aquesta necessitat humana de dotar-ho tot d'un inici i un final incloent-la en la narració com a forma de pensament. Així, per exemple, ens pensem a nosaltres mateixos de forma narrativa des del naixement fins a la mort i, si bé la literatura no pot donar sentit a les nostres vides -aquests finals cap als quals ens agrada pensar que ens dirigim-, sí que busca, en paraules de Kermode, "*trobar sentit a les formes en què intentem trobar sentit a les nostres vides*".

Sabem que la investigació sobre comprensió lectora de la segona meitat del segle XX va fer especial atenció a la comprensió infantil de les narracions. Així, Applebee i altres autors han descrit el desenvolupament de la consciència narrativa durant els 4 o 5 primers anys de vida. L'han descrit en 6 etapes, des de la capacitat d'establir una simple estructura associativa entre els elements narratius, al domini d'una estructura basada en "*un personatge a qui li passen coses*" (una estructura que predomina als 5 anys i que ja integra els esdeveniments en una línia cronològica), fins que finalment estableixen una estructura narrativa del tipus inici-nus-desenllaç.

La capacitat per connectar els fets narratius en aquesta estructura també té a veure amb altres aspectes d'elaboració del significat. Per exemple, el de preveure el que pot passar. Si els lectors no ho tenen tot en compte, si, per exemple, només consideren els últims fets, no construeixen una representació prou poderosa per anticipar la continuació. Els estudis sobre anticipació en històries incompletes o parcials mostren que, als 6 anys, el més freqüent és formar expectatives sobre las últimes línies del text més que no pas sobre la narració sencera, de manera que només als 11 o 12 anys els nois i noies són capaços de construir finals consistents. I, justament, a causa de les expectatives més sòlides d'aquests lectors, hem vist que és a l'adolescència quan més sorprèn un final inesperat.

Però no ens interessa ara analitzar el desenvolupament de les capacitats dels lectors, sinó veure que els llibres infantils es produeixen segons l'experiència social acumulada sobre aquesta qüestió, de manera que els llibres per a les primeres edats poden contemplar-se com una escala de dificultat per on s'espera que circulin els infants:

Quan són molt petits, els nens i nens en tenen prou amb entendre que les **imatges i les paraules** representen la realitat. Identificaran una pilota malgrat la manca de volum, la diferència de grandària o la immobilitat de la imatge, o bé inferiran que el nen dibuixat hi juga. Els primers llibres d'imatges tendeixen a establir un nexa entre nom i verb, entre personatge i acció.

Mica en mica els infants establiran relacions causals entre les imatges i les ordenaran en un fil narratiu. Hi ha llibres que només expliquen **seqüències** d'accions, com jugar amb una onada en aquest exemple de *Wave*, subjecte i acció, o com anar a visitar els avis. Poden ser seqüències enumeratives com l'acomiadament de cada objecte de l'habitació a *Goodnight Moon*, cronològiques respecte de les accions matinals com a *Sunshine*, o d'una diversitat d'accions que es reuneixen, potser al llarg d'un dia de vida com a *The Snow Day*. La majoria acostuma a recórrer a algun tipus de tancament "feble" com, per exemple, adormir-se, que és el final per excel·lència dels llibres per als nens petits.

Més tard, els infants seran capaços de seguir una narració completa, amb l'explicació d'un conflicte inicial que acaba resolent-se al final. Les narracions completes poden jugar amb una certa gama de variacions, sovint derivades del folklore. Per exemple, poden ser circulars, amb un final coincident amb l'inici, com a la peripècia del suec *Who's Got the Apple*; o adoptar un esquema de recerca -aquí no, aquí tampoc- que té èxit al final, com a *The Story of the Little Mole Who Knew It Was None of His Business*

Si les narracions són llargues, es dividiran en **escenes** com en les successives accions de la recerca de la talpeta i, si ho són encara més, en **capítols**, com en les aventures del clàssic *Little Bear*. La longitud haurà de venir compensada llavors per una certa autonomia de cada part de manera que no sobrecarregui la memòria infantil amb massa informació que es necessiti posar en joc simultàniament. Amb aquest mateix propòsit, de vegades recorren a un final en què es recapitula el que ha passat, com fa *Little Bear* quan al darrer capítol l'osset demana a la mare "expliquem coses de quan era petit" i llavors es recuperen els capítols anteriors: "una vegada, tenies fred" (el relat del capítol 1), "un dia era el teu aniversari" (el relat del capítol 2), etc.

