

## LES FADES

PAU RIBA

En altres números d'aquesta revista ja ens hem referit a les activitats i els objectius del programa «Dinamització Cultural a les Biblioteques». Del conjunt d'activitats que s'hi fan, destaquen l'edició de les «Guies de lectura» i la realització d'exposicions.

Les «Guies de lectura» són petits opuscles, dedicats a un autor o a un gènere literari, els quals mitjançant les notes biogràfiques, les fotografies, textos sobre aquell autor i una bibliografia a ell referida, faciliten una documentació i referències sobre aquell tema al lector que hi estigui interessat. Autors com Stendhal, Carner, Orwell, Virginia Woolf, o gèneres literaris com el de la novel·la negra, han estat alguns dels protagonistes d'aquestes «Guies».

Les exposicions intenten una aproximació semblant a la de les «Guies» amb mitjans diferents: escenografies, objectes, fotografies i els mateixos llibres formen part d'aquests muntatges, complementats sempre amb activitats diverses i conferències. Cal recordar les exposicions dedicades a Pinotxo, a Lewis Carroll i a Àlicia en terra de meravelles, o bé la dedicada a la «novel·la negra».

El mes de gener vinent serà inaugurada l'exposició dedicada a «El món de les fades», i amb aquest motiu hem demanat a l'escriptor Pau Riba un treball sobre aquests peculiars personatges, tan estimats en la literatura de tots els temps. L'escriptor, a través de dos treballs, fa una anàlisi exhaustiva de les fades i de la literatura que en tracta —els contes de fades—, i ho fa en una doble dimensió: la de la recerca i erudició, i també amb una visió irònica i maliciosa, com si aquests personatges l'haguessin incorporat en llur món màgic i l'haguessin convertit en un follet escriptor.

En aquest número, hi presentem el seu primer treball, i deixem per al número vinent la relació dels contes i llegendes sobre les fades.

Núms. 1, 5 i 7.- DULAC <editat per David Larkin>.

Núm. 2.-KAY NIELSEN (editat per David Larkin).

Núms. 3 i 4.-MOTHER GOOSE, «Nursery Rhymes».

Il·lustrat per ARTHUR RACKHAM.

Núm. 6. - THORN ROSE, «The brothers Grimm».

Il·lustrat per ERROL LE CAIN.

Núms. 8 i 9.- FAERIES. Descrit i il·lustrat per BRIAN FROUD i ALAN LEE (editat i dissenyat per David Larkin).



Segons Justí Blaubeck, les fades es diuen *fades* perquè és un nom que «al revés és *desfà*»). És a dir: la fada es *fa de* i després es *de fa* altre cop (es manifesta, s'afaiçona, a partir de i, fet el seu fet, desapareix; es *desfà* -o *defà*-: es *fa* altre cop *de*).

Però de què, d'on?

D'on surten les fades? ¿Quina és aquesta matèria, aquest estat, aquest indret, a partir del qual es *fan* i manifesten les fades; aquest *de* que dóna lloc al *fa* de la solemne facècia de la faeció o fadació?

Lluny de caure en el recurs fàcil i sempre encertat de respondre: el «*faedor*» (del qual en seguim desconeixent, malgrat tot, l'essència, l'estat i la ubicació), Justí Blaubeck intenta de filar un xic més prim i ens diu que les fades es fan de la substància dels somnis que, com la sardana, també es fan i es desfan: «les fades són éssers del somni -ens diu- i des d'aquí es manifesten a la vigília, de tant en tant». I encara afegeix: «i qui no vigila no les veu». Per què? Doncs perquè, segons ell, aquesta qüestió de les fades capgira totalment el sentit pragmàtic de la celebrada màxima de Sant Tomàs i permuta el *si no ho veig no ho crec* per *si no ho crec no ho veig*.

Insisteix en aquest sentit, més endavant, dient que les fades tan sols «se'ns manifesten al crit d'un desig» i sempre que aquest desig sigui «fruit d'una voluntat justa i meritiva». Així doncs, si volem *veure* les fades, d'entrada hi hem de *creure*; a més a més, hem de *desitjar-les* (i no en el sentit sexual, que d'això ja en parlarem més endavant, sinó en un sentit més espiritual i metafísic) i, per últim, hem de *tenir fe* en allò que justament ens mereixem i *confiar* en el poder que tenen elles per tal de fer-ne realitat. I tot això, condensat en un sol impuls; una sola voluntat: la *voluntat de veure-les*.

Si tenim èxit, en algun punt esdevindrà la fadació i veurem com la fada es *fa* del somni per fadar a nostre favor; si en canvi no ho aconseguim, si per ventura la nostra reivindicació és injusta o potser ens manca la fe i la voluntat és dèbil veurem com el desig se'ns *desfà* lentament per dissoldre's en la incredulitat. D'aquesta manera, la creença és condició sine quandum: perquè la fada fadi, s'hi ha de creure. I no hi ha trampa possible: només les veu aquell que hi creu (i probablement per això n'hi ha tan pocs, avui, que les hagin vistes).

