

Conte d'una nina i la seva fada

Núria Baraldés Sinde
Niub: 20310334

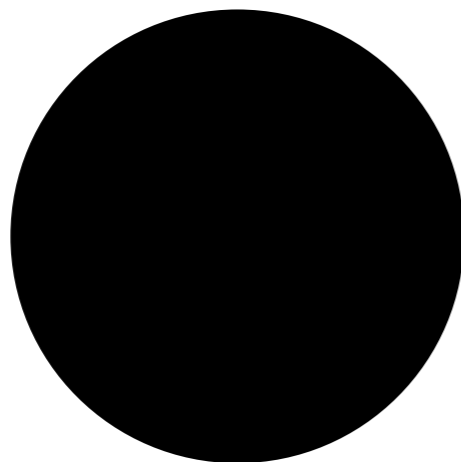


**RONDALLES
D'AMBIENT**

Conte d'una nina i la seva fada

Núria Baraldés Sinde

Niub: 20310334



Núria Baraldés Sinde
Niub: 20310334

Treball de final de grau. Línia A2
Tutora: Lola Lasurt

Departament d'Arts Visuals i Disseny
Facultat de Belles Arts
Universitat de Barcelona
2022/2023



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Belles Arts



AGRAÏMENTS

Gràcies a la Lola per l'acompanyament i guia al llarg de la recerca, a la Montse per les seves aportacions, a totes les meves companyes que al llarg de la carrera ens hem trobat, a la meva família que sempre està amb mi, a *Nina* i *Fada* per deixar-me escriure sobre elles i a tu per llegir.



RESUM

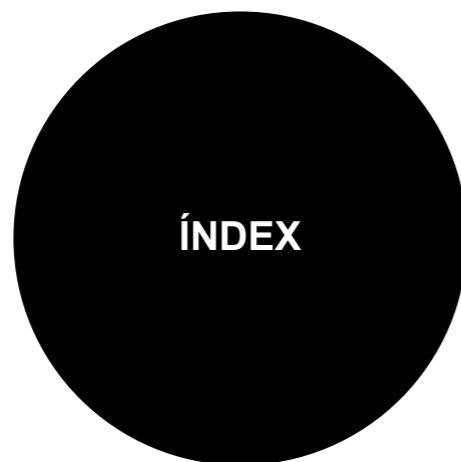
A partir d'explorar la rondalla de fades, entesa com un punt de trobada entre la quotidianitat i la fantasia, plantejo elaborar una història i confeccionar-la com una *rondalla d'ambient*: un conte desplegat en una instal·lació, a on l'espectador interactua per a seguir-ne el relat.

Al llarg del projecte, la contarella em serveix per a endinsar-me en el món fascinant i desconegut de les fades, sent aquestes al·legories de quelcom difícil de descriure. En altres paraules, estableixo una analogia entre la fada i l'eterna recerca visual per a comprendre la imatge i com aquesta es percep i afecta dins del marc de la filosofia estètica. Aquest encant incorpori s'ha intentat atrapar des dels inicis de la narració oral, passant per la recopilació i reformulació posterior dels contes que l'escriptura va oferir fins a les anàlisis simbòliques que, des de diverses branques del coneixement, intentaven posar llum a la secreta obscuritat que rodeja a aquestes criatures.

Recuperant la tradició de les fades enteses com a encantadores¹, el *fil del destí* em serveix per a cosir una història que vol atrapar a l'espectador que s'aventuri a entrar. Aquest TFG es formalitza en una instal·lació en la que el públic està convidat a compartir els ulls amb el personatge *Nina* per tal d'esbrinar on està la seva estimada amiga *Fada*.

Paraules clau: art tèxtil, fada, imatge intangible, objecte transicional, rondalla d'ambient

¹ *Fada* té relació directa amb el llatí *fatum* (destí) alhora que amb *fata*, designació usada per a determinar un seguit de criatures que controlaven el destí dels humans similars a les Tres Parques Romanes. A més a més, el fil o la costura és un dels seus atributs principals.



ÍNDIX

1. Introducció.....	7
2. Marc teòric.....	9
2.1. Rondalles.....	10
2.1.1. Etimologia.....	10
2.1.2. Definicions.....	10
2.1.3. De fades o meravelloses.....	12
2.1.4. En conjunt.....	13
2.2. Fades.....	17
2.2.1. Etimologia i definicions.....	17
2.2.2. La importància del nom.....	22
2.2.3. Dones d'aigua i encantades.....	22
2.3. Rondalles d'ambient: Conte d'una nina i la seva fada.....	25
2.3.1. Etimologia i definició.....	25
2.3.2. Percepció visual.....	27
2.3.3. Objectes transicionals.....	28
2.3.4. Per a nens?.....	29
3. Referents.....	31
3.1. Abstracció mística.....	33
3.2. Cossos en ambient.....	35
3.3. Rondalles.....	39
3.4. Brodat místic.....	43
3.5. Fades i Deessa Mare.....	45
4. Metodologia.....	47
4.1. Pre-producció.....	48
4.2. Producció.....	48
4.3. Post-producció.....	49
5. Projecte.....	51
6. Conclusions.....	59
7. Llistat de referències bibliogràfiques.....	61
8. Annex.....	67
8.1. CV.....	68
8.2. Llegenda de dones d'aigua.....	69



1. INTRODUCCIÓ

Les rondalles, els contes, no només tenen la particularitat de ser difícils de catalogar, de presentar límits incerts amb altres expressions literàries tals com els mites, les llegendes o les faules, sinó que la mateixa terminologia de fada contempla un ampli ventall de definicions, des de les primerenques vinculacions amb la capacitat d'encantar i controlar el destí dels humans fins a la Campaneta de *Peter Pan* (1953) retratada per Disney. En ambdós casos, s'intenten definir qüestions que transcendeixen la quotidianitat tangible.

L'elecció del cas concret de rondalles de fades com a motor principal del projecte s'esdevé per dos motius principals: primerament, proposa algunes delimitacions respecte a la confusió que les categories literàries comporten, sent conscient d'aquesta mateixa problemàtica; en segon terme, són relats a on sorgeix la interacció entre humans i criatures meravelloses, molts cops amb predominança de les fades. Per tant, és a partir de les rondalles de fades com s'articula la *rondalla d'ambient* de la peça, és a dir, el relat desenvolupat en un espai que té com a protagonista a *Nina*, la qual busca i espera una interacció amb la seva estimada amiga *Fada*. Per un costat, *Nina* és el personatge tangible donat que tant remet al món de les joguines, a l'objecte transicional de la infància, a la corporeïtat, com també esdevé el cos que els espectadors adopten en el transcurs de l'obra. Per l'altre costat, *Fada* esdevé el personatge no tangible i anhelat per *Nina* que, tot i que sembla manifestar-se a través de figures i paraules, mai apareix al ser una criatura de caràcter no matèric. Precisament, *Fada* fa eco de la tradició de les fades i la seva difícil categorització simbòlica, així com de l'encantament que aquestes criatures confereixen a la visió humana.

En la instal·lació artística, és a dir, la *rondalla d'ambient*, segueixo l'estructura predominant en les rondalles de fades: la introducció, cosida amb fil blanc sobre un cercle de teixit negre; el nus, cosit sobre fundes de coixí i expressat a través de formes geomètriques i paraules; i el desenllaç, cosit amb fil negre sobre teixit negre. Precisament, el qüestionament sobre la percepció visual i com aquesta afecta l'entesa de les imatges, esdevé el condicionant clau per a la necessitat d'un apropament a través del tacte (i no la mirada) en el desenllaç del relat. En altres paraules, *Nina* acceptarà que la seva amiga no posseeix un cos ni és de la manera que imagina, sent la cura l'única via per poder-s'hi apropar càlidament.



2. MARC TEÒRIC

2.1. Rondalles

2.1.1. Etimologia

El terme *rondalla*, tot i presentar un origen incert, ha estat relacionat amb el francès *rondeau* (codolada) i *rond* (rodó). Un dels seus sinònims n'és *conte*, l'etimologia del qual sembla provenir del llatí *compūtus* (càlcul) que, al seu torn, va evolucionar a *comptar* i *computar*, mots anàlegs de determinar o enumerar usats en el segle XIV². Per tant, en primera instància, pot extreure's com *rondalla* contempla en si mateixa al cercle mentre que *conte* es vincula amb el fet de detallar quelcom. Aquestes són consideracions importants per a la tria del primer terme en el present treball. Conseqüentment, si apareixen *conte*, *contarella* o *relat* al llarg de l'escrit, el seu ús es deu al ser sinònims de *rondalla* per tal de no repetir la paraula en excés.

2.1.2. Definicions

En primera instància, una rondalla pot remetre a la narració oral o escrita d'una història de caràcter meravellós o fantàstic. Ramona Violant Ribera (1990) explica que l'actitud narrativa en prosa, la qual confereix un petit món èpic a partir d'uns personatges, un espai, un temps i uns esdeveniments concrets, és compartida tant pel *conte* com per altres tipus de relats tals com el mite, la llegenda i la faula (p. 14) i, en conseqüència, la definició exposada és tan àmplia que no designaria en concret a cap. L'autora fa incís en el caràcter imaginatiu de la rondalla que s'extrapola en l'actitud del narrador i l'auditori, els quals "són conscients (...) que en cap moment no s'ha de prendre allò narrat i allò escoltat com a mereixedor de la més mínima fe" (Violant Ribera, 1990, p. 15). Exposat d'aquesta manera, sembla que la rondalla tan sols és una història il·lusòria de qui tot-hom n'és partícip de la seva inversemblança. Tanmateix, aquest acte comunicatiu ha estat present des dels temps a on l'escriptura encara no havia sorgit i la fantasia inscrita ha esdevingut un dels factors condicionants del seu enaltiment o marginació. Juan José Prat Ferrer (2013) parla no només de la qualitat comunicativa de la narració (a on afegeix la capacitat de diàleg entre narrador i públic) sinó també de la seva potencialitat com a fenomen cultural i activitat artística. Per un costat, des de l'antropologia i la folklorística, l'autor exposa com es van relacionar els relats amb les creences i usos dels pobles allunyats de l'entorn urbà europeu per, després, ser entesos com un mecanisme d'interacció entre comunitats i dipositaris d'informació cultural. Per l'altre costat, Prat Ferrer (2013) explica la consideració com a producció artística i literària que la filologia va atorgar a aquestes històries, mostrant la predominança de l'escriptura davant l'oralitat en els estudis de fins fa poques dècades (p. 8). D'aquesta manera, la funció dels contes recau molt més enllà del pur entreteniment o l'escolta d'una història insòlita. Cal, però, perfilar les seves delimitacions per a diferenciar el terme usat en aquest treball de les altres tipologies de relat esmentades.

² Etimologies establertes a partir de la combinació del *diccionari.cat* i el *viccionari*.

Tenint en consideració les diverses versions de les rondalles que han arribat als nostres dies, Valentina Pisanty (1993/1995) estableix cinc característiques formals que es repeteixen: l'absència de descripcions, fent que els mons i els territoris destaquin per atributs únics; les fórmules i les repeticions, que connecten amb l'oralitat primària dels contes donada la seva funció com a preservadores i lligams d'allò essencial que el narrador adaptava a la seva situació actual (interessant l'expressió anglesa de *to weave a tale*, és a dir, *teixir una rondalla*) alhora que faciliten l'orientació del públic dins la història; la falta de caracterització dels personatges, a on, de nou, l'atribut únic es manifesta així com la importància de l'acció per sobre de la descripció; l'ús de la tercera persona que es vincula al narrador extradiegètic, és a dir, a la veu narradora externa a la història que, a la vegada, redueix el dubte palès en l'ús de la primera persona en els relats fantàstics (cal considerar que la lectura d'una veu intradiegetica, al ser els pensaments d'un personatge, pot transitar entre la veritat i la mentida o, millor dit, esdevenir un dels punts de vista de l'argument total); i la indeterminació de l'estructura espai-temps, conseqüència de la poca caracterització de les descripcions i dels personatges alhora que dels grans salts de temps que solen succeir, sent part de la voluntat del narrador que desitja transportar al públic a indrets allunyats de la dimensió mundana (p. 36 - 42).

D'aquesta manera la rondalla es diferencia del mite i la llegenda, sent el primer un relat a on els protagonistes tenen nom propi i característiques sobrehumanes (siguin divinitats, semideus o herois com Júpiter, Hèrcules, Odisseu...) i la segona una història que configura la creença o els costums d'un lloc amb coordenades concretes i a on els personatges també contemplen una distinció apreciable (Les dones d'aigua de Sant Joan les Fonts, Sant Jordi com a patró de Catalunya...). El psicoanalista Bruno Bettelheim (1975/2012), de caràcter freudià, manifesta com la rondalla és terapèutica "porque el paciente encuentra sus *propias* soluciones mediante la contemplación de lo que la historia parece aludir sobre él mismo y sobre sus conflictos internos, en aquel momento de su vida" (p. 36), exposant l'ús dels contes en la medicina tradicional hindú alhora que extrapolant-ho a les seves consideracions sobre l'inconscient i la realitat mundana, diferenciant-la de les faules donat que aquestes incorporaven una advertència moralitzadora o admonitòria directa al final del seu argument. Així i tot, cal dir que les versions de les contarelles d'autors com Charles Perrault contien un alligament del mateix caire en ser part de la concepció de la literatura per a nens que en el segle XVII començava a diferenciar-se i a concebre's com a pedagogia segons els dictàmens de l'època.

Tot i haver exposat les principals diferències en les tipologies narratives esmentades amb l'objectiu de perfilar la rondalla, cal tenir present com la delimitació i categorització respon a la necessitat humana de conferir un sentit a tot allò que pot representar un caos i que, per tant, els límits establerts poden variar segons el conte i la versió que s'analitzi així com de l'investigador.