Les **trames complexes** no són pròpies d'aquestes edats. Però és molt interessant veure que la presència de la imatge en aquests llibres ha permès que els autors n'introdueixin alguns aspectes. Per exemple, històries secundàries que només es veuen a la imatge sense que el text en parli, cosa que porta a diferents finals, un per a cada història. Com la història d'aquest gos de *The Treasure Sock*, que ha decidit espavilar-se sol per obtenir el seu menjar, mentre que el text ens explica la conversa de mare i filla sobre un mitjà ple de suposats tresors, sense fer absolutament cap menció al que passa en segon terme.

En els darrers temps han proliferat un altre tipus d'estructures que podríem anomenar **catàlegs**. No són pròpiament narratives, ja que debiliten el final en favor de sèries imaginatives inconnexes, com ara coses que m'agraden o col·leccions d'objectes fantàstics, per exemple llits extraordinaris. En aquest apartat ara triomfen especialment els catàlegs d'emocions, un tema en auge en la nostra societat (pensem, per exemple, en *Inside Out*, l'última producció de Pixar). L'atenció a les emocions ens recorda que la literatura infantil és un dels millors documents per analitzar l'autopercepció social, és a dir, com la societat vol ser vista o quins temes prioritza en el seu discurs educatiu en cada moment històric.

Val a dir que aquesta tendència als catàlegs s'inscriu en la fragmentació narrativa propiciada per les pantalles i ha provocat un cert debat. El lingüista Raffaele Simone denomina "històries en forma de con" a un text "*en què les pistes disseminades mentre s'avança en el relat contribueixen a orientar l'oient cap a una determinada classe de conclusions o, segons els casos, cap a una sola conclusió específica*", mentre que denomina "*històries en forma de con truncat*" aquelles en què falta la tensió cap al desenllaç. Mentre els infants no dominen l'esquema narratiu, aquesta falta de tensió s'acomoda a les seves capacitats, com acabem d'assenyalar. Però ben aviat necessitaran textos rics en tensió, aquells en els quals la distància entre el punt on es troba de la lectura i la capacitat per preveure com acabarà la història és gran... però no descoratjadora. Així, pot ser que a partir d'uns pocs anys de vida, les narracions "en forma de con" siguin més pertinents per a estirar l'aprenentatge narratiu dels nens i nenes, en contra de la tendència actual a inundar-los de catàlegs o de successió d'escenes, on és igual que passin tres coses com deu, fins i tot en edats ja pròpies de l'etapa primària.

2. Why do we want stories to have an ending? The resolution of the meaning of the story

Potser després de moltes pàgines, els contes s'acaben resolen en unes poques paraules finals. Però, en canvi, aquests pocs mots resulten totalment decisius per a la nostra percepció de l'obra. Això és així perquè els finals contaminen enrere la totalitat de la narració, actuen, per dir-ho així, com ho fan els fongs en una massa de farina. L'experiència viscuda durant la lectura s'il·lumina llavors amb un o altre sentit segons dictamini aquest flash de llum final que crea retrospectivament les zones de llum i ombra. Per exemple, a *The fly*, no és sinó al final de tot que descobrim que el personatge era dins d'una tassa de vàter, de manera que totes les peripècies passades cobren un nou sentit.

El final suposa, doncs, un element decisiu per atorgar sentit a la narració i per provocar la reacció emotiva del lector. Aquest immens poder fa que els finals hagin assajat camins diversos.

El més habitual és que els finals reafirmin l'ordre de les coses i satisfacin el desig de felicitat vicària del lector. Henry James va ironitzar sobre els finals més freqüents a les novel·les de la seva època en descriure'ls com "*un repartiment, a la fi, de premis, pensions, marits, dones, nadons, milions, paràgrafs afegits i frases alegres*".

També podem dir que fins a la dècada dels anys 70 del passat segle el que s'esperava dels contes infantils era que les històries acabessin "be". El protagonista podia caure en poder d'una bruixa i estar a punt de ser devorat, com passa a *Hansel and Gretel*, o ser abandonats al bosc i haver d'enfrontar un ogre, com passa al *Tom Thumb*. Però per molt que el lector s'hagués horroritzat, plorat o estat en tensió, podia tenir la seguretat que al final de la lectura experimentaria un alleujament definitiu. El conflicte desapareixeria per sempre. Els malvats serien castigats. El lector podria emergir amb la satisfacció de la felicitat obtinguda.