## Etimologia

Fins aquí ens hem estat cenyint a la interpretació del senyor Blaubeck, eminent filòleg. Però crec que fóra certament improcedent quedar-nos-hi, ja que tal interpretació s'ha d'haver vist sens dubte influïda per la seva ascendència anglosaxona: per un costat perquè, fent-ho, com ho fan -els anglesos- tot al revés, això ja predisposa el punt

de vista; i per un altre perquè, corroborant l'anterior afirmació, la llengua anglesa disposa d'un verb que, per gràfica consonància, afavoreix una ultrasalivar transil·labació: *to fade*. It *fades* vol dir, precisament, es *desfà* (es panseix, s'apaga, s'esvaeix, desapareix). És impossible que tan antonímico-sinònimes coincidències no l'hagin afectat.

Per altra banda, en canvi, els anglesos, ni tenen un nom genèric per totes les fades, ni usen l'arrel llatina (que fins i tot els alemanys han acabat adoptant, en la forma francesa *fee*, d'aquest origen), com la majoria dels pobles cristians: ells són protestants i en diuen *fairy*, *sprite*, *sylph*, *goblin*... dependent del tipus de dona fantàstica a què facin referència (encara que molt sovint, i en referir-se sobretot a la fada mediterrània, els veurem aferrar-se a la forma italiana *fata*, que és també la llatina).

Deixarem per tant la idiosincràtica influència anglosaxona i baixarem a rentarnos els peus propis en les *propres* aigües mediterrànies i a furgar entre les arrels que ens corresponen.



## ¿D'ON SURTEN LES FADES, LES FATAS, LES FÉES, LES HADAS?

### Del grec

A l'últim extrem de l'arrel lingüística trobem el *fatis-eos* grec (paraula divina, expressió dels déus, *oracle*) emfàticament manifestant i subratllant el fet que, al fons de tot de la paraula *fada*, s'hi troba la paraula en si; la força de la paraula, el poder de manifestació del verb: l'expressió oral com a vehicle d'una realitat esdevenidora; la participació del verb (en definitiva *fatis-eos* és un participi del verb *femi*-manifestar-) com a nunci i provocador d'esdeveniments.

- 3 -



### Del llatí

Aquesta funció activa de la paraula manifesta queda, però, realçada i afiançada pel nou significat amb que s'enriqueix la seva forma llatina *fatum-i* (oracle, predicció, *fatalitat*), en el sentit de poder anunciar, vaticinar, fins i tot potser canviar o forçar -regir, en definitiva- la sort i el destí de cada un de nosaltres: el *fatum* és el *fat*, el *hado*.

Però fins aquí ens mantenim en el masculí (*fatis-eos*) i en el neutre (*fatum-i*) i les fades, femenines, no apareixen per enlloc (bé és cert que tant el *fatis* com el *fatum* eren l'únic instrument -l'instrument sempre és neutre- i l'únic vehicle de què disposaven les verges consagrades i les sibil·les per expressar i manifestar la voluntat divina; però no les al·ludia a elles sinó a la seva funció manifestadora -tant en el sentit físic com en el metafísic- i medúmnic).

### Del bàrbar

Així doncs, sembla ser que per trobar les primeres fades tal i com nosaltres les entenem (sobrenaturals, *femenines*, magiars) haurem de transcendir l'època clàssica i situar-nos en aquell punt en què, degut a la «bàrbara influència» oriental, occidental, nòrdica -potser saxona, altre cop-, africana, etc., dels pobles conquerits, l'esperit i també la llengua de Roma començaven a sucumbir sota el pes de la ignorància -fortuïta o voluntària- per veure com, ignorant més tard del poble haver assaltat els oracles, destruït la presència de déu i eliminat les virginals portadores dels fets divins a través de la seva paraula, la vulgaritat, amb el seu habitual pragmatisme, ha fet oblidar el senyor dels designis i ha fet extensiu el poder de la paraula a la donzella -la *dona*, a fi de compte- qui n'era portadora.

D'aquesta manera, el poder de manifestació, el poder executiu, que fins ara fóra patrimoni de la paraula, celebra matrimoni amb aquella qui n'era agent i queda instituïda la parella mitològica dels *fats* i les *fades*, los *hados* y las *hadas* (desdoblament del neutre en masculí i femení), que són els únics responsables dels fets i les fetes (els *fats* els dibuixen, les *fades* les retoquen): m'estic referint, naturalment, a l'època en què Roma s'enfonsava dins Itàlia amb la mateixa solemne lentitud amb què Venècia és engolida per les aigües.

### De l'italià

*Fata* és un plural neutre (de *fatum-i*, els *fats*) que probablement els primerencs italians confongueren amb un femení, comentent a més a més un acte de «singularització del plural» que ultra la susdita «subjectivació activa de l'agent passiu», acabà de dotar la nostra fada -la *fata*- de les seves singularitat i feminitat que, junt amb el poder de manifestació (tant de si mateixa com d'altres persones, coses, situacions i esdeveniments) rebut de la paraula, configuren les característiques més prominents de la fada per tots coneguda.