2.1.3. De fades o meravelloses

Tenint present l'apartat 2.2 *Fades*, a on exposaré més concretament el significat propi del terme *fada*, cal dirigir l'atenció a la tipologia de rondalla delineada en el present treball.

Per un costat, Prat Ferrer (2013), entre altres categories, delimita en dos apartats diferenciats els contes de fades i els meravellosos, sent els primers unes narracions de caràcter literari aristocràtic que contemplen l'aparició de personatges feèrics, és a dir, del que de moment designaré com a *fada* (criatura femenina amb poders de la natura que tant pot ser benèvola com malvada), mentre que els segons presenten un món a on l'allò sobrenatural i el fet natural coexisteixen i esdevenen relats d'aventura amb valors de tipus feudal d'un sol protagonista (p. 33).

Per l'altre costat, Violant Ribera (1990), adoptant la classificació d'Anti Aarne de la reedició ampliada de *The Types of the Folktale* per Stith Tompson l'any 1964 (a on els autors confeccionaren un índex temàtic dels contes), l'autora organitza les contarelles en meravelloses, de bèsties, humanes i de fórmula fixa (p. 39-41). En aquest cas, la consideració de *meravelloses* per Violant Ribera deriva de l'aplicació de *rondalla meravellosa* de Vladimir Propp, la qual incorporava els contes-tipus classificats del número 300 al 749 per Aarne - adversaris sobrenaturals; marit (muller) sobrenatural o encantat (encantada); tasques sobrenaturals; ajudes sobrenaturals; objectes màgics; força o coneixements sobrenaturals; altres contes de tipus sobrenatural – afegint-hi les rondalles mítiques i novel·lesques (Violant Ribera, 1990, p. 54). Propp (1928/1971) especificaria que:

Se puede llamar cuento maravilloso desde el punto de vista morfológico a todo desarrollo que partiendo de una fechoría (A) o de una carencia (a) y pasando por las funciones intermediarias culmina en el matrimonio (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace (p. 107).

D'aquesta manera, *conte de fades* no apareix com a categoria per a l'autora, però sí que esmenta a les fades en, per exemple, *ajudes sobrenaturals* a on descriu com l'heroi o l'heroïna és salvat gràcies a l'ajuda d'aquests personatges (Violant Ribera, 1990, p. 71).

Tanmateix, autors com Sheldon Cashdan o Bettelheim usen *de fades* i *meravelloses* sense distinció, encara que les rondalles no presentin cap ésser feèric, encabint-hi tant *La Caputxeta Vermella* com *La Ventafocs* en les seves anàlisis. Aquesta és la categorització que farà servir, de manera que *meravellosos* esdevindrà un sinònim de *fades* donat que vull fer incís en la "falta de asombro" (Pisanty, 1993/1995, p. 44), en altres paraules, la quotidianitat humana que no s'escandalitza d'una criatura amb poders o d'un animal que parla. Així i tot, és cert que tant el treball escrit com l'obra s'encaminaran i donaran importància a la figura de la fada.

Concretament, Cashdan (1999/2000), tenint en compte la seva anàlisi que vincula la

simbologia de les contarelles amb els que considera com a pecats de la infància (vanitat, golafreria, enveja, engany, luxúria, avarícia, ganduleria) sumant-hi la solitud, el trasllat i la malaltia, aporta el seu punt de vista sobre la divisió de l'argument rondallístic en quatre parts: la travessia, a on el protagonista està o viatja per un indret diferent del qual està acostumat; l'encontre, el moment en què comencen a aparèixer criatures no humanes, d'entre les quals sorgeix la figura malvada o antagonista; la conquesta, a on l'heroi o heroïna venç el seu oponent; i la celebració, el final feliç típic i esperat pel públic (p. 44 – 51). A partir de Cashdan i de reformular l'explicació de l'analista junguiana Marie-Louise von Franz (1970/1993, p. 51-53), exposo l'estructuració que seguiré en l'obra: introducció, a on es presenten el temps i el lloc a través de les fórmules de "Vet aquí una vegada...", expressions màgiques i ritualístiques segons Carmen Bravo-Villasante (1989) que ajuden a "que el cuento siga su curso y (...) el oyente se introduzca en el círculo mágico del cuento maravilloso" (p. 352), a qui hi afegiria la presentació dels personatges i l'exposició del problema central; el nus, que contempla la peripècia o travessia amb els encontres necessaris i el punt culminant imprescindible per a la resolució; i el desenllaç, que presenta un final feliç o, contràriament a les versions més actuals, desastrós.

2.1.4. En conjunt

Els contes o les narracions de relats formaven part de la literatura de saló, és a dir, de les reunions de caràcter cortesà i cultural que se celebraven a França des del segle XVI. Autors com Charles Perrault fomentaven una obra educativa cap a aquest públic, majoritàriament dames de la cort, usant elements de la tradició popular i la mitologia clàssica alhora que transformant-los des de la seva visió aristòcrata i literària. Les *salonnières*, amfitrions de les trobades, es qüestionaven el paper de la dona en les activitats culturals de manera similar a les *précieuses* de la segona meitat del segle XVII.

En el context dels salons literaris francesos i el corrent artístic del preciosisme del segle XVII, Marie-Catherine le Jumelle de Barneville, altrament coneguda com a Madame d'Aulnoy, confeccionà el terme de *contes de fades* en publicar *L'île de la félicité*, un relat inscrit dins la seva novel·la *Hypolite, comte de Douglas* l'any 1690. No obstant això, seria en les següents obres quan el terme l'usaria com a títol. Què entenia per a *fades* i amb quina finalitat les incorpora en la seva carrera literària?

Tenint present aquests pensaments, alhora que lluites personals, Madame d'Aulnoy inaugurà la moda dels contes de fades cortesans en el seu saló de París juntament amb el seu cercle d'amistats i escriptores Madame d'Auneuil, Mademoiselle Bernard, Madame Durand, Mademoiselle de La Force, Mademoiselle L'Héritier i Madame Murat, a més a més, de Madame de Lafayette, Mademoiselle de Scudéry i Madame de Villedieu. Esdevingueren un grup compacte entre 1690 i 1715, autodenominant-se les *conteuses* o les *féerie*.

L'acolliment de la fada en els terrenys cortesans s'havia anat gestant a partir de l'interès que aquestes figures proporcionaven des de la tradició oral, la qual podria haver estat escoltada de les nodrisses i les criades que començaren a fer-se càrrec dels nens de les classes altes i mitjanes (Pisanty, 1993/1995, p. 60), així com dels relats de Straparola, Basile i *Les mil i una nits* (Prat Ferrer, 2013, p. 217 - 238). Per un costat, M^a del Carmen Ramón Díaz (2001) apunta cap a l'esplendor i sumptuositat que els relats oferien (sobretot després de passar per un filtre aristocràtic) així com al retorn a un passat feliç i bell, molt desitjat considerant les circumstàncies autoritàries del regant del Rei Sol, Lluís XIV (p. 96). Precisament, els contes – en moltes ocasions descrits com recarregats - oferien la possibilitat de la reivindicació femenina cortesana sense arribar a ser un atemptat contra la pròpia vida, ja que "complex structures may impide or obfuscate immediate comprehension" (Barzilai, 2021, p. 228). Si bé d'Aulnoy mai va mencionar haver recollit històries de la tradició oral, Jacques Barchilon (2009) explica com indirectament va fer palès la lectura d'obres d'altres contaires a través de personatges o episodis en alguns dels seus contes (p. 355). Cal dir que els seus contes de fades esdevenen gairebé novel·les en comparació als relats orals, gràcies a la presència de detalls i descripcions pròpies del preciosisme de l'època. Ramón Díaz (2001) fa incís en el rebuig que les *conteuses* sentien cap a la comparació dels seus contes amb els relats populars, comentaris que rebien per part dels crítics literaris que "las asociaban a las nodrizas y al mundo infantil y, por tanto, a la ignorancia y escasez de talento" (p. 98). Cal destacar, doncs, no només la denigració de la condició de dona sinó la separació d'edat i de classe que es donava en els salons cortesans, factors que no poden ser oblidats en el tractament del tema present.

Per l'altre costat, Raquel Sumay Guillán (2017) reitera l'afirmació donada per altres autors sobre l'interès de les fades que perdurava a Normandia, lloc de naixement i criança d'Aulnoy (p. 41). Sumant-hi el coneixement grecoromà que era representat i explicat en la cort de Lluís XIV, la figura de la fada apareixeria en primer terme com a *ninfa*, en la ja mencionada *L'île de la félicité*, per posteriorment a donar pas a les *fées*. En ambdós casos, esdevenen les personatges de major presència i poder, tornant a la consideració d'aquestes criatures com a controladores del destí humà, característica compartida amb les *parques* romanes, les quals poden arribar a protegir o ser veritables antagonistes. Fins i tot, afegeix Ramón Díaz (2001), les altres figures femenines no són pas relegades a un paper passiu: les reines ostenten i tenen major presència d'autoritat, sense ser únicament destacades per la seva faceta maternal (de la que en certes ocasions es desprenen), en una línia similar en com les princeses són alhora dòcils i valentes en les seves travessies (p. 101). De nou, el refinament buscat en el preciosisme enalteix les fades com a criatures aristòcrates i fa incís en la presència de la noblesa humana. Cal destacar el paper dels prínceps i l'amor que apareixen en els relats, donat que no hi ha cap mena d'encanteri o força superior externa que pressioni a l'enamorament dels personatges, condició que s'oposa als matrimonis concertats de l'època, dels quals Madame d'Aulnoy en va ser víctima i, en conseqüència, forta lluitadora contrària (Ramón Díaz, 2001, p. 105).

En el segle XVIII, l'obra d'Aulnoy va perdurar en la seva faceta de contaire propiciat, en part, per l'ús del francès en ser la llengua de cultura del moment, sent un període on les dones burgeses (tot i que no tan congregades com les *conteuses*) s'encarregarien d'escriure històries, en aquest cas, amb la voluntat de redirigir els contes cap als nens. Bravo-Villasante (1989) exposa com ja des del segle XVI i XVII començava a concebre's una literatura per a nens en clau pedagògica, la qual, ja en el període de la Il·lustració, respondria a un caràcter més racional (p. 99). Tanmateix, en ple segle XIX, els contes perdrien la categoria de literatura seriosa i entrarien a formar part de la *littérature de col·portage*. Precisament, és en aquest segle quan es realitzen les dues primeres traduccions de l'autora a Espanya: *Bella Bella o El caballero afortunado* (1852) i els *Cuentos de Madama de Aulnoy* (1852), a qui José Vicente Salido López (2021) n'afegirà el manuscrit *Cuentos y leyendas para niños* traduït per Francisco Alejandro Fernel (1857). D'aquesta darrera obra, cal destacar-ne certs aspectes lliures, com exposa Salido López (2021), en l'àmbit de l'adaptació dels referents (frases fetes, jocs de paraules, etc.) a la cultura espanyola, la funció didàctica i el reforçament del missatge moralitzador (p. 503).

Segons Carlota Vicens Pujol (2014), la tardana recepció de l'obra d'Aulnoy sembla que, primerament, fou a causa de com la moda pels contes nascuts de la tradició oral no va arrelar al territori espanyol amb la mateixa força que Itàlia, França o Alemanya (p. 368). En segon terme, cal destacar els relats de viatge com una de les altres facetes que Madame d'Aulnoy va produir en la seva carrera literària i, concretament, cal mencionar el *Viatge per Espanya* de l'any 1679. Irene Pacheco (2021) explica com aquest corrent literari va esdevenir un document prolífic i de gran impacte en la constitució de les identitats nacionals del panorama europeu, encara que part del seu contingut pogués procedir de la imaginació dels escriptors amb la intenció de divertir als lectors, fets que alhora ajudaven a consolidar estereotips de cada país (p. 456). Pacheco (2021) continua explicant com la imatge de l'Espanya d'aquests segles també es va anar conformant a partir de la intermediació francesa que arribava a Alemanya (p. 454) la qual, en ple segle XIX i amb l'auge del Romanticisme, aplaudia l'atribuïda passió i fantasia del territori espanyol en contraposició a la imatge de la "tendencia al arrebató pasional" i "estos ilustres españoles o, por decir mejor, estos pícaros" que d'Aulnoy descrivia en les seves pàgines i que la Il·lustració del següent segle va sentenciar (Pacheco, 2021, p. 458). Sigui com sigui, Vicens Pujol (2014) descriu com alguns dels prologuistes espanyols de les obres traduïdes d'Aulnoy es converteixen en jurats i moralistes en les seves introduccions, esdevenint crítics per la suposada falta d'ingenuïtat que desvirtua l'essència de la fantasia i del conte, apel·lant a una comparació amb Charles Perrault o, en el cas del *Viatge a Espanya*, jutgen i condemnen l'exageració i falsedat de les dades històriques, afegint l'autora:

En ambos casos los juicios críticos parecen bastante reductores. Ninguno de los prologuistas llega a detenerse en los principios estéticos que rigen la obra o en el funcionamiento narrativo de los cuentos, a excepción de nuestra especialista en literatura infantil, Carmen Bravo-Villasante (p. 381).

I Bravo-Villasante (1989) ha descrit els relats d'Aulnoy i els de la resta d'hereves de *les précieuses* com "(...) cuentos muy bellos (...) [que] ostentaban una fantasía exquisita, no exenta de extravagancia decorativa, en que la frivolidad y la seriedad moral formaban una extraña y rara mezcla (...) tenían al final una moralidad versificada" (p. 219).