Precisament, el desenllaç positiu dels contes populars va ser un dels aspectes més valorats pels psicòlegs que es van dedicar a analitzar la literatura infantil al llarg del segle XX. Bühler, per exemple, ja ho va fer al 1918 i l'estudi de Bettelheim al 1975 ho va remarcar especialment. La psicoanàlisi va fer tant d'èmfasi en les virtuts dels happy endings que va rebutjar rotundament els escassos desenllaços de la literatura infantil que no resultaven nítidament positius. Per exemple, alguns dels contes d'Andersen, com *The Little Match Girl*, escrit en una època en què anar al cel podia prendre's com un final feliç, o *The Steadfast Tin Soldier*, dominat pels corrents romàntics de l'època.

Per raons semblants, els educadors van abandonar els contes didàctics que acabaven amb terribles càstigs per als protagonistes que s'havien portat malament, com l'*Struwwelpeter* d'Henrich Hoffman o els *Sis Joans* de Carles Riba. Un rebuig als finals negatius que no ens eximeix, però, de viure immersos en finals igualment didàctics i explícits, encara que ara positius, com quan *The Koala Child* s'acaba dient: “*que bons que són els pastissos... si te'ls menges envoltat d'amics*”, i a *Walk on the Wild Side* on els personatges estan: *contents d'haver arribat al cim, però més d'haver-ho fet junts*.

Ara bé, malgrat aquest consens de partida sobre la felicitat dels finals, la literatura infantil moderna ha anat ampliant les possibilitats narratives amb la utilització de diferents tipus de desenllaç. Des de la dècada dels anys 80 del passat segle, només un 70% aproximadament de les obres de qualitat adreçades als primers lectors continua la tradició de resoldre el conflicte positivament.

Aquesta proporció tan elevada de desviació és realment espectacular. Però és que, a més, els llibres per als petits, aquells en què es podria esperar més “felicitat” es desvien més que els adreçats als lectors de l'etapa següent. Una possible explicació per a aquesta anomalia, és que els llibres per a primers lectors són un gènere recent en la història de la literatura infantil. Antigament els llibres infantils es dirigien només als nens que ja sabien llegir. Mentre no en sabien, mentre n'estaven aprenent en les "reading primers" i abecedaris, se suposava que les històries les llegirien i narrarien els adults. Però, com tots sabem, la manera d'ensenyar a llegir a l'escola va canviar i va sorgir la necessitat d'utilitzar contes "de veritat" i no només materials didàctics. Era urgent, doncs, tenir llibres pensats per a nens amb molt poca habilitat lectora. O bé sense cap habilitat, quan la destinació dels llibres es va ampliar a les primeres edats. Els autors es van trobar llavors amb el fet que no tenien uns models a seguir que haguessin

configurat ja una tradició en la literatura infantil. Per això els llibres per als petits van resultar més propicis a la innovació, més permeables a les tendències artístiques de l'època actual. I, per descomptat, també ho van ser pel que fa als seus finals.

3. Why sometimes do we refuse the (happy) end(ing)? The diversification of the endings

Ara, doncs, hem de preguntar-nos: per què la innovació havia de suposar finals diferents? Per què les històries infantils han volgut contradir les expectatives i desitjos d'ordre i felicitat per portar els infants cap una altra banda? Aquest aspecte resulta molt revelador dels canvis que hi ha hagut en la literatura infantil durant les últimes dècades i serveix per exemplificar la manera en què els contes s'adapten al context dels paràmetres morals i artístics de cada època.

Si analitzem aquest considerable munt de llibres que suposen l'altre 30% de la producció, podem concloure que s'han adoptat tres noves possibilitats bàsiques de desenllaç:

- a) l'acceptació i assumpció del conflicte per part dels personatges
- b) els finals oberts que ens deixen sense saber ben bé com acaba el conflicte
- c) els finals negatius que deixen el conflicte sense solucionar

3.1. Accepting conflict as a form of happy ending

Si un personatge s'enfronta a un drac o ha de trobar una planta màgica, el conflicte se situa en l'espai exterior i el protagonista pot fer-lo desaparèixer. Però en els llibres actuals el conflicte prové molt sovint del propi personatge; el causa, per exemple, la seva por, agressivitat o gelosia. O bé es produeix per la seva trobada amb les adversitats inevitables de la vida; posem per cas, amb la discapacitat o la mort. Dificilment pot pensar-se llavors que hi haurà un desenllaç feliç que esborri les causes del conflicte.