Anem a estudiar doncs aquestes dones fantàstiques que són el resultat de l'afeminació d'un neutre, la singularització d'un plural, la subjectivació activa d'un agent passiu i la laïcització d'una funció sagrada.

## Caracterologia

En essència, la *fata*, endolcida per la nostra llengua fins a convertir-se en *fada*, més dolça, més evanescent, és una exaltació de l'etern femení concretat en la figura de la dona, però mantinguda escrupolosament dins el marc de la *dessacralització*.

### FIGURA LAICA

Aquesta és, al meu entendre, la condició més indispensable per a la fadació; la característica més definitiva en al·ludir l'existència d'aquestes dones fantàstiques que cohabitaven en alguna zona invisible entre la fantasia i la realitat i que tenen el poder de transgredir aquestes fronteres per ubicar-se a distints nivells de la credulitat humana, però sempre lluny de la presència o, com a mínim, de la menció divina: són una invenció, gairebé diríem una «consecució», *laica*.

El «faedor», vertader responsable de la paraula -que era l'instrument del seu poder a través de la sibil·la, l'agent passiu-, li ha cedit els seus poders, convertint-la en subjecte actiu -a través del neutre- i en «faedora» per si mateixa o *fada*: un ésser capaç d'obrar prodigis sense cap necessitat -explícita!- d'ajuda divina o referència religiosa.

## RELACIÓ PERSONAL

Però al mateix temps que aconseguix aquest poder de manifestació, d'execució fatídica, la «fada faedora» perd fins l'últim dels atributs masculins i amb ells tot interès per obrar socialment o políticament i potser influir en els fets de transcendència històrica. Aquesta és la segona característica més important a l'hora de definir-les: degut a la seva estricta feminitat, les fades obren i es manifesten sempre a *nivell personal*.

Els seus favors (o desfavoros, com veurem) són intransferibles; en tot cas, poden servir d'exemple a través del seu relat o conte (altre cop la paraula!) que és, en realitat, l'única forma a través de la qual tenim notícia de la seva existència (descartant, naturalment, l'experiència pròpia, que sempre quedarà, si més no, fiscalitzada per la credulitat del proïsme).

## REALITAT ACCEPTADA

I aquesta és la tercera característica més important; és a dir: que són una *realitat* literària; una continuada ficció que ha esdevingut real, amb presència i continuïtat històriques i una entitat pròpia i definida.

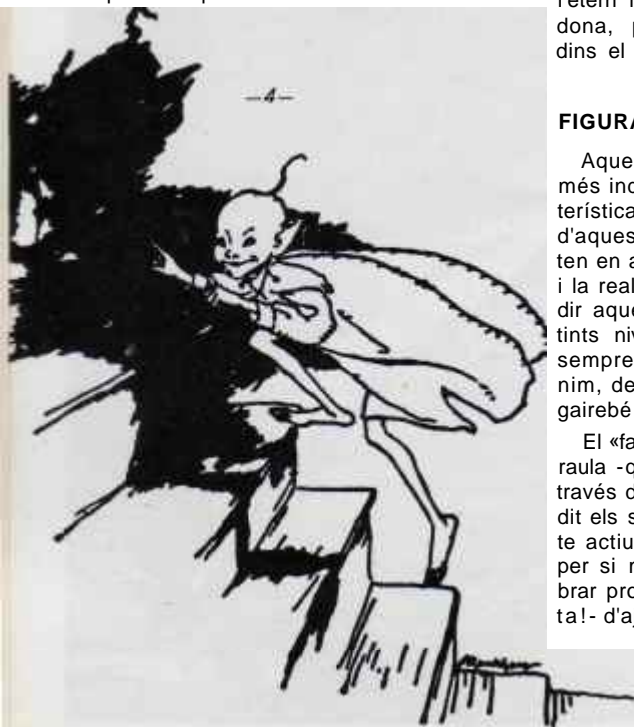
Actualment ja no és el conte que provoca la fada, sinó la fada qui provoca el conte: a partir d'una existència indiscutida, a partir de ser una entitat generosament *acceptada* pel comú dels mortals, la fada farà les seves aparicions quan convingui i en tindrem notícia a través de la relació del fet, el *conte de fades* que, com veurem més endavant, en un altre article, és un tipus de relat específic i amb unes característiques molt peculiars.

Així doncs, a través de ser una exaltació laica i literària de l'etern femení, particularitzada estrictament a través de la relació personal, la paraula *fada* es converteix en el més gran «piropo» a què la dona pugui aspirar (sempre mantenint-nos dins el marc de l'humana aspiració), i l'entitat real però evanescent a qui anomena esdevé el més gran exemple del poder i la perfecció femenins (sempre mantenint-nos al marge de la magnificència dels déus i dins el terrenal hospici).