L'obra de Madame d'Aulnoy respon a una època a on les dones continuaven buscant la seva llibertat i expressió, fent que l'escriptora volgués mostrar "a way for other oppressed, walled-in people – most especially, for young girls and women – to tell their stories in whatever modes and venues were open to them" (Barzilai, 2021, p. 246). De la mateixa manera que s'ha de reconèixer la seva aportació literària, no s'ha d'oblidar com els seus relats parteixen de la condició aristocràtica que rebutjava a tot allò considerat vulgar, a on també entrava la tradició del poble. Això no obstant, cal aturar-se a pensar en què significa *tradició popular* per a nosaltres, explica Barchilon (2009), donat que no només radica en pensar en els temes i les interaccions de les seves versions sinó també en els seus propis mitjans de difusió, ja que "there is no reason why the lower classes could not enjoy *higher class* dreams as exemplified in the fairy tale" (p. 356).

Recapitulant, tot i que les *conteuses* des de la cort i l'aristocràcia es desproveïssin de la part simbòlica o més màgica d'algunes de les figures dels contes orals (Barchilon, 2009, p. 358) i hi hagués una denigració d'edat i classe cap al poble, tampoc s'ha de deixar de banda la lluita per la igualtat de gènere que perseguien. Caldria repensar com la tradició simbòlica ha passat per filtres humans i, en diverses ocasions, el símbol ha esdevingut un dogma allunyat de la seva intenció inicial. En altres paraules, com s'ha prevalgut, per exemple, una determinada forma de fada per tal d'arribar a un significat que, en si mateix, no està manifestat en la materialització (només és un vincle acordat) fent que les desigualtats també es perpetuïn. Malgrat això, la creació i narració dels contes de fades així com les pròpies *conteuses* remetien als relats explicats col·lectivament, potser la part que va perdurar fos en la natura o en un saló.

2.2. Fades

2.2.1. Etimologia i definicions

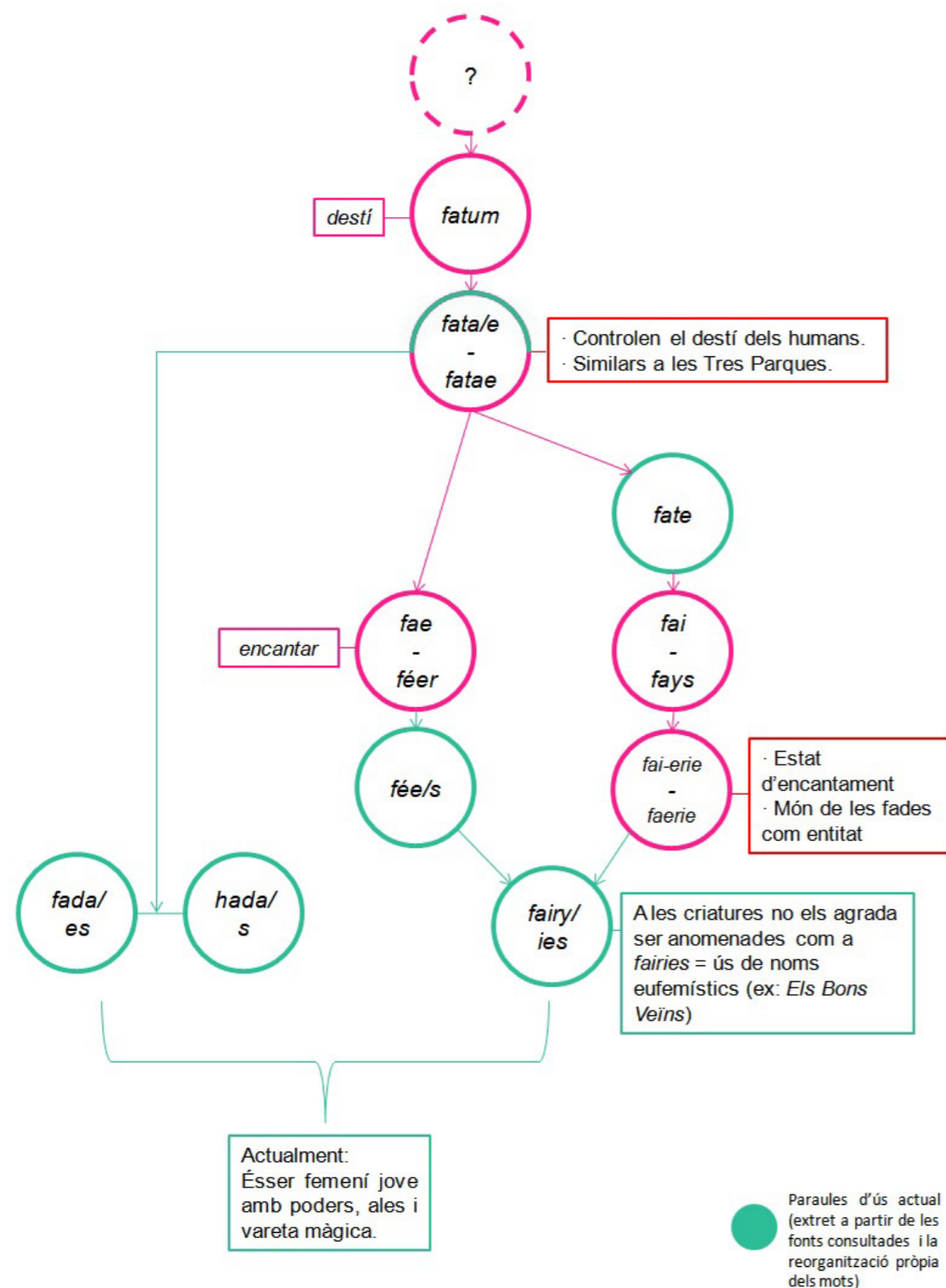


Figura 1. Aurin (Baraldés Sinde, N.). (2023). *Fada: esquema etimològic i de significat*.

A partir de llegir a diversos autors que aniré citant al llarg de l'apartat, he confeccionat un esquema etimològic i de significat (figura 1) que pretén il·lustrar i proporcionar més facilitat a l'hora de seguir el text. En aquest cas, he cregut més apropiat enllaçar l'etimologia amb les definicions en un mateix apartat donat que, segons l'època i els autors, hi ha petites variacions en els termes i significats que he intentat harmonitzar per tal de no estendre la complicació. Tal com diuen Nancy Arrowsmith i George Moorsee (1977/1997):

Una de las tareas más difíciles ha sido la de separar las versiones más antiguas, más verosímiles y más completas de las narraciones populares y los relatos orales de las versiones más modernas, cristianizadas o mezcladas. (...). Cualquier sistema es necesariamente incompleto y susceptible de caer en contradicciones, y el investigador se ve forzado a fiarse con frecuencia de la intuición y de la suerte, además de examinar una y otra vez el material, hacer reconstrucciones históricas minuciosas, ejercicios de lógica y de lingüística, de distribución en categorías y clasificación (p. 11-15).

Actualment, tot i que els mots *fada* o *hada* traslladen cap a la concepció d'un ésser de la naturalesa alat, femení i, en la gran majoria de les ocasions, menut, fet condicionat per les pel·lícules de Walt Disney i la visió romàntica de les rondalles, les seves arrels s'esvaeixen entre la frondositat dels boscos i les arrels de la terra, allà a on és difícil il·luminar amb claredat.

En les terres angleses, a on hi ha una gran presència d'aquestes criatures en les llegendes, Katharine Briggs (1976/1998) assenyala que, sense entrar en l'argot de cada època, en l'estudi científic d'aquests éssers hi ha dos usos generals principals per a la paraula *fairy*: primerament, s'entenen com unes criatures sobrenaturals de naturalesa intermèdia entre els humans i els àngels alhora que diferents dels monstres, bruixes, éssers marins, etc., sent aquesta concepció pròpia del segle XVII (p. 11). Per exemple, el reverend Robert Kirk (1691/2017), qui ja incorporava la visió cristiana que havia intentat reconvertir a les fades en criatures malvades sobretot en el període àlgid de la Inquisició que, tanmateix, no va impedir la curiositat de l'autor per a recopilar sobre tots aquests temes, exposa com d'aquestes criatures:

(...) se dice que son de una naturaleza que mezcla la del hombre y la del ángel, como se pensaba de los *daemones* de antaño, que su temperamento es inteligente y diligente, y que sus cuerpos, ligeros y cambiantes (...), tienen algo de la naturaleza de una nube condensada y se ven mejor durante el crepúsculo (p. 71).

En segon terme, Briggs (1976/1998), exposa com hi ha una consideració més genèrica de la paraula, la qual cobreix tota l'àrea sobrenatural que no està composta per àngels, dimonis i fantasmes (p. 11). Arrowsmith i Moorsee (1977/1997) especifiquen com el terme *elf* s'ha usat de manera genèrica per a designar tota classe de criatura sobrenatural incloent-hi als *gnoms* o la *Gent Diminuta*, i que els *elfs* celtes són designats com a *faeri-*

es, fent que els autors quasi no usin el terme de *fairy* sinó que, per aquestes criatures, també s'hi refereixin com a *elf* (p. 9). A més a més, situen a les *fairies* dins de la categorització d'*elfs de la penombra*, delimitació que les presenta com unes criatures que estan connectades al seu entorn i amb una vida definida per les lleis del temps, l'espai i el lloc, condició que les ha fet visibles en certs moments davant dels humans (Arrowsmith i Moorse, 1977/1997, p. 11-15). No obstant això, als *Sidhe Daoine* o, simplement, *Sidhe*, els descendents dels mítics *Tuatha de Danaan* (cinquens pobladors d'Irlanda segons el *Lebor Gabála Éren*, un conjunt de manuscrits anònims del segle XI que relaten la construcció del país a partir de barrejar història, mitologia, llegendes, folklore i historiografia cristiana), també els tracten de *fairy* considerant-los com els aristòcrates del regne màgic i els classifiquen com a *elfs de la llum*, que contempla a uns éssers de gran bellesa i presència efímera, els menys vistos pels humans (Arrowsmith i Moorse, 1977/1997, p. 17-20). Així Briggs (1976/1998) acaba descrivint com:

El término "fairy" ["hada"] cubre ahora un campo muy amplio: los ELFOS anglosajones y escandinavos, los DAOINE SIDHE de las Highlands de Escocia, los TUATHA DE DANANN de Irlanda, la TYLWYTH TEG de Gales, la CORTE BENDITA y la CORTE MALDITA, la GENTE CHIQUITINA y los BUENOS VECINOS, y muchos otros. Las HADAS AGRUPADAS y las HADAS SOLITARIAS se incluyen en esta categoría, al igual que las de estatura humana o más que humana, las que tienen tres pies y diminutas, las hadas acuáticas que habitan en lagos, ríos o en el mar (p. 164).

L'etimologia de *fairy* pot remuntar-se a dues línies evolutives les quals coincidirien en el terme *fata* o *fatae*, que tant és la terminologia usada per a designar a la fada italiana com, en el seu origen, la designació d'unes dames feèriques o màgiques que presentaven similituds amb les Tres Parques romanes, les Tres Moires gregues, les Nornes nòrdiques i, en definitiva, aquelles criatures pròpies de la mitologia que es vinculaven amb la capacitat de controlar el destí dels humans, en molts casos teixint o cosint amb el fil de la vida de la persona.

Curiosament, Bettelheim (1975/2012), analitzant el conte de *Les tres plomes* a on el personatge del monarca havia d'escollir el seu successor a partir d'unes proves imposades, apunta cap a la importància que el fet de teixir presenta en les rondalles meravelloses, ja que "en tiempos remotos, *tapiz* era el nombre que se daba a los tejidos más elaborados y los hados tejían la tela que decidía el destino del hombre" i que, per tant, quan el fill petit del monarca va portar el tapís més meravellós "en cierto sentido, el rey dejó que decidieran los hados" (p. 150). De manera similar, Cashdan (1999/2000) apunta cap a la importància de filar o teixir al considerar-se una metàfora de la laboriositat. L'autor, citant a Jack Zipes, recorda com abans de la Revolució Industrial, la filança era un mitjà pel qual les dones podien guanyar-se la vida i aconseguir més fàcilment un marit i menciona el terme anglès *spinster* que, tot i poder presentar un significat pejoratiu actual, abans designava a les dones que podien guanyar-se el sou a partir de les seves habilitats amb el fil (Cashdan, 1999/2000, p. 201).

Una altra qüestió a tractar és el concepte de *Triple Deessa* per ser una creença que, si bé se'n parla en els moviments espirituals denominats com a *neopagans* (tot i ser *pagà* un terme que fou usat pels cristians del segle IV per tal d'englobar a totes les religions i creences que no foren la cristiana), ja es manifestava tant en les parques, les quals presentaven una triple figura de donzella, mare i vella, com en la deessa grega de la màgia Hècate la qual, alhora, tenia una gran vinculació amb les fases de la lluna i ajudà a Demèter, la deessa dels cultius, a saber a on havia anat a parar la seva filla Persèfone, raptada per Hades. Jesús Callejo (1995) afirma que:

Lo cierto es que todas las culturas y todos los pueblos primitivos han adorado a viejos espíritus de la naturaleza, suscitados por el animismo (creencia religiosa que considera que todo ser viviente y todo objeto alberga un espíritu o fuerza interior), que más tarde dieron nacimiento, entre los babilonios y los griegos, a deidades terrestres y acuáticas, con toda una sofisticada genealogía de dioses (p. 30-33).

Per tant, si bé les fades han estat considerades com a portadores del destí també formen part d'un important entreteixit amb el culte a les deesses mare i criatures femenines de la naturalesa (per exemple, les nimfes grecollatines o el culte a la Triple Deessa) proveït per l'animisme que poblava les creences de les civilitzacions passades i les múltiples interaccions, històries i vivències que l'ésser humà ha anat conformant per descriure aquestes criatures.