Això ha portat a buscar una nova versió de final "positiu". Es brinda al lector la idea que el protagonista ha acabat per assumir que les coses són així –que la mort és irrevocable, per exemple- i que, malgrat tot, ha trobat vies per sortir-se'n. Perquè la literatura infantil hagi acceptat aquesta solució han hagut de passar dues coses:

- En primer lloc, que s'hagi produït una certa ruptura de la protecció infantil sobre els temes que poden tractar-se als llibres. És a dir, que no es consideri que determinats problemes no tenen cabuda en aquesta literatura justament perquè la seva solució no pot ser estrictament feliç.
- En segon lloc, que el propòsit moral que es persegueixi sigui precisament el d'incrementar la capacitat dels nens per enfrontar problemes interns, el d'ensenyar-los que el conflicte personal no pot evitar-se, sinó que forma part de la vida. Aquesta perspectiva educativa ha anat guanyant terreny amb els canvis profunds de valors i de necessitats formatives propis de les societats postindustrials i ara tecnològiques. Ho ha descrit a bastament la sociologia educativa, amb autors de referència com Basil Bernstein. Per això la literatura ha anat concedint cada vegada més atenció en aquest tipus de conflictes i, tal com va fer en el seu moment la literatura d'adults, els contes infantils moderns han posat en primer pla la descripció dels processos psicològics dels personatges.

El tema de la mort en pot ser un bon exemple. De fet, en els relats tradicionals per a infants, la mort feia acte de presència amb força freqüència. Suposava el desencadenant de l'acció perquè forçava als orfes a prendre la iniciativa, o resolía la sortida d'escena de personatges que ja havien acomplert la seva funció en l'obra. En darrer extrem, quan la mort constituïa un tema central, es resolía la contradicció oferint als protagonistes la possibilitat de reunir-se amb els seus éssers estimats en el més enllà, tal com passa a *The Little Match Girl* o a *Marcelino, pan y vino* de Sánchez Silva, posem per cas.

Però en la literatura infantil actual la mort és més freqüent com a tema central i no s'acostuma a recórrer al més enllà. El que es dirimeix és, precisament, la seva falta de solució i el sentiment intern de pèrdua que afecta els protagonistes. La sortida del conflicte ha de passar llavors necessàriament per la maduració del personatge, és a dir, perquè sigui capaç d'acceptar i controlar els sentiments negatius suscitats per la situació de dol que es descriu. És així que a *Old Pig*, una àvia i la seva néta s'acomiaten delicadament una de l'altra. L'àvia deixa a la porqueta protagonista el seu amor per les coses bones de la vida com a consol, mentre que l'afecte mutu i la dignitat davant l'inevitable donen sortida emocional al lector a través de diferents recursos narratius, com l'el·lipsi o la serenitat de les escenes descrites.

3.2. *Opera aperta*

El final obert és la forma de desenllaç quantitativament preferida pels autors que han abandonat la norma del final feliç. D'una banda és així per la voluntat de reflectir la realitat d'una forma més complexa que abans, una realitat en què les coses no se solucionen del tot o per sempre. Resulta interessant, per exemple, el contrast entre dues obres de David Mckee, creades amb 20 anys de diferència. A *Two Monsters*, de 1985, el conflicte és només un malentès individual que se soluciona entenent la perspectiva de l'altre. A *Three monsters*, de 2005, l'immigrant que arriba acaba vivint en una illa propera, i no pas integrat en la comunitat dels altres dos, encara que el conte es tanqui amb un final ple de promeses de visites mútues. Es tracta d'un final socialment matisat que trasllueix una percepció més complexa del problema.