D'aquesta manera, la figura de la fada, nascuda qui sap quan, es multiplica no tan sols en l'espai i en el temps, en el sentit geogràfic o històric, sinó també en el sentit evolutiu, tant a nivell personal com a nivell social.

## Historiologia

Il·lustrat, a partir d'aquí, per un conte de contes que ens explicà a mi i a un altre oient -no sé si tan visionari- la fadista Teresa Duran, entestada en la fadació de la fada contemporània, em veig obligat a esquema/matisar una mica per tal de fomentar la comparatiu/activitat i afavorir una més clara comprensió de tot el cicle fàdic.





## 1. LA FADA TENDRA

**Moment històric:** sembla ser que, de procedència més o menys arcaica, les primeres fades que recull la memòria se'ns manifesten a l'època pre-cristiana, en abstracte, i en indrets tan dispars com per exemple Irlanda, el Nord d'Àfrica, i altres: aquestes són el que ella en diu fades del tipus *mosseta* però que jo preferiria dir-ne *fades tendres*.

**Edat fisiopsicològica:** són criatures fades, encara; fades infants o, en tot cas, adolescents: dones-fades en projecte; innocents, despreocupades, juganeres.

**Grau iniciàtic:** des del punt de vista evolutiu, són principiants. Traçant paral·lelismes, equivaldrien als neòfits i podríem dir-ne fades novícies, és a dir: integrades ja en el cicle però amb una capacitat d'obrir i un poder executiu gairebé nuls.

**Aspecte:** la seva talla, emfatitzant -més aviat caricaturitzant-, el seu caràcter infantil, és molt menuda: oscil·len entre els deu i els quaranta centímetres (potser menys, però no més). Gom la infància, volen; tenen ales: unes ales d'insecte que dringuen i brillen en moure's. Van nuetes i duen vestidets de flama o de flor. Acostumen a ser nocturnes i luminiscentes.

**Hàbitat:** són silvestres i el seu hàbitat és la pròpia natura: els arbres, les flors, les coves... especialment el bosc, cosa que les emparenta amb els nans i els follets.

**Forma de manifestació:** usualment es manifesten amb la música, gairebé a tall de contrasenyia, i s'apareixen imprevisiblement, quan hom menys s'ho espera, sorgint del seu entorn habitual. Així, sense més ni més: surten de dins una flor, del darrera d'una fulla, del forat d'un arbre, o arriben volant dins un núvol d'estrelletes.

**Poder:** el seu poder és, com hem dit, pràcticament nul. Potser en tenen, però no estan interessades, encara, en aquestes coses. Per tant, no duen cap símbol que hi faci referència.

**Capacitat màgica:** es limiten a crear una atmosfera màgica i sobrenatural i a condicionar els fets d'una manera certament involuntària. És la seva presència el que, a pesar seu, transforma màgicament l'entorn.

**Relació:** tot es redueix a un joc sense voluntat de transcendència per part d'elles i; en tot cas, som nosaltres qui, en descobrir que es deixen caçar com els insectes, intentem raptar-les i fer-les presoneres per tal de perllongar la seva màgica influència (o simplement, per pura curiositat). A voltes es fan pesades de tan trapelles i entremaliades com són, i el benefici que en podem treure és molt relatiu: depèn dels casos.

**Exemple:** el seu exemple més contumaç és la Campaneta de Peter Pan.

## 2. LA FADA NEGRA

**Moment històric:** a partir de l'època visigòtica i com a conseqüència de les genuïnes concepcions que desembocaren a l'Edat Mitjana, apareix en tota l'àrea mediterrània, tant al litoral europeu com a l'africà, el que no podem sinó dir-ne la *fada negra*.

**Edat fisiopsicològica:** aquí, la fada ha crescut: és de talla humana; és una dona adulta, una persona gran que ha traspasat sobradament els límits de la innocència; pot ser des de jove fins a «senyora» gran, experimentada i docta; però no la podem considerar madura ja que és egoista i els seus procediments, tot i ser espectaculars demostracions de poder, demostren, en el fons, una gran inseguretat en si mateixa, que es fa patent en la seva fal·libilitat, en la seva irascibilitat i els seus atacs d'histèria; podem considerar-la una dona de talent, astuta i perspicaç; atractiva, esplendorosa, si es vol; però no realitzada: és encara massa esclava de si mateixa.

**Grau iniciàtic:** podem considerar-la una «adepta», versada en les arts màgiques i les ciències ocultes, que són, o com a mínim s'endevenen, com les veritables fonts del seu poder. El seu grau seria el d'«iniciada», o «gran iniciada», però no més enllà; car les seves reaccions i el seu comportament ens impedeixen d'arribar a considerar-la «mestra».