Tornant a les dues línies evolutives de les quals *fairy* n'és un dels resultats, cal considerar: primerament, de *fata* o *fatae* en deriva *fate*, *destí* en anglès, que connecta amb els mots francesos *fai* o *fays* que, al seu torn, deriven cap a *fai-erie* o *faerie* que designaven un estat d'encantament, és a dir, l'alteració que aquestes criatures provocaven en la visió dels humans. Brian Froud i Alan Lee (1978/1983) afegeixen com *faerie* també podia designar al món feèric, és a dir, que era usat per anomenar el regne com una entitat a on aquests éssers habitaven (p. 8). La segona línia evolutiva, portaria *fata* o *fatae* cap a *fae* o *fée*, termes igualment usats per a referir-se a encantar, assimilant-se a *fai-erie* i *faerie* o, alhora, mudant cap a *fée* i *fées*, mots usats per a designar les fades franceses.

Així i tot, Froud i Lee (1978/1983) assenyalen que el terme francès *fée* hauria patit varies variacions en l'ortografia (*fayerye*, *fayre*, *faery*...) incloent-hi el mot *faerie* fins a arribar a *fairy* (p. 8). En canvi, Briggs (1976/1998) exposa com de *fai* n'és *fairy* una extensió (p. 11) i, d'aquesta manera, se segueix la primera línia evolutiva exposada. Sigui com sigui, cal recordar que és difícil extreure una etimologia amb exactitud i la pretensió d'aquest apartat és l'assimilació, encara que de manera més superficial, del que han significat les criatures estudiades.

Recapitulant a *fata* o *fatae*, d'on també sorgeixen les paraules *fada* i *hada*, del català i castellà corresponentment, cal dir que provenen del llatí *fatum* que designava al *destí*, *predicció*, *oracle*, de nou, portant la significació de vida i mort. En català també s'usa el

terme *fat* com a sinònim d'una força vinculada al destí i, alhora, de *fada*, provenint de *fatum* i derivat de *fari* (dir, fer). En castellà, el *fat* vindria a ser l'*hado*, també directament evolucionat de *fatum*, que recorda a la terminologia de l'Hades grecollatí, l'Inframón o Divinitat d'aquest, fet no pas casual.

Briggs (1976/1998) determina que hi ha dues tipologies per a estudiar el possible origen de les fades: la versió folklòrica dels habitants de les Illes Britàniques i la dels investigadors (p. 263). Per un costat, en les terres angleses, tot i que hi havia algun rastre d'una creença de caràcter més prehistòric, predominava la vinculació de les fades amb els morts (al viure sota els turons, en un regne subterrani, reminiscències de l'Hades), amb esperits astrals i elementals o amb els àngels caiguts (Briggs, 1976/1998, p. 263-264). Callejo (1995), arran de la caiguda dels àngels rebels, dona algunes versions que, òbviament, barregen trets mitològics amb consideracions cristianes: pels celtas i els eslaus hi ha gran certesa en com les fades eren els àngels que es rebel·laren contra Déu; segons els bretons foren els àngels que van romandre neutrals entre la guerra de Déu i Lucifer, enviats a la terra un cop finalitzada la batalla; i els islandesos expliquen com els fills que Eva va ocultar davant de Déu foren castigats amb l'ocultació davant la visió humana, denominats com a *huldre* i descrits com a posseïdors d'una gran bellesa, però amb cues de vaca o enfonsats per darrere, és a dir, de cos similar a un motlle buit (p. 30-33).

Per l'altre costat, Briggs (1976/1998) exposa que els folkloristes tenen més interès en l'origen de les creences que no pas en la convicció en si, per tant, consideren que l'assimilació de les fades amb els morts, el record d'una raça més primitiva que va haver d'amagar-se d'invasors o els déus i esperits en decadència, constitueixen unes teories més fonamentades en l'àmbit de la cultura popular (p. 310).

Tenint en compte la complexitat del rastrejament etimològic i significatiu d'aquestes criatures, Callejo (1995) apunta com:

Se puede decir que son personajes arquetípicos, cuyas características son comunes en todas las épocas y en todas las partes del mundo. En la mayoría de los casos sólo se conocen divulgadores de estas leyendas, añadiendo o quitando algo de su cosecha, pero respetando el núcleo primigenio de la tradición. En otros, los menos, se sabe que son mitos inventados de cabo a rabo por algún escritor o folclorista con la idea de añadir algún personaje más al panteón mitológico particular de su zona geográfica (p. 257).

2.2.2. La importància del nom

Com he descrit anteriorment, la necessitat humana de catalogar el caos ha conduït a donar molta importància al nom encara que l'època i les persones en variïn el seu significat i, alhora, el seu significat. D'aquí es poden considerar dos vessants a l'hora de designar com a *fades* a una tipologia concreta de criatures: el respecte i el poder.

Per un costat, Briggs (1976/1998) recorda la creença sobre la desaprovació per part de les fades a ser designades com a tal, és a dir, del rebuig que aquests éssers sentien en ser anomenats com *fairy* (p. 11-12). Per tant, la gent de les illes Britàniques s'hi referia amb noms eufemístics tals com "*los Buenos Vecinos, la Buena Gente, la Corte Bendia, Ellos*, o de modo más distante, *los Extraños*" (Briggs, 1976/1998, p. 11). El respecte que deriva de la prudència o de certa por, també es deu als trobaments entre humans i criatures que Kirk (1691/2017) al llarg del seu tractat exposa, d'entre els quals es poden destacar: la Segona Vista que posseïen alguns humans que els permetia veure a les fades, la gran majoria a través d'un ungüent que si o bé era robat o bé era usat en abundància, podia comportar la ceguera de la persona (p. 74); el rapte de llevadores o cangurs per alimentar i cuidar als fills feèrics (p. 76); i les criatures màgiques o *changing* canviades per un nounat (p. 86).

Per l'altre costat, "el conocimiento de un nombre otorgaba a su poseedor cierto control sobre el objeto nombrado" (Time Life, 2002, p. 10-11), una consideració que ha imperat a Occident al llarg dels segles. De nou, la necessitat de definir i catalogar, tot i la complexitat, proporcionava una delimitació davant d'allò desconegut perquè, precisament, ho deixava de ser al definir-se com a *fada, elf, gnom*, etc. Per posar un exemple, en el *Malleus Maleficarum* (1482), Enrique Kramer i Jakob Sprenger catalogaren a les *fades* com a *dimonis* i, posant-los tots al mateix sac, a la vegada que els hi atribuïen característiques negatives i diabòliques, la denominació que usaren acabà per considerar-les com a tal esdevenint un dels múltiples actes de control per part de la Inquisició (Cuadrada, 2014, p. 138).

2.2.3. Dones d'aigua i encantades

Tot i que no apareixen en les rondalles meravelloses sinó que són pròpies de les llegendes, vull fer menció a *les dones d'aigua* per ser un cas concret de Catalunya que comparteix atribucions tant amb les fades de la resta d'Espanya com amb les europees ja exposades i, d'aquesta manera, veure com ha arribat als territoris catalans la concepció d'aquests éssers de la natura (que, així i tot, no és tan coneguda).

En la tradició catalana, tal com explica Ramona Violant Ribera (2002) les fades han aparegut sota la denominació de *dones d'aigua* així com de *dones de fum i aigua, goges, aloges, dames, dona d'aygó* (mallorquí), *sa dama* (menorquí) i en alguns casos com a *sirenes* i *nimfes*, sent descrites com dones de gran bellesa, de cabellera rossa (a ve-

gades coure) i amb els ulls verds maragda o blaus, duent rics vestits ornamentats amb perles i estels, tuls transparents o, directament, presentant-se nues (p. 10-11). Hi ha llegendes que expliquen com en les nits de lluna plena filen lli o renten les seves robes (Callejo, 1995, p. 198), ocasions que els humans aprofiten per intentar robar alguna de les seves teles, que proporcionen bona sort i fortuna als seus posseïdors, si no són atrapats en l'acte; altres vegades, les dones d'aigua atrauen amb els seus cants a alguns homes que passen prop dels seus llacs per, després, amb uns vels molt fins, abraçar-los mortalment i dur-los cap als seus palaus sota l'aigua (Callejo, 1995, p. 200). El terme *encantades*, que posseeix gran vinculació amb l'etimologia feèrica d'Occident exposada, tant s'usa de paraula general per a designar a les fades catalanes com per anomenar a les persones que han estat víctimes de la màgia de les dones d'aigua, vivint aquestes últimes en els palaus màgics o subsistint maleïdes (per exemple, convertides en pedra), en ambdós casos, esperant que algú les alliberi (Violant Ribera, 2002, p. 10-11).

Basant-me en les categories de Violant Ribera (2002, p. 17-73), prefereixo distribuir els temes recurrents de les llegendes en: *L'entorn màgic*, on els relats descriuen els habitatges i la quotidianitat de les dones d'aigua; *Encanteris i encantats*, a on englobaria tant els objectes màgics com les víctimes de la màgia de les fades; *La bugada*, acció que desencadenava intents humans per robar les teles màgiques de les dones d'aigua que proporcionaven riquesa; *La nit de Sant Joan*, en ser el moment idoni a on es manifestaven aquestes criatures, nit màgica que es té en compte en altres llegendes sobre fades; *Llevadores i regals contradictoris*, a on imperen tant la necessitat de comares humanes com l'adquisició de regals màgics que, per l'error humà, no esdevenen agradables; *Celebracions*, a on destacaria rituals celebrats a finals d'any que esperaven la bona sort de les dones d'aigua; *Topònims i orígens*, les llegendes que ocasionen una tradició o símbol per a un poble concret; *Fades i sirenes*, a on les darreres actuen com a dones d'aigua o se les anomena com a tal; i *Amor i advertència*, que és potser la tipologia de llegenda més coneguda i que cal exemplificar de manera més detallada. Concretament, per tal de poder parlar en magnitud sobre la categoria que especifico com *Amor i advertència*, recomano llegir *La Fada d'Enveig*³, la qual incorpora tots els trets – almenys els especificats per Violant Ribera (2002, p. 73-75) – d'aquest tipus concret de narració. A partir de la lectura que, de nou, no és una rondalla meravellosa sinó una llegenda que em serveix per a poder explicar què s'ha entès per *fades* a Catalunya, poden diferenciar-se vuit estadis que, d'una manera o una altra, solen aparèixer:

- 1- Enamorament.
- 2- Advertències de la fada.
- 3- Casament.
- 4- Vida de matrimoni (a vegades tenen fills).
- 5- Baralla i trencament de l'advertència.

³ Vegeu annex p. 69.

6- Penediment de l'humà.

7- (Si han tingut fills) Aparicions de la fada.

8- Ruïna total de l'humà.

Curiosament, l'amor i el pacte trencat està present en altres relats d'arreu d'Europa com al Roman de *Mélusine* (1392-1393) de Jean D'Arràs així com la manifestació de l'advertència i la vinculació amb la natura, aspectes propis de les concepcions de fades descrites. Precisament, tal com apunta Callejo (1995), aquest amor entre fada i humà sembla provenir de la necessitat de les criatures màgiques per aconseguir una ànima i dotar-se d'humanitat (p. 234). Per entendre aquest aspecte i sense estendre'm, cal mencionar com certes llegendes expliquen que, després de la mort, una fada es fon en *l'ànima grupal* de la seva espècie, és a dir, deixa de ser una consciència individual si no es casa amb algú que posseeix una ànima mortal i transcendental, que en aquest cas seria l'espècie humana (Callejo, 1995, p. 45).

A tall de resum i per tal de centrar el temari que aquí pertoca, el terme *fada*, tant en el territori català com en la resta d'Occident, va tenir uns orígens vinculats a la naturalesa i com al·legoria del destí, fins a derivar a la concepció actual d'una criatura femenina benèfica amb ales, sent aquest un atribut tardà segurament propiciat per *El somni d'una nit d'estiu* (aproximadament del 1595) de William Shakespeare, certes rondalles reformulades com la de *Ventafocs* i les pel·lícules, ja en ple segle XX, de Walt Disney. Així i tot, cal tenir en compte que les fases entre una cosmovisió i altra han estat un flux d'intercanvi mutu i no pas l'esquema que breument he plantejat.

Dins dels contes considerats per a nens, les fades continuen oferint dons i protecció en les figures de *fada padrina* (Aulnoy, 1697, *L'ocell blau*) o de *vella* (Grimm, 1812, *Les tres filadores*), fins i tot d'*animal* (Grimm, 1812, *Les tres plomes*) i en les llegendes és a on més perdura la seva faceta de *donzella* (Chauvet, 1899, *La fada d'enveig*).

2.3. Rondalles d'ambient: Conte d'una nina i la seva fada

2.3.1. Etimologia i definició

“Vet aquí una vegada, Nina buscava a la seva amiga Fada. La criatura no tenia ulls i no veia a la seva estimada. Palpant, en el buit ocular unes peces de colors es col·locà”, és la introducció que contempla la peça *Rondalles d'ambient: Conte d'una nina i la seva fada*, inici que pot ser llegit en la paret dins d'un cercle de tela negra. *Rondalles d'ambient* és el terme propi que uso per a, d'una banda, retornar a la noció de conte com, de l'altra banda, que aquest impliqui un espai a on es desenvolupi el relat.