Però si els finals oberts són la desviació estrella dels llibres per a infants és, sobretot, perquè sumen la potent voluntat de joc artístic pròpia de tota la literatura actual. Actualment es parteix de la idea que les històries, més que escoltades, seran vistes i llegides, o activades en les pantalles. I aquest és un tret que ha fet augmentar de forma molt notable el recurs de cedir l'última paraula al lector. O fins i tot de cedir-li l'acció, la possibilitat de reiniciar el joc, com passa en la lectura en cercle d'*Una estranya bestiola*. O com a *Press Here*, una obra que enllaça directament amb les possibilitats d'interacció que configuren l'essència de la literatura infantil digital.

Les obres que es basen en l'humor i la imaginació tendeixen a jugar amb les expectatives i a apel·lar a la interpretació del lector fins a l'últim moment. Amb molta freqüència es proposen deixar l'infant somrient o somiador, sense poder precisar què ha passat i què no, en la història que acaba de llegir. El joc de l'ambigüitat narrativa s'estén amb obres com *10 Minutes Till Bedtime*, amb la invasió d'un petit *tour* turístic que només veu o imagina el nen protagonista. I en els últims anys també ha inclòs especialment el joc metaficcional en què el final fusiona l'acció de llegir amb l'obra llegida, com podem veure a *A Whole World* o a *The Bear in the Book*

Sovint els finals oberts apel·len a la complicitat del lector per contrastar allò que el narrador explicita i allò que el lector dedueix. La imatge és llavors l'instrument clau que permet establir una interpretació diferent del final que tanca el text. A *There's a Nightmare In My Closset*, per exemple, el conte acaba amb un final positiu en el text -el nen dormint plàcidament al seu llit amb el malson- però amb un altre final obert en la

il·lustració en la qual veiem un segon i divertit malson que surt de l'armari. O al final de *Zeralda's Ogre* podem inquietar-nos pel que farà en el futur aquest petit ogre que contempla la germaneta amb els coberts a l'esquena, un detall desestabilitzador molt propi de Tomie Ungerer.

Així, doncs, l'ús dels finals oberts revela que els llibres infantils han canviat, de vegades perquè volen tractar nous temes amb nous propòsits morals, i molt sovint perquè segueixen tendències pròpies de la nostra època artística, una perspectiva que els porten a preocupar-se per aprenentatges més subtils o directament artístics, com els nivells de significat, l'ambigüitat o la metaficció. I hem assenyalat que, per fer-ho, han trobat dos grans aliats: la interacció del lector i la imatge.

3.3. Negative finale

Els finals negatius suposen l'elecció narrativa que més impacta el lector perquè trenquen rotundament les seves expectatives i perquè el fereixen íntimament a través de la seva identificació amb personatges que no troben sortida. Una vulneració tan forta de la norma només s'utilitza quan es desitja produir un efecte molt intens, o bé humorístic, o bé dramàtic. Els autors tenen una consciència tan elevada de trobar-se en els límits del que es considera adequat per als infants que arriben a fer explícit el debat sobre la seva opció, per exemple, oferint dos finals possibles, un dels quals sempre és feliç. Com quan a *L'ogre, le loup, la petite fille et le gateau*, una solapa sobreposada ens permet pensar que finalment els personatges no s'han ofegat pas.

Naturalment, la discussió sobre la conveniència d'utilitzar finals negatius ha estat especialment dura quan els llibres van destinats als lectors de menor edat. Va ser el cas, per exemple, de *Not now, Bernard!* de David McKee. Aquest conte planteja la situació, ben coneguda pels nens, d'un petit Bernat a qui els enfeïnats pares no fan cap mena de cas. Davant la indiferència paterna, el nen avisa que hi ha un monstre al jardí que pot devorar-lo. I això és el que passa efectivament, sense que els pares notin en cap moment que un monstre ha substituït el seu fill en la vida familiar.

Pot objectar-se que, en realitat, es tracta d'una fantasia d'en Bernat, ja que assenjala el perill abans que ens consti que hagi vist el monstre. Però això no fa disminuir la denúncia familiar, ja que, en darrer terme, es tractaria d'un recurs fallit del protagonista per captar l'atenció dels pares. Tampoc la disminueix el considerar el conte com una

ficció adreçada als adults que poden veure els nens com a petits monstres molestos, perquè del que es tracta és de considerar la lectura que els nens fan d'aquesta història, en principi dirigida a ells. Així, doncs, cal concloure que la desaparició del protagonista en plena narració i el final negatiu són trets tan poc habituals que només l'humor que domina tot el relat permet utilitzar-los. Sovint aquest humor apel·la al sentiment de superioritat del petit lector que aprecia com n'és de ridícula la venjança final de la *The Little Mole*, que hem vist abans, mentre que en canvi ella es queda tan satisfeta d'haver-la obtingut; o que pot riure's dels absurds plans sempre fracassats dels personatges de *Shh! we have a Plan*.