**Aspecte:** és bella i té la virtut d'obrar prodigis; però la seva actitud no és de fiar: fent oberta ostentació, sovint més enllà de la insolència, dels seus negres vestits -que gairebé sempre realcen eròticament els seus encants-, de la seva bellesa, dels seus joiells d'incalculable valor i de la seva riquesa -usada com a element ensem amb intimidació, atracció i subjugació-, la fada negra només mira per a si mateixa, i amb ulls torbadors, de mirada terrible. Pot ser una gran dama, pot ser una gran senyora o fins i tot una reina; però la seva figura sempre resulta inquietant.

**Hàbitat:** el seu hàbitat són els propis dominis, el propi castell inaccessible -a voltes estilitzat en la forma d'un palau de vidre o de gel, o sofisticat amb cúpules daurades i torres ebúrnies.

**Forma de manifestació:** gairebé sempre som nosaltres els qui anem a parar als seus dominis i la seva aparició -que pot arribar a ser molt sonada, espectacular, brodada d'espets, escarafalls i fumeres- no deixa de ser una lògica conseqüència d'aquest fet. És capaç de fer-se autoaparèixer o desaparèixer, però sempre gràcies a algun estratagema o manipulació: sempre hi ha una ciència implícita, una fórmula immanent.

**Poder:** simbolitzat directament per un ceptre o fins per una escombra (cosa que, ultra la facultat de volar sense ales, l'acosta -sense saber-ho- a la bruixa), el seu poder és gran però científic, espectacular però elaborat: a la llarga sempre acaba mostrant o fent evidents els propis mecanismes, les pròpies fonts; requereix d'una tècnica, una preparació i una execució, i pressuposa un esforç, a més a més d'un saber. Amb tot, però, i sense arribar a ser sobrenaturals, els seus poders de manifestació són importants i, sobretot, autèntics: no és cosa de fer-hi bromes.

**Capacitat màgica:** és maga i el seu àmbit és la màgia negra; el seu poder s'exerceix de dues maneres: a través de la intimidació o subjugació (és a dir: afectant directament el nostre ànim sense més ajuda que el seu aspecte, la seva actitud i la preparació de l'entorn -són doctes en la «performance» i en l'art de conquerir i absorbir la voluntat-), o en la forma d'encanteris (visitanta per encantar), imprecacions i altres males arts estrictament relacionades amb la màgia. I tant directament com indirecta aplicada, aquesta màgia és una màgia negativa, enganyosa, esclava de passions terrenals i vanitats terrícoles, ridícules.

Relació: ella és la senyora dels seus dominis i dels seus poders i mai no farà un servei si no és a canvi d'un altre; ella té la seva pròpia vida i els seus propis assumptes, i no té cap escrúpol a utilitzar el proïsme en funció dels propis fins, per molta desgràcia que això comporti; però només quan se la interfereix. Aleshores pot ser crua, maliciosa i cruel, però no gratuïtament sàdica i agressiva; en rigor, els seus actes sempre resulten justificats a tall de represàlia o d'expeditiva punició a causa de fortuïtes intrusions en el seu terreny o involuntàries obstaculitzacions dels seus plans. La seva presència significa sempre un obstacle que s'ha de vèncer i el seu poder, tot i ser meravellós, causa un sentiment de refús, s'ha de combatre. Però no és invencible; això és important. Ni infal·lible: se la pot derrotar -cosa que, en definitiva, sempre acaba passant, naturalment- i aleshores fuig esperitada i xiulant, histèrica i rabiosa. No podem dir que sigui dolenta, però tampoc no és bona; no podem dir que sigui enemiga però tampoc no és amiga: podríem dir que és, simplement, amoral. La forma més aconsellable, per tant, de relacionar-se amb ella és no relacionant-s'hi.

**Exemple:** segurament, la més representativa d'aquest grup sigui la famosa Fata Morgana.

### 3. LA FADA BLANCA

**Moment històric:** poc després, cap a l'època gòtica però sobretot durant el renaixement i com a lògica seqüela del seu lema «bondat, bellesa i virtut», apareix la *fada blanca* o *perfecta*, la més popular i àmpliament acceptada com a tal; la primera que se'n apareix en la imaginació quan sentim parlar de «fades».

**Edat fisiopsicològica:** aquí la fada no tan sols ha crescut sinó que se'n manifesta com a dona ja realitzada i en tota la seva plenitud. És més: la seva presència i la seva actitud transcendeixen de totes totes qualsevol estatus de competitivitat o comparativitat, de manera que es fa impossible establir ni la més lleu referència quant al grau evolutiu, cosa que, per altra banda, no té cap importància ja que es troba més enllà de les arts i de les ciències o de qualsevol altra capacitat o coneixement. Ha deixat de preocupar-se per si mateixa i quan actua ho fa amb exactitud, experiència, i a favor del proïsme.

**Grau iniciàtic:** conclòs el procés iniciàtic i espiritualment realitzada, la fada blanca ha superat el mestratge i se'n apareix com a *perfecta* (càtara: la seva sublimació l'emparenta fins a un cert punt amb la «dama» provençal), *il·luminada*. El grau -implícit!- d'experiència i coneixement és l'absolut.