L'etimologia de rondalla, tal com he explicat en l'apartat 2.1.1., em marca la forma predominant de la peça: el cercle. Jean Chevalier i Alain Gheerbrant (1969/1986) expliquen com aquesta figura geomètrica s'ha vinculat amb les idees de perfecció i homogeneïtat alhora que amb l'absència de qualsevol distinció o divisió, destacant com el cel adopta la forma circular esdevenint un món espiritual, invisible i transcendent, contrari i relacionat amb la terra (p. 300-301). Aquesta oposició de cel/terra la reflecteix en la idea de fada/nina, dit d'una altra manera, intangible/cos, ja que en el cel volen les fades i en la terra transiten els cossos. A més a més, són coneguts els balls en cercle, paranys per a qualsevol persona despistada, que aquestes criatures realitzaven (Callejo, 1995, p. 63). Cal mencionar com, si bé la protagonista rep el nom de Nina, presenta el mateix ús de poca caracterització propi de les rondalles meravelloses, de la mateixa manera que ho fa la figura de Fada: ambdós mots serveixen per anomenar-les i alhora descriure-les.

“Nina albirava on era la seva amiga” esdevé el nus de la història, fragmentat en cada un dels coixins de l'obra dipositats a sobre d'un gran cercle de tela negra, el qual contempla tant paraules com formes. Si l'ambient per on transita Fada és, en aparença, el cercle i és en aquest a on Nina la busca, els punts de llum (blanca, magenta i verda) o els intents de la joguina per il·luminar el desconegut s'esdevenen en les fundes de coixins, les quals són quadrades o romboides segons com són agafades. Per un costat, el quadrat es vincula amb la terra (Chevalier i Gheerbrant, 1969/1986, p. 370) alhora que, com bé destaca Juan-Eduardo Cirlot (1958/1992), remet a l'organització i la fermesa del món (p. 156). Per l'altre costat, el rombe es vincula amb la feminitat i la matriu de la vida, com si en introduir-se s'iniciés un viatge iniciàtic cap a mons subterranis, potser a on les fades habiten (Chevalier i Gheerbrant, 1969/1986, p. 891). Són un total de set fundes en ser aquest un número present en les rondalles de fades, a on encara que “hi predomina el número tres (...) quan el sentit de ponderació és molt intens s'hi fa intervenir el número set (...) considerat el número màgic i simbòlic per excel·lència” (Violant Ribera, 1990, p. 61). A més a més, cal sumar-li com s'ha vinculat amb el pas cap al desconegut i el final d'un cicle que esdevé l'inici d'un altre, alhora que està format pel tres i el quatre, números relacionats amb el cel i la terra corresponentment (Chevalier i Gheerbrant, 1969/1986, p. 942-944).

Tot i que Nina il·lumina la foscor, encara que s'emprovi els ulls de l'espectador i dos filtres (verd i vermell) dipositats al costat del gran cercle per a ser usats, al seu encontre només fan que sortir paraules o formes que mai arriben a ser la seva Fada. En primer lloc, les paraules no només són les del nus fragmentat, sinó que en obrir una de les fundes de coixí poden llegir-se fins a tres mots (adjectius o adverbis) que complementen el terme de l'exterior jugant amb les percepcions òptiques, sent l'ús o no dels filtres el que determinarà l'elecció d'una paraula sent aquesta la que contempla una diferència: l'ull de l'espectador triarà el mot acompanyat de dues ratlles que el travessen, en canvi, amb els filtres escollirà la paraula que no té cap tipus de ratlla per sobre seu. En segon lloc, les formes es basen en la combinació del cercle, el quadrat, el rombe i la lluna. Cal afegir que el rombe, si aquest està format per dos triangles isòsceles, remet a la idea de connexió entre dos mons els quals, de nou, són el cel i la terra (Chevalier i Gheerbrant, 1969/1986, p. 891) mentre que la lluna, també de caràcter femení, pot vincular-se tant amb la tradició mencionada sobre el culte a les deesses mare com amb la nit i les forces del somni (Chevalier i Gheerbrant, 1969/1986, p. 661-662).

Aquesta falta de definició cap a Fada forma part de la vinculació pròpia que desenvolupo al llarg de l'obra. No pretenc representar una figura i vincular-la amb la fenomenologia de caràcter paranormal que sobretot s'ha entès com a tal en els segles XIX, XX i, fins i tot, en l'actualitat, com en el cas de *les Fades de Cottingley* del passat centenni, a on les dues cosines angleses Elsie Wright i Frances Griffith presentaren cinc presumptes fotografies de fades que, temps després, serien desmentides tot i l'enrenou que provocaren en la societat del moment (fins i tot, a autors com Sir Artur Conan Doyle), cas explorat per Michael Sand a *Contranatura* (2001) de Joan Fontcuberta, on l'usa per a exposar el fals testimoni que pot esdevenir la fotografia (p. 10), i en *Imponderable* de Tony Oursler, un arxiu d'objectes de caràcter sobrenatural de la col·lecció del pare de l'artista (2016, p. 279). La peça vol remetre a l'encantament que aquestes criatures han provocat en els humans, els quals les han volgut anomenar i descriure de moltes maneres. No n'és pas un apropament per tal de considerar “allò paranormal” i “allò humà” sinó que, tot i les diferències, em dirigeixo cap a les concepcions d'una cura mútua, entre el desconegut, l'inconscient, allò no visible, que, així i tot, també viu i és present amb nosaltres. En les rondalles, com Bravo-Villasante (1989) apunta, ja hi és present la voluntat de connectar el visible i l'invisible (p. 358) i Marina Garcès (2016), referint-se al *Petit Príncep* (Antoine de Saint-Exupéry, 1943), parla de com:

L'invisible, per tant, no és més enllà, és aquí, en mi, en nosaltres, visible i opac alhora, disponible i impossible al mateix temps. És només el plec del que és visible, l'entranya d'un món amb volum, que mai podrem copsar sota una sola mirada. Tota una lliçó del que a la filosofia li costa tant de dir, en un sol traç (p. 32).

Josep Maria Esquirol (2021) afegiria:

Tenir cura de l'inoblidable és una manera de respondre-hi. L'inoblidable ens desborda, ens excedeix. Però, per sort, en aquest desbordament hi ha alhora una

orientació, quelcom que m'assenyala una ruta. La cura és atenció i esforç per seguir-la (p. 56).

L'obra tampoc és una temptativa cap a fonamentar una creença o culte concret en l'espectador. Fada em serveix per a donar un nom a aquest aspecte tan fascinant i indescriptible com ho és allò que no es coneix, del món dels somnis o de les rondalles meravelloses. I Nina em permet, no tan sols configurar un personatge que busca aquestes criatures fantàstiques sinó també incloure l'espectador: mentre el públic llegeix i explora la peça, és alhora el cos que està descrit en el relat. Per tant, "Quan Fada l'abraça, les peces de colors Nina va oblidar. Visqué amb la seva estimada i ambdues compartiren cuidats. Rondalla explicada, rondalla acabada" és el final del conte que només pot ser percebut a través del tacte en l'entremig del cercle gran.

2.3.2. Percepció visual

Poèticament, jugo amb l'entesa de la llum, l'ombra i els colors, no només simbòlicament sinó també amb la interacció entre espectador i peça. Apareixen el blanc i negre com a llum i foscor, així com el vermell/magenta i el verd. Johann Wolfgang von Goethe configurà en la seva *Teoria del Color* (1810/1992) una concepció pròpia sobre aquest fenomen, descrivint el color com a ombra de la llum i fent incís en la importància que els costums i les convencions de cada cultura influeixen en l'observació designant al groc i el violeta com l'ombra més clara i la més fosca corresponentment (p. 28). En el meu cas, partint també des de la concepció RGB (entesa dels colors a partir de les pantalles que omplen la quotidianitat) els colors principals esdevenen el magenta/vermell i verd. Per un costat, conformen les figures cosides en els coixins a on el blanc s'incorpora en les paraules. Per l'altre costat, apareixen com a filtres els quals provoquen l'aparició o la desaparició del seu homogeni cosit.

En un inici, estava planejat afegir el blau i conformar la trinitat RGB, però, malauradament, el blavós era tan proper al verd que oferia un mateix resultat de filtratge en qual-sevol tonalitat. També vaig provar amb el groc, el violeta i el taronja, però cap d'aquests colors oferia la capacitat de modificació perceptiva. Així i tot, l'experimentació em dugué a tenir en compte el propi ull de l'espectador com a tercer filtre. Cal tenir en compte que, igual que el blanc és distintiu amb l'ús o no dels filtres, l'ull humà és capaç de veure el caos de colorit que s'observa en els coixins. Per tant, estableixo les relacions de magenta amb vermell, verd amb verd i blanc amb ull (independentment del color de l'iris).

L'experimentació de filtratge amb verd i vermell l'explicà Emily Noyes Vanderpoel (1901/2018) com a mesura per a corregir part de la visió en algunes persones daltòniques (p. 9) i és una metodologia usada en l'òptica actual per a detectar defectes de refracció com la miopia (Admiravisión, s.d.), així que l'ús d'aquests dos colors també porta cap a l'intent de corregir una percepció, d'intentar trobar un equilibri. Així i tot, com John Berger (1972/2021) apunta, "aunque toda imagen incorpora un modo de ver, nuestra

percepción o apreciación de una imagen también depende de nuestro propio modo de ver" (p. 10). Per tant, tot i la importància de la visió, sent la fada una criatura imperceptible, és més propera un cop s'abraça la seva no forma, és a dir, el sentit del tacte no permet arribar a la Fada, però sí que deixa entreveure la importància de l'acceptació i la cura mútua.

2.3.3. Objectes transicionals

Segons Francisco Sáinz Bermejo (2017), el pediatre i psicoanalista Donald Woods Winnicott va definir els objectes transicionals com aquells elements preferits d'un nen petit (nines, mantes, ossets de peluix...) com una extensió del seu cos que li permetia no sentir-se sol i separar-se de la dependència amb la mare (p. 70). L'autor destaca com el psicoanalista passà de l'objecte a l'espai transicional, lloc on es desenvoluparien tot un seguit d'experiències compartides entre nen i adult, fenòmens a on ambdues parts són coautores i on té un paper important la intersubjectivitat o la relació a partir de l'empatia (Sáinz Bermejo, 2017, p. 74).

En els contes, les joguines precisament apareixen com a la figura (en la gran majoria) maternal que falta o ha mort. Cashdan (1999/2000) ofereix l'exemple del conte rus *La bella Vasilisa*, amb certa reminiscència a *la Ventafocs*, a on una nina encantada ajuda a la protagonista a superar els obstacles que la madrastra li imposa i la salva dels encontres amb la bruixa Baba Yaga (p. 116). L'autor, precisament, vincula a la nina amb els objectes transicionals explicant la sensació d'abandonament que un nen pot sentir quan la mare *ha desaparegut*, en conseqüència, està fora de vista (Cashdan, 1999/2000, p. 118).

En el meu relat, en canvi, la nina tant és la intermediària, el trànsit, la receptora, com la persona que també busca a Fada. Nina té cert grau de possessió en un inici que, a poc a poc, alliberant la seva imposició de mirada, l'acosta més a la seva estimada. En la seva relació hi predomina l'empatia que no concreto a un sol tipus d'amor. Paral·lelament, Nina és el públic. La tela s'estén cap a la pell dels espectadors, com un sol cos terrenal, tangible, que busca allò celestial, incorpori. Precisament la tela, els filaments, també es vinculen amb les fades, tal com he mencionat en apartats anteriors. Si bé l'acte de lectura provoca distància en oposició a la narració oral (Prat Ferrer, 2013, p. 15), a partir dels cossos individuals s'articularà una connexió: "Nina albirava on era la seva amiga" no deixa de ser l'acció que l'espectador realitzarà, sigui llegida, observada o filtrada tant en els coixins com en les persones que el rodejaran. "What are the membranes that separate it or differentiate it from others (bodies)?" es pregunta Astrida Neimanis (2017/2019), sent per a l'autora l'aigua, els fluids, la connectora de cossos de tot mena (p. 29). Esquirol (2021) poetitza sobre la pell prima i el cor gran, amb la presència de la ferida infinita oberta per la cura, l'ànima, la vida (p. 166-167). Kiki Smith afegeix:

Solemos pensar la piel como un límite del cuerpo, una línea de frontera. Sin em-

bargo, las cosas pasan a través de nosotros todo el tiempo, somos penetrables en la superficie. Aquel límite entre el adentro y el afuera apenas es una ilusión (...) (Museo de pasión, 2016, p. 40).

A on comença i acaba el cos de Nina?

2.3.4. Per a nens?

Fins al moment, no he mencionat la vinculació explícita entre nens i contes més enllà de determinar la seva consolidació en l'apartat 2.1.3., així com la infantilització (terme usat de manera pejorativa) vinculada a les rondalles meravelloses. La fantasia, la imaginació, sumant-hi criatures com les fades, han derivat cap a la marginació i ridiculització social. Michael Ende, amb novel·les com *La història interminable* (1979), s'ha catalogat com un escriptor de literatura fantàstica, conseqüentment, entesa com a *lectura d'evasió*. Contràriament a aquesta sentència i com bé exposa Veljka Ruzicka Kenfel (1993), l'autor defensava la capacitat imaginativa o poètica com una manera de pensar més humana, que esdevé l'etern infantil de la persona no només expressada en els llibres o l'art, sinó també en les formes de viure i entendre el món (p. 116). No obstant això, Ende incidia en com "separado de lo real, lo fantástico pierde también su contenido" (De Rambures, 1984), és a dir, cal que existeixi una harmonia entre inscriure's dins la quotidianitat i explorar un món incorpori. Potser, en definitiva, viure sense decantar-se per la separació dual, ser conscient del cos terrenal alhora que de la seva vinculació i capacitat no tangible, una cura entre mons.