Si mirem el conjunt dels llibres infantils i juvenils, veiem que els finals negatius es dirigeixen sobretot als primers lectors i als adolescents. Però en el cas dels petits s'associa sempre amb l'humor i el joc, mentre que a la novel·la juvenil o en àlbums complexos, com *The island* d'Armin Greder, normalment es troba al servei de l'impacte emocional, especialment quan es tracten temes socials. Amb això podem arribar a una nova constatació: la introducció de nous recursos en la ficció infantil, com el fet d'utilitzar un final negatiu, genera immediatament nous límits i barreres de protecció, uns límits diferents, amés, segons l'edat dels destinataris.

4. El debat sobre el tipus de desenllaç

Acabarem amb una referència als debats suscitat pel tema que ens ocupa. Ja hem assenyalat el debat produït per la proliferació de llibres sense tensió narrativa, una alteració de la resolució de la trama. L'ús de nous tipus de desenllaç, una alteració de la resolució del sentit, també ha estat acompanyada de grans polèmiques sobre la seva idoneïtat.

La primera deriva de la protecció habitual cap als infants: nega la seva conveniència perquè qüestiona fins a quin punt aquests finals estranys -oberts, metaficcional, ambigus, desoladors-, poden ser entesos o assimilats psicològicament pels nens. Aquí se situa, per exemple, la discussió provocada per *Not now, Bernard!*, encara que la seva lectura ha gaudit sempre d'un gran èxit infantil. El cert és que en aquestes últimes dècades l'acceptació dels finals oberts i dels negatius humorístics ha anat guanyant terreny, mentre que els mediadors mantenen molts més dubtes sobre l'encert o el límit d'edat dels finals negatius dramàtics.

Una segona reacció denuncia que els finals d'acceptació psicològica del conflicte ofereixen el seu missatge moral com si fos "directament traslladable" a la realitat i el lector hagués de prendre nota literalment de com s'ha de comportar cas d'enfrontar-se a un conflicte semblant. Per exemple, en el cas que sigui un nen transexual o maltractat. S'argumenta que, ben al contrari, l'efecte educatiu dels finals positius tradicionals no provenia pas del fet que reflectissin la realitat (com si algú hagués de vèncer realment els ogres) sinó de la vivència positiva que el lector experimentava a través de la lectura, per exemple en la idea que *si s'esforça prou, un se'n pot sortir*, la qual cosa remet a un missatge enormement indirecte, que és el propi de la literatura.

Finalment, aquests i altres debats suscitats al voltant dels finals ens permeten explicitar un darrer fenomen: el fet que la valoració dels contes ja no es limita als aspectes morals dels llibres, és a dir, "allò adequat per als infants", sinó que la discussió s'ha ampliat cap a "què poden entendre" i cap a "què afavoreix el seu aprenentatge literari". La atenció al desenvolupament cognitiu dels infants, la sofisticació artística i una matisada perspectiva moral s'han fet ben presents en el discurs educatiu de la literatura infantil, de manera que moltes obres han ampliat les fronteres del que s'ha entès tradicionalment com a "llibres per a infants".

La posició respecte d'aquestes tres fronteres –cognitiva, artística i moral- afecta la nostra tasca de selecció i mediació de unes històries que constituïran la base dels futurs lectors de les nostres societats. Sabem que els nadons aprenen a seguir la nostra mirada per saber *què estem mirant* i que aquest és un tret important en l'evolució de l'espècie. Hem volgut recordar aquí que els infants també poden aprendre a seguir la mirada dels llibres per trobar-se amb les històries que els parlen d'ells i del món. És a dir, a seguir la mirada de la narració fins un "tac" que els oferirà sentits amplis i diversos amb què configurar les seves vides. No sembla un fet menor i estic segura que tots els aquí presents estem molt interessats a propiciar-lo.

Moltes gràcies per la seva atenció.