**Aspecte:** a més a més de bella -una bellesa serena, interior, sense additius, que no fan falta- és resplendent; va vestida ricament, amb uns vestits sempre blancs -o blaus quan viatja- i a voltes duu corona com les princeses; però es comporta de forma dolça i discreta. És exemple de suavitat i enemiga d'ostentació.

**Hàbitat:** el seu hàbitat, encara que d'una manera molt més abstracta, sembla tornar a ser el bosc, la part pregona; però les seves aparicions es realitzen en qualsevol altre ambient i sempre en ocasions concretes i amb una intencionalitat definida i altruista.



De fet, i avalats per la forma com s'apareix i desapareix, podríem obviar aquest detall per considerar-la una entitat metafísica que no existeix sinó en el pla espiritual, llevat quan es manifesta.

**Forma de manifestació:** es manifesta a mida natural condensant-se en l'aire, materialitzant-se del no-res: s'apareix, és fada; i sempre en soletat i en últim extrem; per sorpresa, sense previ avís. Normalment ho fa d'una manera certament prodigiosa però discreta.

**Poder:** representat per una vareta que no és altra que la celebèrrima «vareta màgica» -graciosa i femenina estilització del *bàcul de poder*- aquest és absolut; és un poder madur, vigorós, capaç d'obrar prodigis sobrenaturals, per grans que siguin, i de prestar impagables, inòides ajudes. Situant-se per damunt la lluita i ultrant qualsevol motivació competitiva, la fada blanca és infal·lible: executa a l'instant i amb un poder genuí totalment desvinculat de qualsevol mena de procés màgico-científic.

**Capacitat màgica:** la fada blanca és magiar. És a dir: no és maga sinó màgica; no executa a través de la màgia sinó que és màgia; no manifesta uns coneixements sobre màgia sinó que es manifesta màgicament a si mateixa i els seus prodigis són pura conseqüència d'aquest poder i aquest acte. Podríem dir que és autosuficient i autòctona; màgia activa que es manifesta per si sola, sense necessitat d'intermediaris. La seva capacitat és, per tant, immensurable.

**Relació:** la relació amb la fada blanca és sempre positiva: se'ns manifesta amb l'única finalitat de fer-nos favors merescuts i ajudar-nos amb els seus poders sobrenaturals, obrant prodigis (mai no en direm miracles) i transformacions i ajudant-nos a recuperar la confiança amb nosaltres mateixos: des del moment en què la seva ajuda depèn de la nostra actitud i el nostre comportament, podem considerar que les seves aparicions ens enalteixen i ens fan mags -o poc menys- de manera automàtica i pràcticament gratuïta. Així doncs, a més a més de generosa, la fada blanca és bondadosa -o simplement bona-, auxiliadora i «justiciera». La relació amb ella s'estableix a través d'un èxtasi admiratiu que la fa imbatible, inassequible fins que, fet el seu fet, es «fada» a l'anglesa; és a dir: desapareix amb el seu poder evanescent.

**Exemple:** encara que observada -en l'obra- des d'un punt de vista satíric i d'entre bastidors, la Titania de Shakespeare n'és la reina tradicional.

#### 4. LA FADA IAIA

**Moment històric:** finalment, i a partir del barroc fins als nostres dies, s'esdevé -una mica arreu- el que podríem dir-ne la «decadència de les fades», que dona lloc a l'aparició de la *fada velleta* o *iaia*.

**Edat fisiopsicològica:** la fada ha viscut el seu cicle i ha envellit. Aquí se'ns presenta



com una anciana, satisfeta i també cansada d'aquesta vida; la seva experiència és tan dilatada que els mecanismes fatídics s'han convertit en els d'una màquina monòtona i rutinària que ja no li desperta ni el més mínim interès per a la fadació, la intervenció, i ha abandonat el joc: s'ha retirat, autooferint-se com a conclusió de tota la seva experiència, a esperar el propi moment fatídic. Això no vol dir, però que, esdevingut el cas, no pugui posar el seu coneixement i la seva experiència a favor d'uns altres fets. Però mai el seu poder: el poder necessita del cos, i el seu físic ja no respon...

**Grau iniciàtic:** acomplert el seu cicle iniciàtic, esgotat el seu temps de manifestació, la fada iaia ja no exerceix: s'ha de retirar i sobreviu humilment; de triomfar sobre si mateixa ha passat a deixar-se vèncer per si mateixa; les seves necessitats els seus desigs, són gairebé nuls: el seu propi fet l'ha *juvilada*. Ha deixat el món i s'ha tornat *anacoreta*.

**Aspecte:** és de talla humana però baixeta i rodanxona, més per la vestimenta que no pas per la seva obesitat, i gairebé sempre va vestida de pagesa humil, a voltes fins miserable, amb un mocador al cap -o un barret- ocultant-li els cabells (que s'entesta a mantenir escrupolosament invisibles en senyal d'humilitat i de forma quasi supersticiosa), i a voltes duu un davantalet damunt l'ampla roba.