Per altra banda, com bé apunta Patrick Zabalbeascoa (2000), els adults són qui juguen un paper important en la literatura infantil de qualsevol classe en ser ells mateixos qui generen, distribueixen, seleccionen, compren i, en alguns casos, narren els relats (p. 22). Si existeix cert temor adult cap a algunes de les accions que en alguns contes es desenvolupen, és necessari recordar les paraules de la contacontes Marie L. Shedlock (1915/2017):

Si se narra sin regodearse en los detalles, con rapidez, por lo general los niños lo aceptan, del mismo modo que también aceptan que se le corte la cabeza a un gigante, porque no lo asocian con una dolorosa tragedia real, sobre todo si el episodio se presenta con sentido del humor (p.75).

Precisament, Eduardo Segura Fernández (2000) explica com és de necessària la reflexió que els relats ofereixen, reflexió que pot sorgir simplement amb la possibilitat d'interrompre la lectura i conversar (provenint *conversar* del llatí *con-vertere*, és a dir, tornar-se cap als altres) (p. 235). En aquest retrobar-se, estar junts, Ende, recuperant la tradició de les rondalles i veient-hi en elles més llibertat d'expressió simbòlica, afirmava que:

Creo que los supuestos adultos no son tan maduros como para percibir que un cuento para niños es también para ellos (...). Hay que encontrar otros vínculos

que unan a los hombres, y el mundo de los niños constituye precisamente una nueva comunidad (De Rambures, 1984).



3. REFERENTS

A partir de designar cinc categories que es vinculen amb la temàtica i la formalització de la meva peça, he organitzat un conjunt d'artistes per a cada apartat. Això no obstant, cal tenir en compte que els límits aquí exposats només serveixen per a trobar connexions mútues i no pas delimitar a les creadores a una sola tipologia o entesa de l'art.

3.1. Abstracció mística



Figura 2. De fem. (1908) Sense títol [Dibuix automàtic]. The Moderna Museet, Stockholm, Suècia.

Hilma af Klint (Solna, Suècia, 1862 – Danderyd, Suècia, 1944), en el context del ressorgiment de l'espiritisme a finals del segle XIX i principis del segle XX, treballava a partir de les formes i figures que rebia en *séances*⁴ que, posteriorment, traslladava cap a la pintura de gran format a partir de formes abstractes orgàniques i geomètriques, incorporant (en alguns casos) la figuració. S'ha de tenir en compte com la realització de sessions espiritistes i la seva documentació posterior, va ser una pràctica que af Klint inicià a partir del seu cercle artístic i d'amistats *De Fem* amb Anna Cassel, Sigrid Hedman, Cornelia Cederberg i Mathilda Nilsoon. *De Fem* es reuniren de manera regular sobretot entre 1896 i 1906, realitzant dibuixos automàtics com el de la *Figura 2*. Com bé assenyala Haizea Barcenilla García (2014), l'intent institucional per part de poder "encabir" a af Klint en una narrativa de la història de l'art com a geni solitària i autònoma de creació, oblidava la importància que *De Fem* ocasionà en l'artista, a la vegada que s'intentaven buscar possibles relacions amb altres artistes categoritzats com a consagrats per a validar-ne la seva autoritat (p. 128). Cal destacar la importància de la necessitat del cos per tal de poder rebre un llenguatge celestial (Af Klint, 2013, p. 113), és a dir, una connexió que no aïlla ni l'espai espiritual ni la mèdium de la terra a on els missatges han d'arribar. Si bé la meua peça no s'esdevé a partir de la mediumicitat, sí hi ha ressonàncies amb la geometria mística i l'apropament menys frívol cap a un espai desconegut de Hilma af Klint, alhora que amb *De Fem* s'esdevenen ressonàncies amb la creació col·lectiva cap a un espai intangible.

⁴ Tot i ser un terme ampli, per tal de poder entre el significat principal, es refereix a les sessions espiritistes en què s'intentava establir contacte i rebre missatges d'esperits, a vegades amb una mèdium que canalitzava els missatges.

3.2. Cossos en ambient



Figura 3. Kořátková, E. (2022). Vista de l'exposició *My Body is Not an Island* [Exposició interactiva]. Capc musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeus, França. Fotografia: Arthur Péquin.

Eva Kořátková (Praga, República Txeca, 1982) en l'exposició *My Body Is Not an Island* (11 de febrer de 2022 – 29 maig de 2022) desplega una narrativa fragmentada en pistes que han de ser desxifrades, reflexionant sobre la influència que l'entorn social pot ocasionar en les vides de les persones (Ištók, s.d.). Precisament, Kořátková realitza una al·legoria amb les caixes, donat que aquestes poden moure's i codificar-se, i els cossos, que en l'exposició presenten tant parts humanes com de peixos i cada un explica la seva història, esdevenint les caixes una cotilla pel cos i, a la vegada, una potència transformadora (Darmanté, s.d., p. 1). En el rebuig cap a realitzar una exposició a on el visitant l'explori sol, hi ha ressonàncies amb la meua peça a on, si bé hi ha un cert grau d'individualitat i possible timidesa, poden sorgir petites interaccions entre el públic participant, des de passar-se el filtres entre persones com intentar esbrinar "on està la fada" conjuntament. A més a més, també incorpore la formalització d'una història fragmentada en la que cal descobrir-hi l'enigma.



Figura 4. Rist, P. (2017). *4th Floor to Midness* a *Pixel Forest* [Instal·lació]. New Museum, Nova York, EUA.

Pipilotti Rist (Grabs, Suïssa, 1962) combina tant la corporeïtat com la tecnologia en l'exposició *Pixel Forest* (2017). Concretament, en la instal·lació *4th Floor to Midness*, l'artista convida als espectadors a estirar-se en un dels llits disposats en la sala, mentre són encantats per un vídeo en el sostre que els endinsa en les profunditats de l'oceà. Acompanyats de la música de Soap&Skin, el vídeo intercala imatges viscerals d'aproximaments a un cos que xoquen amb l'estat de relaxació que el públic pot experimentar (Bartunkova, 2017, p. 256). La sorpresa entre allò esperat i allò que s'esdevé, ho exploro en la meua peça a partir de generar un ambient a on el públic pot seure i recercar a la fada alhora que mai trobaran la imatge tan esperada d'aquesta criatura (molt probablement, una figura menuda amb ales i vareta). A més a més, els espectadors són convidats a participar alhora que el conjunt dels seus cossos també configuren la peça resultant.

3.3. Rondalles



Figura 5. Emil Abboud, J. (2021). *The Unbearable Halfness of Being* [Instal·lació]. Grimmwelt Kassel, Kassel, Alemanya. Fotografia: Frank Sperling.

Jumana Emil Abboud (Shefa-'Amr, Israel, 1971) explora les relacions íntimes amb la natura i el paisatge com a col·lectiu d'humans i no-humans, a través de recopilar rondalles presents tant en el folklore com en la contemporaneïtat (*documenta 15: Grimmwelt*, 2022). L'artista considera els contes com un dispositiu d'empoderament sobretot per persones afectades per conflictes, per això en la seva instal·lació *the Unbearable Halfness of Being* (2021), exposada en la *documenta 15* a la Grimmwelt Kassel, tracta el panorama històric, polític i cultural de Palestina relatant, a la vegada, la seva pròpia relació biogràfica amb la història oral (Emil Abboud, s.d.). Convidant als espectadors a una visió menys reglamentada que uneix pobles, terres i llengües (Durbin, Kurth i Stead, 2022), la possibilitat de flexibilitat que els contes ofereixen connecta amb l'entesa de la rondalla en la meva peça, una història que pot desplegar-se molt més enllà de les pàgines d'un llibre que, de la mateixa manera, pot remetre a el sorgiment d'aquestes històries en un context de col·lectivitat.



Figura 6. Minoliti, A. (2022). *Cuentos Peluche* dins de *Fantástico Interior* [Instal·lació]. La Casa Encendida, Madrid, Espanya.

Ad Minoliti (Buenos Aires, Argentina, 1980) presenta en *Cuentos Peluche* (2022), instal·lació emmarcada dins de *Fantástico Interior* (2022-2023), un replantejament cap a la construcció d'identitat en la infància a partir de les estratègies simbòliques que el sistema usa per a donar forma a les persones dins del binarisme (*Ad Minoliti, Cuentos peluche*, s.d.). Reformulant el conte clàssic de *La Caputxeta Vermella*, Minoliti construeix una atmosfera immersiva en els que tant hi ha la presència de figures geomètriques com dos peluixos que esdevenen els protagonistes del relat d'amistat: CAp i Lobe decideixen conèixer-se per curiositat sense moralitats imposades. El peluix, el *furrie*, com a teoria i la tendresa, no pas innocència, que dissolt fronteres (*Ad Minoliti. Cuentos Peluche*, s.d.). En una línia similar, plantejo el personatge de Nina no tan sols com als cossos dels espectadors, sinó també com una joguina que desitja veure a Fada, en aquest cas, sense adonar-se que presenta condicions preestablertes dins la seva mirada.

3.4. Brodat místic



Figura 7. Josefa Tolrà (s.d.). *Josefa Tolrà mostra el mocador brodat* [Brodats]. (Tolrà, J., 2014, p. 49).

Josefa Tolrà (Cabrils, Catalunya, 1880 - 1959) va ser una artista autodidacta que, també amb el ressorgiment de l'espiritisme del segle XIX i XX, realitzava tot un seguit de dibuixos i textos que afloraven a partir de les sessions amb els seus germans espirituals. Tolrà esdevingué una "canalitzadora entre diferents móns" (Bonet, 2014, p. 61) que, així i tot, no esdevingué una figura solitària. D'apropament càlid i familiar, la Pepeta no comercialitzava amb les seves peces sinó que molts cops les regalava, al ser missatges dels éssers de llum que podien ajudar a les persones que acudien a la seva casa a Cabrils (Martínez Pascual i Salvador Soler, 2014, p. 79). Per exemple, realitzà varis *mocadors brodat* (s.d.) com el de la figura 6, a on hi apareixien figures i motius de "fuerza fluidica" (Bonet, 2014, p. 63), és a dir, de caràcter esotèric com en els seus dibuixos, amb gran profunditat de mirada i tendresa, que es posà Jacinta Abril. La tendresa cap al món desconegut, un espai que també uneix encara que sigui difícil de poder descriure, passa pel cos, el teixit, una manera d'entendre que proposo en la meua peça. De nou, la meua peça no sorgeix en un ambient de mediumicitat, però sí que l'apropament cap a la fada esdevé des d'una perspectiva més càlida similar als germanets de llum de Josefa Tolrà.

3.5. Fades i Deessa Mare



Figura 8. Leonora Carrington. (1948-1958). *Iguana and Fox (for Edward James)* [Tapís]. Fundación Beckmann, Tequila, Mèxic.

Leonora Carrington (Clayton Green, Regne Unit, 1917 – Ciutat de Mèxic, Mèxic, 2011) va rebre des de ben petita les llegendes irlandeses sobre fades i altres criatures per part de la seva àvia Moorhead, la seva mare Maureen i la seva cuidadora Mary Kavanaugh, constituint part de l'important bagatge que Carrington exploraria en la seva producció artística. Curiosament, la seva àvia afirmava que el llinatge familiar provenia dels *Tuatha dé Dana*⁵ (Kissane, 2013, p. 10). Ja en un dels seus quaderns de l'escola, es referí a les bruixes de *Macbeth* com a *weird sisters*, provenint *weird* de l'anglosaxó *wyrd* relacionat amb les Tres Nornes nòrdiques i les divinitats equivalents (Arcq, 2013, p. 19). Com Remedios Varó, sentí l'aproximació cap a la natura a partir de la reincorporació del culte a la deessa mare, concretament la Deessa Epona o Deessa Blanca celta (Ingarao, 2013, p. 81). Si bé Carrington és coneguda per la seva obra pictòrica, amb el seu marit Emérico Weisz, realitzaren uns tapissos amb la participació del teixidor Ricardo Rosales i la seva família de Chiconcuac. En *Iguana and fox* (1948-1958) l'arbre de la vida de fruits blancs i vermells és rodejat per una guineu i una figura femenina blanca que esdevé un homenatge a la Deessa Celta (Ingarao, 2013, p. 86), personatges que oficien una cerimònia. El retorn de la iconografia de les fades i la deessa mare, tot i que Carrington ho formalitza amb formes més figuratives, és un dels punts principals de la meua obra.

⁵ Vegeu apartat 2.2. *Fades*, p. 19.

4. METODOLOGIA

4.1. Pre-producció

Retornar a la concepció de fada i l'encantament que aquestes criatures provoquen a la visió dels humans, va ser el condicionant que em va portar a experimentar amb les percepcions òptiques. Fullejant el llibre *Il·luminapor* (2019) del duo artístic Carnovsky i experimentant amb els filtres RGB que oferien, vaig començar a temptejar amb les possibilitats del filtratge. Si bé Carnovsky usa aquest mètode per a separar tres espais d'una mateixa, en aquest cas, llegenda – és a dir, amb el filtre vermell mostren la història real, amb el verd el lloc encantat, i amb el blau els esperits i els fantasmes del relat -, el meu interès girava cap a les modificacions que cada color podia conferir a una mateixa premissa. A més a més, també m'interessava que la lectura del text es modifiqués. D'aquesta manera, vaig explorar un *pantone* d'acetats de colors per tal de trobar els colors idonis per a l'obra. Cal mencionar com, per tal de retornar a les fades, de treballar amb filtres RGB sobre imatge impresa CMY, vaig passar a treballar sobre fils de colors. Com ja he mencionat en l'apartat 2.3.2., vaig decidir utilitzar tan sols el filtre vermell i verd donats els problemes que provocava el filtre blau.