**Hàbitat:** el seu hàbitat és urbà -poble o ciutat- però secret, desconegut: se sap a quin barri, a quines terres habita, però no se sap exactament on. En tot cas, sembla tenir necessitat d'un aixopluc i una presència pròxima no gaire lluny.

**Forma de manifestació:** les seves aparicions, si podem dir-ne així, es limiten a fer-se trobadissa; és a dir: no s'apareix, no es manifesta espectacularment del no-res, sinó que hom acostuma a trobar-se-la fortuïtament en un revolt del camí, com per casualitat i sense cap diferència notable a com hom trobaria qualsevol altra criatura de carn i os. Això, pel que fa referència a com es fa manifesta; quant a *com* es manifesta, ha tornat al principi, a la sibil·la: tan sols a través de la paraula.

**Poder:** simbolitzat aquí per un *gaiato* o un simple garrot -que es confon amb la tercera cama de l'endevinalla que l'esfinx posà al: malaurat Edip-, el seu poder també es presenta gastat i disminuït, ancia: gairebé com una «guarda urbana -o rural-» a qui ens podem adreçar quan hem perdut el camí, la fada iaia es limita a donar consells o indicar l'opció correcta. El seu és, per tant, un poder casolà; un saber -més que un poder- pragmàtic, fruit d'una dilatada experiència, però escairit; això sí: voluntàriament escairit (pot ser que en tingui més, però ja no el fa manifest).

**Capacitat màgica:** la té, l'ha de tenir; la d'haver exercit molt temps, però ja no: se n'ha cansat, ha renunciat. Es limita -en un ja pàl·lid reflex de la fada blanca- a fer-nos una mica mags, quan pot, quan s'escau, ja que

-8-



ens revela petits secrets, ens avisa d'algun truc, ens dona alguna clau...

**Relació:** la relació amb ella propicia, simplement -senzillament-, la victòria. Sense espectacularitat. La seva presència no causa sorpresa ni neguit i els seus consells són benefactors.

**Exemple:** com a exemple podríem citar a la francesa *fée* Carabosse o la nostra fada Marededéu, l'intent de ressacralització de la qual a través d'aquest nom burdament cristianitzat ens dona una idea de fins a quin punt el cicle de fadació és arribat a la fi; fins a quin punt es mossega la cua i es clou -per així dir-ho- oficialment.

## Espectrologia

Fins aquí, l'espectre fàdic que, a la manera d'una gran metàfora al·legòrica, personalitza la màgia i exalta l'etern femení.

Les quatre categories fàdiques, la *tendra*, la *immadura*, la *perfecta* i la *decadent*, que apareixen històricament d'una manera més o menys ordenada i cronològica tot i que conviuen paral·lelament en el temps, corresponen a les quatre etapes principals que travessa la figura femenina tot al llarg de la seva evolució vital o cicle biològic:

La *tendra* o *mosseta* correspon a l'infant, sexualment i vocacionalment encara indefinit;

la *immadura* o *negra* correspon a la dona adulta, amb plena consciència dels seus poders, però encara egoista i poc segura de si;

la *perfecta* o *blanca* correspon a la dona madura, ja realitzada i autosuficient, mesurada, que disposa d'un poder propi i una vocació definida,

i la *decadent* o *iaia*, per fi, correspon a la dona retirada que ja ha viscut, i que es disposa a la solitària aventura de transcendir la pròpia existència.

## JOC DE POLARITATS

Però aquests quatre grups, aquestes quatre edats fàdiques, si ho preferiu, es relacionen dos a dos formant distintes polaritats que es retroalimenten; per exemple: des del punt de vista de poder, posem per cas, la fada nina i la fada iaia són *dèbils* mentre que la fada blanca i la fada negra són *fortes*; però des del punt de vista de relació, en canvi, la imprevisibilitat, la perillositat i la falta de moral de la fada nina que, encara que de manera molt més innòcua i innocent, prefiguren a les principals característiques de la fada negra, cosa que les fa totes dues *desfavorables*, es contraposen a la voluntat benefactora i la manca d'ostentació de la fada iaia que són reflex, feble i disminuït a causa de senectud, però fidel, de les de la fada blanca, cosa que les fa totes dues *favorables*.

En definitiva, però, totes aquestes polaritats responen a una necessitat estructural, a un esquema de plantejament necessari per

el discurs narratiu, i es resolen a favor o completen una sola realitat, així, la fada negra, més «humana», més creïble en els seus comportaments, més sofisticada en els seus procediments, més complicada i tramposa, més interessada, imprevisible, esclava de vanitats i d'interessos terrenals, però també més implicada en les arts i les ciències tradicionalment ocultes (màgia, bruixeria, alquímia) i dotada d'un poder també extraordinari però més explícit i descarat, més comprensible, es polaritza amb la fada blanca i juntes, triangulant-se, configuren una imatge gloriosa i *única* de la dona en tota la seva plenitud i el seu poder, sense obviar les fades *negatives* ni les *positives*.