Per altra banda, l'ús de la tela negra es deu a com, primerament, la poca tridimensionalitat dels fils no es veu tan afectada per les llums i ombres en comparació amb l'ús de teixit blanc, i, en segon terme, ja que hi ha major contrast de canvi en l'utilitzar els filtres. A més a més, com he mencionat en l'apartat 2.3.1., la forma predominant de la peça esdevé el cercle en formar part de la pròpia etimologia de *rondalla*. Cal destacar la seva particular funció de lloc de reunió natural de les persones, és a dir, de ser un lloc de trobada. Aquesta característica va ser la que em va portar a usar els coixins dins de la peça per tal que aquest espai de trobaments fos còmode, més humà. Això no obstant, els coixins no només connoten la tendresa del seu tacte sinó que esdevenen els mateixos objectes per a desxifrar. En altres paraules, esdevenen objectes de gran rellevància en ser el suport dels dibuixos clau i paraules que ajuden al suposat trobament amb *Fada*.

4.2. Producció

El material principal de la peça és el tèxtil el qual ha estat cosit manualment (exceptuant l'estructuració dels coixins i les vores, per les quals he fet ús de la màquina de cosir). Retornar a la costura, dibuixar a través del fil, no només s'esdevé per la mencionada vinculació amb les fades, sinó que també per les connotacions que la mateixa metodologia desvetlla. Certament, és un procés que necessita temps, condicionant propi de la vida humana tot i que, a vegades, és oblidat. Un temps que les criatures meravelloses són capaces de controlar o, en tot cas, del que escapen. Filant com les Tres Parques el destí dels humans, durant la producció cosia les peripècies de Nina. Tanmateix, la realització dels dibuixos no fou automàtica, ja que va passar per tres etapes: dibuix analògic d'un motiu senzill, escaneig i joc a través d'eines digitals per a generar una figura i cosit a partir de modificar-ne la imatge-plantilla impresa.

4.3. Post-producció

Un cop l'espectador entri a la sala, primerament llegirà la introducció (cosida en blanc sobre un cercle de tèxtil negre) la qual, poèticament, li indicarà que pot agafar els filtres-ulls rectangulars dipositats a terra. Aquests estaran complementats per dos cartells que indicaran com pot entrar sense sabates sobre el cercle gran i com posseeix llibertat d'interacció amb la peça.

Seguidament, sobre el cercle gran negre, els coixins presentaran al públic un seguit de formes a les quals se superposen unes paraules que configuren el nus de la història fragmentat. Les fundes de coixí podran ser obertes per a complementar la narració en l'intent d'esbrinar on és l'amiga Fada. Tal i com he mencionat, l'ull de l'espectador triarà la paraula amb dues ratlles superposades mentre que amb l'ús dels filtres s'escollirà aquella paraula sense ratlles per sobre (sempre es triarà la paraula amb alguna característica diferent). Veritablement, el nus *Nina albirava on era la seva amiga*, pot començar a llegir-se des de qualsevol mot perquè, en definitiva, la intenció és no acabar mai (en aparença) l'eterna recerca visual.

Finalment, el desenllaç (cosit negre sobre negre en l'entremig del cercle gran) podrà ser percebut a través del tacte en el moment en què els espectadors se n'adonin.

5. PROJECTE



Figura 9. Aurin (Baraldés Sinde, N.). (2023). *Instal·lació de la peça total en procés. Coixins en rotllana.*
[Instal·lació]. Aula Kantor, Facultat de Belles Arts UB.

Autora: Aurin (Núria Baraldés Sinde)

Títol : *Rondalles d'ambient : Conte d'una nina i la seva fada*

Any: 2023

Materials : teixit negre i blanc de cotó ; fil de costura blanc, verd, vermell i negre ; acetat verd i vermell; làmina de plàstic dur semi-transparent i negre; acetats verd i vermell; rebló metàl·lic negre.

Dimensions: 150 x 150 cm (cercle paret); 270 x 270 cm (cercle terra); 40 x 40 cm (cada coixí); 28 x 8 cm (filtres-ulls); 21,5 x 21,5 cm (senyalètica).



Figura 10. Aurin (Baraldés Sinde, N.). (2023). *Instal·lació de la peça total en procés* [Instal·lació]. Aula Kantor, Facultat de Belles Arts UB.



Figura 12. Aurin (Baraldés Sinde, N.). (2023). *Coixí (sense ordre establert)* [Coxí brodat].



Figura 11. Aurin (Baraldés Sinde, N.). (2023). *Filtres-ulls i senyalètica* [Instal·lació]. Aula Kantor, Facultat de Belles Arts UB.



Figura 13. Aurin (Baraldés Sinde, N.). (2023). *Coixí (sense ordre establert)* [Coxí brodat].



Figura 14. Aurin (Baraldés Sinde, N.). (2023).Coixí (sense ordre establert) [Coxí brodat].



Figura 16. Aurin (Baraldés Sinde, N.). (2023).Coixí (sense ordre establert) [Coxí brodat].



Figura 15. Aurin (Baraldés Sinde, N.). (2023).Coixí (sense ordre establert) [Coxí brodat].



Figura 17. Aurin (Baraldés Sinde, N.). (2023).Coixí (sense ordre establert) [Coxí brodat].



Figura 18. Aurin (Baraldés Sinde, N.). (2023). *Coixí (sense ordre establert)* [Coxí brodat].

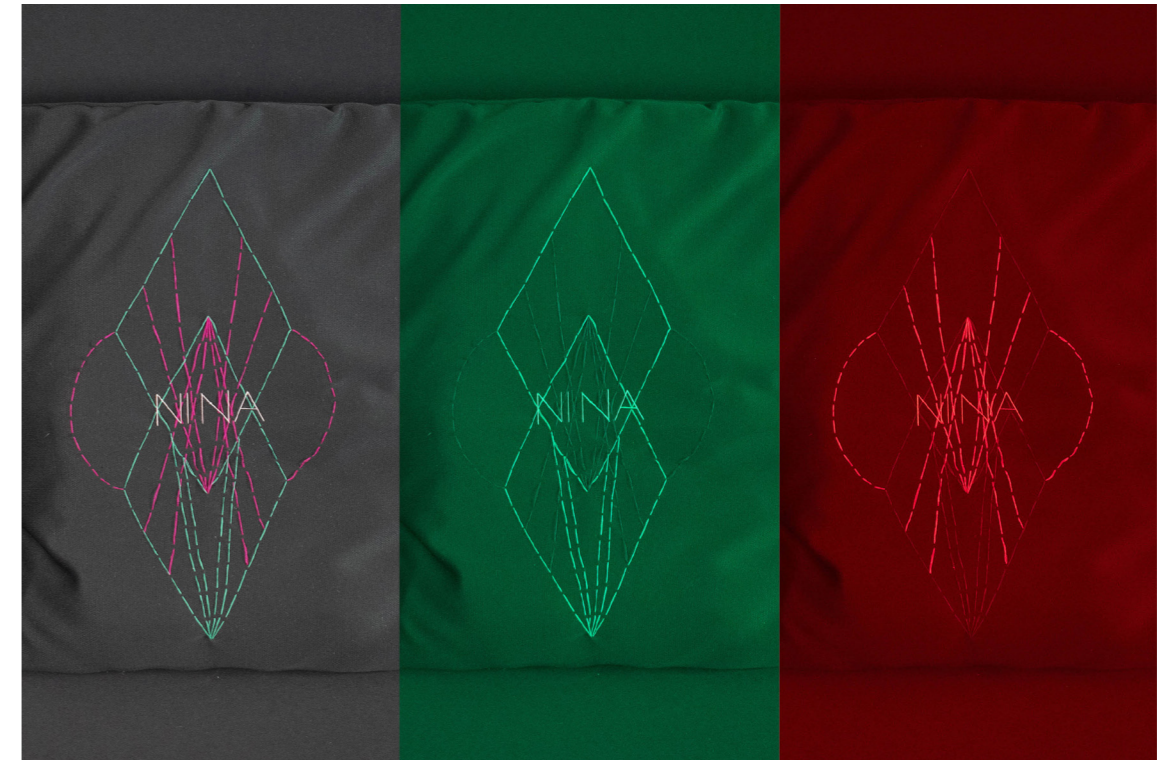


Figura 19. Aurin (Baraldés Sinde, N.). (2023). *Exemple d'ús de l'ull espectador, del filtre verd i del filtre vermell. Exterior* [Coxí brodat passat pels filtres-ulls].



Figura 20. Aurin (Baraldés Sinde, N.). (2023). *Exemple d'ús de l'ull espectador, del filtre verd i del filtre vermell. Interior* [Coxí brodat passat pels filtres-ulls].



6. CONCLUSIONS

Què vol dir *rondalla popular*? Aquesta ha estat una de les preguntes que al llarg del projecte m'he plantejat. Inicialment, pensava que la recopilació posterior a les històries de caràcter oral havia provocat malentesos en la concepció de fades i, paral·lelament, a la difusió de les rondalles. A principis de març el treball estava més enfocat en intentar retornar a una suposada *puresa* de definicions. Això no obstant, com més m'endinsava en els desconeguts paratges de les fades, més m'adonava que la pregunta estava mal plantejada. Cada època ha ofert possibilitats de narració que han anat sobreposant-se i barrejant-se, alhora que integrant-se sota la denominació de *popular* per a la qual caldria tot un altre projecte. Des de la meua perspectiva, predisposava una forma suposadament original, àurica, per a unes criatures que, de per si, mai n'han posseït una, sinó que s'han adoptat a les figures proposades pels humans.

Sense oblidar la importància d'analitzar el context i els diversos punts de vista, sí que cal destacar com les adaptacions han permès a la rondalla continuar viva i que aquesta pugui transmetre's, colpint els cors dels petits i no tan petits d'una manera similar al món de les fades. Als espais que s'obren per als trobaments de les moltes diverses edats, a on les històries que colpeixen els cors es continuen explicant, a on diferents cossos componen una connexió i cura mútua, he intentat apropar-m'hi.

Nina es deixà abraçar per la seva estimada. La rondalla acaba així, sense explicacions de com i en quin punt de la seva peripècia succeí. En el cercle encantat de la visió, seré capaç de deixar-me endur per la màgia del desconegut?

**7. LLISTAT DE
REFERÈNCIES
BIBLIOGRÀFIQUES**

- Ad Minoliti. *Cuentos Peluche*. (s.d.). *La casa encendida*. <https://www.lacasaencendida.es/exposiciones/ad-minoliti-cuentos-pelucho-13298>
- Af-Klint, H. (2013). *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción*. Museo Picasso, Hatje Cantz.
- Arcq, T. (2013). *A World Made of Magic*. A: Carrington, L. (2013). *Leonora Carrington*. (p. 44 – 73). Irish Museum of Modern Art.
- Arrowsmith, N., i Moorse, G. (1997). *Guía de campo de las hadas y demás elfos*. (J. Roma, Trad.; J. J. De Olañeta, ed.; 1a ed.). Alejandría. (Obra original publicada el 1977).
- Barcenilla García, H. (2014). Incluir o replantear: cómo exponer e historizar a las mujeres artistas. *Boletín de arte*, (35), 117-129. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4859427>
- Barchilon, J. (2009). Adaptations of Folktales and Motifs in Madame d'Aulnoy's *Contes*: A Brief Survey of Influence and Diffusion. *Marvels & Tales*, 23(2), 353-364. <https://www.muse.jhu.edu/article/369087>
- Bartunkova, B. (2017). Confronting the screen. Pipilotti Rist: Pixel Forest at the New Museum. *European Journal of Media Studies*, 6 (1), 245–260. <https://doi.org/10.25969/mediarep/3389>
- Barzilai, S. (2021). Madame d'Aulnoy's "The White Cat": A Factographic Fairy Tale. *Marvels & Tales*, 35(2), 226-251. doi:10.1353/mat.2021.0020
- Berger, J. (2021). *Modos de ver*. (J.G. Beramendi Trad.; 3a ed.). Gustavo Gili. (Obra original publicada el 1972).
- Bettelheim, B. (2012). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (S. Furió, Trad.; 1a ed.). Crítica. (Obra original publicada el 1975).
- Bonet, P. (2014). *Josefa Tolrà, médium i artista*. A: Tolrà, J. (2014). *Josefa Tolrà, médium i artista*. (p. 61 – 70). ACM.
- Bravo-Villasante, C. (1989). *Ensayos de literatura infantil* (1a ed.). Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Briggs, K. (1998). *Diccionario de las hadas*. (E. Serra, trad.; J. J. De Olañeta, ed.; 1a

- ed.). Alejandría. (Obra original publicada el 1976).
- Callejo, J. (1995). *HADAS: Guía de los seres mágicos de España*. (2a ed.). EDAF.
- Cashdan, S. (2000). *La bruja debe morir: de qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños* (M. Sacristán, Trad.; 1a ed.). Debate. (Obra original publicada el 1999).
- Chevalier, J., i Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. (M. Silvar i A. Rodríguez, Trad.; 1a ed.). Herder. (Obra original publicada el 1969).
- Cirlot, J.-E. (1992). *Diccionario de símbolos*. (9a ed.). Labor. (Obra original publicada el 1958).
- Cuadrada, C. (2014). Del país de las hadas a las hogueras diabólicas. *Anuari de Filologia: Antiqua et Mediaevalia*, (4), 111-148. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5155581>
- Darmanté, V. (s.d.). *Mon corps n'est pas une île. Eva Kot'átková*. Académie Bordeaux. <https://blogacabdx.ac-bordeaux.fr/arts33/wp-content/uploads/sites/24/2022/02/Document-p%C3%A9dagogique-accompagnement-Mon-corps-nest-pas-un-%C3%AEle-Eva-Kotatkova.pdf>
- De-Rambures, J.L. (1984). Michael Ende, la realidad de la fantasía. *El País*. https://el-pais.com/diario/1984/04/22/cultura/451432804_850215.html
- documenta 15: Grimmwelt. (1 de setembre de 2022). *Art Viewer*. <https://artviewer.org/documenta-15-grimmwelt/>
- Durbin, A., Kurth, P. i Stead, C. (15 juliol 2022). Editor's Picks: Six Standout Projects from Documenta 15. *Frieze*. <https://www.frieze.com/article/editors-picks-documenta-15>
- Emil-Abboud, J. (s.d.). I begin with eye: on spirited waters and folk tale reunions. *Slade School of Fine Art*. <https://www.ucl.ac.uk/slade/research/mphil-phd/juma-na-emil-abboud>
- Esquirol, J. M. (2021). *Humà, més humà: una antropologia de la ferida infinita*. (1a ed.). Quaderns Crema.
- Fontcuberta, J. (2001). *Contranatura*. (1a ed.). MUA, Museu Universitari d'Alacant.
- Froud, B., i Lee, A. (1983). *HADAS* (J. M. Herrera, trad.; 1a ed.). Montena. (Obra original publicada el 1978).
- Garcés, M. (2016). *Fora de classe: textos de filosofia de guerrilla* (2a ed.). Arcàdia.
- Ingarao, G. (2013). *From Europe to Mexico*. A: Carrington, L. (2013). *Leonora Carrington* (1a ed.). (p. 74 – 97). Irish Museum of Modern Art.
- Ištók, R. (s.d.). *Eva Kot'átková: My Body Is Not an Island*. National Gallery Prague. <https://www.ngprague.cz/en/event/3473/eva-kotatkova-my-body-is-not-an-island>
- Kirk, R. (2017). *La comunidad secreta de los elfos, los faunos y las hadas* (R. Mosquera, trad.; 1a ed.). Obelisco. (Obra original publicada el 1691)
- Kissane, S. (2013). *The Celtic Surrealist*. A: Carrington, L. (2013). *Leonora Carrington* (1a ed.). (p. 44 – 73). Irish Museum of Modern Art.
- Martínez-Pascual, S. i Salvador Soler, E. (2014). *La médium de Cabriès*. A: Tolrà, J. (2014). *Josefa Tolrà, médium i artista* (1a ed.). (p. 71-80). ACM.
- Museo de Pasión. (2016). *Exposición: Louise Bourgeois. Kiki Smith. Nancy Spero*. Recuperat el 9 de novembre de 2022 de: <https://docplayer.es/44047931-Louise-bourgeois-kiki-smith-nancy-spero.html>
- Neimanis, A. (2019). *Bodies of water* (1a ed.). Bloomsbury Academic. (Obra original publicada el 2017).
- Noyes Vanderpoel, E. (2018). *Color Problems: a practical manual for the lay student of color* (1a ed.). The Circadian Press. (Obra original publicada el 1901).
- Oursler, T. (2016). *Imponderable: The Archives of Tony Oursler*. (2a ed.). LUMA Foundation.
- Pachecho, I. (2021). De Madame D'Aulnoy al Romanticismo alemán: implicaciones de la imagen de España en la interpretación romántica alemana del Siglo de Oro español. *Hipogrifo*, 9(1). 453-466. <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.27>
- Pisanty, V. (1995). *Cómo se lee un cuento popular* (J.C. Gentile Vitale, Trad.; 1a ed.). Paidós Ibérica. (Obra original publicada el 1993).
- Prat Ferrer, J.J. (2013). *Historia del cuento tradicional* (1a ed.). Fundación Joaquín

- Díaz. https://funjdiaz.net/folklore/pdf/prat_ferrer_historia_cuento_tradicional.pdf
- Propp, V. (1971). *Morfología del cuento: seguida de las transformaciones de los cuentos maravillosos* (M.L. Ortiz, Trad.; 2a ed.). Fundamentos. (Obra original publicada el 1928).
- Ramón Díaz, M. del C. (2001). Las hadas modernas en el cuento clásico francés escrito por mujeres: ¿personaje o autor?. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, (16), 95-107. <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0101110095A>
- Sáinz Bermejo, F. (2017). *Winnicott y la perspectiva relacional en el psicoanálisis* (1ª ed.). Herder.
- Salido López, J.V. (2021). Cuentos y leyendas escritas para los niños: un testimonio manuscrito de la presencia de Perrault y Mme d'Aulnoy en el ámbito hispánico. *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, (20), 493-514. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8192225>
- Segura Fernández, E. (2000). *La tarea del traductor de LIJ: la realidad del niño o el problema de subestimar la sabiduría*. A: Veljka Ruzicka, K., Vázquez García, C. i Lorenzo García, L. (2000). *Literatura Infantil y Juvenil: Tendencias actuales en investigación*. (p. 231 - 239). Universidad de Vigo.
- Shedlock, M.L. (2017). *El arte de contar cuentos*. (P. Guerrero, Trad.; 1a ed.) Obelisco. (Obra original publicada el 1915).
- Sumay Guillán, R. (2017). Los personajes femeninos en los cuentos de hadas de Madame d'Aulnoy: un análisis de "Finita Cenicienta" y "Enano amarillo". *DIGILEC: Revista Internacional de Lenguas y Culturas*, 4, 37-50. <https://doi.org/10.17979/digilec.2017.4.0.3075>
- Test bicromático*. (s.d.). Admiravisión. <https://admiravision.es/test-visual/test-bicromatico/>
- Time Life. (2002). *HADAS Y ELFOS* (J. L. Jara, trad.; 1a ed.). Folio.
- Ruzicka-Kenfel, Veljka. (1993). *Michael Ende: una aproximación crítica a su obra* (1a ed.). Barcelona: PPU.
- Vicens Pujol, C. (2014). Recepción de la obra de Madame d'Aulnoy en España: traducciones y prólogos. *Cédille: Revista de Estudios Franceses*, (10), 367-383. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4729583>
- Violant Ribera, R. (1990). *La rondalla i la llegenda: contribució a l'estudi de la literatura folklòrica catalana* (1a ed.). Fundació Serveis de Cultura Popular: Alta Fulla.
- Violant Ribera, R. (2002). *El món màgic de les fades* (1a ed.). Farell.
- von Franz, M.-L. (1993). *Érase una vez...: una interpretación psicológica* (C. Quintana, Trad.; 1a ed.). Luciérnaga. (Obra original publicada el 1970).
- von Goethe, J. W. (1999). *Teoría de los colores* (1a ed.). Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. (Obra original publicada el 1810).
- Zabalbeascoa, P. (2000). *Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney*. A: Veljka Ruzicka, K., Vázquez García, C. i Lorenzo García, L. (2000). *Literatura Infantil y Juvenil: Tendencias actuales en investigación* (p. 19 – 30). Universidad de Vigo.

8. ANNEX

8.1. CV

Aurin (Núria Baraldés Sinde)

TELÈFON: 669 83 45 08

CORREU: aurin.nbs@gmail.com

INSTAGRAM: @aurin.nbs

Nanno entre dos mons: l'apamirall, la claror i l'ombra, la la foscor que guarda els blen oposades però que es pot arribar a imaginar. el meu pseudònim artísombra, i amb ella trascor més oculta de mi. No em marca i res és marcat: fora i dins la crisàlide, entre



rent realitat i el somni, la jo i el llum que vol mostrar-ho tot i secrets. Dualitats que semestan més unides del que Vagant en pèrdua. Aurin, tic, esdevé un mirall i una passo el pont cap a la foshi ha camí ni trajecte, res entre la realitat i el somni, a Nina i Fada, somio i visc.

EXPOSICIONS

2018 Can Cortés, Batxillerat.

2022 Pintapunt 2022. Biblioteca de Caldes de Montbui

8.2. Llegenda de dones d'aigua

La fada d'Enveig

Hi havia una vegada al poble d'Enveig un bell xicot que cada matí conduïa a la muntanya el seu nombrós bestiar: s'anomenava Pastor.

L'amor mai no havia turmentat el seu cor. Caminava un dia per un sender desert, portant un sac de sal destinat al seu ramat quan, havent-se aturat per prendre alè en mig dels brucs, va veure tres noies d'una singular bellesa que taral·lajaven cançons catalanes.

Pastor no les coneixia pas, però, ja fascinat, demanà i obtingué el permís d'acompanyar-les: l'una d'elles, amb els cabells rossos quasi daurats que li queien sobre les espatlles, li agradà molt particularment. Vora seu caminà per molt temps com dins un somni, i li confessà el seu desig de casar-s'hi; era ric, posseïdor de nombrosos ramats i molt estimat al país. Una riallada acollí les seves insinuacions.

- Admiro la teva gosadia, - li digué la jove desconeguda. Per a assolir la meva mà hauràs de presentar-te davant meu ni en dejú ni assaciat; ni vestit ni nu; ni a peu ni a cavall.

I davant del pobre noi embadalit i perplex les tres noies desaparegueren com per encantament darrere uns esbarzers.

Pastor continuà el seu camí, obsessionat pel riure burleta que repicava encara en les seves orelles, cercant en va la solució del problema extravagant que se li acabava de plantejar, però resolt a intentar-ho tot per arribar a ésser l'espòs de la seductora rossa.

Aquell vespre mateix va anar a consultar a una bona dona vella que proporcionava filtres, li explicà la seva aventura i li demanà consell: "Les tres noies que tu t'has trobat" – li digué la vella – "són fades. Per a satisfer les condicions que una d'elles t'ha imposat, et posaràs tres grans d'ordi a la boca, cobriràs el teu cos amb una xarxa i agafaràs una cabra per muntura. Segueix el meu consell i la bella serà teva".

Pastor va seguir puntualment aquestes indicacions que responien perfectament a les exigències de l'encantada i se'n va anar a la cita: la fada l'esperava; no va poder reprimir un crit de sorpresa i va maleir la vella que l'havia aconsellat.

- Bé, sia, paraula obliga – digué ella. Fidel a la meva promesa consento a casar-me amb tu, però escolta bé les meves recomanacions i promet-me tenir-les en compte.
- Jo ho prometo.
- Anirem a viure a la teva casa d'Enveig; tu sentiràs tot caminant un soroll infernal rere teu, però tu te'n guardaràs prou de girar-te per curiositat, ja que això seria

l'esfondrament de la teva fortuna.

- Jo no em giraré pas.
- Faci el que faci, per encegat que estiguis, no em diguis mai: ja no series dona de fum ni dona d'aigua, ja que les fades no han d'ésser cridades pel seu nom.
- Entès.

El matrimoni fou des d'aleshores acordat i aquesta bona nova va omplir d'alegria els habitants del vilatge de Brangoly; l'alegre carilló que anuncià la missa nupcial fou el senyal dels festeigs públics. Després de la missa i els balls els dos esposos es dirigiren a Enveig.

I va arribar a Pastor la primera prova a passar.

La seva casa estava precedida d'una vasta en la qual es batia el blat. Quan va entrar a l'era, va sentir darrere d'ell un soroll ensordidor: el repic d'esquelles es barrejava amb els renills dels cavalls que piafaven, amb els bels dels moltons, amb els brams de braus i bous. S'hauria dit que tot el bestiar del poble s'havia aplegat, esquinçant l'aire amb sons discordants.

La temptació era massa forta i, malgrat les recomanacions de la seva dona, empès per la mateixa curiositat que li valgué a Lot ésser transformat en estàtua de sal, Pastor es girà ell també... i va destruir el sortilegi. Va veure l'era mig plena de bestiar que conduïen joves pastors; n'hi havia més dels que mai no havia vist. Però la portalada d'entrada es tancà bruscament, barrant el pas als nombrosos cavalls, bous o moltons que eren a punt de travessar el llindar...

No obstant això, els dos esposos visqueren feliços i mai la discòrdia no vingué a torbar la seva tranquil·litat: dues boniques filletes estrenyeren els lligams que unien Pastor i la seva dona.

Quatre anys després del casament, al mes de maig, Pastor va deixar la seva família per a fer retornar a Enveig els ramats que pasturaven a Espanya des de començament de l'hivern. Durant la seva absència, la seva dona va témer una violenta tempesta de calamarsa i van prendre les seves precaucions per a fer una prematura sega: en pocs dies els blats foren segats i transportats als graners, amb gran sorpresa de tots els veïns que se'n mofaren.

Al seu retorn, Pastor es desesperà al veure els seus camps prematurament segats i els seus graners plens de garbes encara verda. Sense donar temps a la seva dona d'explicar-se, l'escriassà durament:

- Ja no series dona de fum ni dona d'aigua – va cridar.

Per segona vegada Pastor faltava a la seva promesa.

La fada desaparegué tot seguit per la xemeneia de la casa.

L'endemà sobrevingué una violenta tempesta que destruí totes les collites de la comarca. Pastor es considerà prou afortunat de tenir els seus graners plens gràcies a la clarividència de la seva dona: veié aleshores tota la dimensió de la seva desgràcia i es penedí amargament d'haver dirigit a la fada benefactora les fatals paraules.

Amb tot, ella no va abandonar les seves filles.

Dos cops per setmana tornava a la seva cambra, d'amagat de Pastor, i es posava a vestir-les, després desapareixia tot recomanant-los que no la traïssin. Però les dues filletes no pogueren deixar de parlar al seu pare d'aquesta visita:

- Així que la vostè mare torni – va recomanar Pastor – cosireu fermament les vostres faldilles a les seves i em cridareu.

Elles varen obeir i, advertit Pastor, va entrar a la cambra, creient reveure la seva dona.

- On és? – digué a les seves filles.
- Pare, és allà que es descús la roba.

Però ell obrí en va els ulls. No va percebre cap forma humana, ja que la fada acabava de desaparèixer per sempre.

Aquesta faula prova que la felicitat no és duradora i que sovint l'home és l'artífex de la seva pròpia desgràcia.

Chauvet, 1899, p.19-22

A: Violant, R. (2002). *El món màgic de les Fades* (p. 85-88).