Així, d'aquesta maniquea manera, queden reflectides la maduresa i la immaduresa, la potència i la impotència, la bondat i la malícia, etc., en el ventall de les fades.

Fent un petit incís entre parèntesi sobre una altra polaritat de caire diferent que també opera dins el cicle de les fades, és a dir: la que es crea quan, unint al poder de la paraula el poder del cant -sobretot en la fada negra i com a element subjugador, embriagador i mixtificador- aquestes canvien l'element *terra* -o terra/aire- per l'element *aigua* -o terra/aigua (tal és el cas de les *sirenes*, fades d'aigua, o les *laminac* basques, que poden ser igualment de terra o d'aigua, o certes criatures islàmiques que ronden prop dels *djinns* com *hurís* aquàtiques i dessacralitzades, entre d'altres) ens permetrem fer una última puntualització: si bé la bondat de les fades blanques no té confins, la malícia de les negres troba un límit, en canvi, en la imprecisa frontera que hi ha entre la malícia i la pura maldat o malvolença ja que, en travessar aquesta frontera, deixen automàticament de ser fades per començar a ser bruixes... però això, com diu aquell Michael triplement fi (d'esperit, de cognom i de finalitat), ja és una altra història i haurem de deixar-la per una altra ocasió.

## La fada, avui

Exhaurit el cicle, arribem doncs a l'època actual:

¿Què són, qui són, com són avui per nosaltres, ciutadans del segle xx, aquesta ètnia específica de les fades? ¿Són una cosa arcaica, són una invenció masclista, o existeixen ja la *fada de l'espai*, la *fada de les galàxies*, la *fada atòmica*, la *fada làsser*, i un etcètera considerable?

D'entrada hem de dir que vivim en una època contradictòria oprimida per la conflagració d'uns contraris que estan molt pròxims; seguidament hem de dir que ens trobem dins el buit que es crea entre aquestes forces contràries i en el punt mort que s'estableix entre l'acabament d'un cicle i el començament d'un altre; aleshores hem de continuar dient que la nostra és una època multitudinària i explosiva en tots els sentits, per acabar dient que totes aquestes possibilitats, i moltes d'altres, són certes al mateix temps. Però anem per parts:

**Cosa arcaica:** mirant enrera amb curiositat científica i mentalitat asèptica, sí: és una cosa arcaica. Un cicle que se'ns apareix complet, del cap a la fi, i que podem contemplar com si fos un monument històric. Quelcom per somriure però no per creure-hi.

**Invenció masclista:** si mirem ara mateix, a través de l'òptica escèptica i divorciadora

d'avui en dia, també: l'existència de les fades queda implicada en la lluita entre els contraris i esdevé una invenció masclista concebuda a tall d'afalagadora disculpa per la usurpació del poder polític, com una espècie de falaç compensació; però també són un carismàtic recordatori -vinculat a la Gran Tradició- que l'altra meitat del cicle patriarcal és matriarcal i tant és plausible un patriarca com una *matriarca* (figura que vindria a ser la síntesi de les quatre fades o la unió de l'Emperadriu i la Sacerdotessa).

Aquí hem de recordar la contraposició de la *fada padrina* amb la *bruixa madrastra*, que sembla avalar fins a un cert punt aquesta hipòtesi.

**Mort i resurrecció:** finalment, si mirem endavant, cap al futur, a través de les noves perspectives que pressuposen la informàtica, els mitjans de comunicació, la conquesta de l'espai i la possibilitat de veure'ns des de l'exterior, entre d'altres, contraposades al buit interior, la destrucció científica dels dogmes i el caos ideològic, per no dir més, comprendrem que el senyor Felipe no s'hagué de trencar gaire el cap per anunciar un canvi, i també comprendrem que a pesar del, o precisament gràcies al, perllongat escepticisme, la gent està ansiosa per, àvida de, disposada a, creure qualsevol cosa que tingui cap i peus. I com que les fades en tenen, tan sols els falta «el canvi» per tal que la societat hi torni a creure i la fada renexi de les pròpies cendres. I si, a més a més de mirar endavant, mirem cap a les pàgines de les revistes i les pantalles, creurem en la resurrecció de la fada i comprendrem que en el precís moment en què l'ET sigui femella (cosa que encara no ha passat però està a punt de passar) haurà nascut la primera *fada extraterrestre*.

**Nova estètica:** en fi; que com tants d'altres (i aquesta és potser la més peculiar de les característiques de l'actual moment històric, aquesta coincidència múltiple d'acabaments i principis), el cicle de les fades s'ha tancat per recomençar de nou (és a dir: deu, onze, dotze, tretze... o un, dos, tres, quatre, altre cop) a partir d'un altre prisma i amb una nova estètica. I així com al cicle passat (piscis, en definitiva) hem vist fades de *terra* o *d'aigua*, probablement el cicle que ve (aquari) les veurem *d'aire* i *de foc*; això és: de l'espai, de les galàxies, atòmica, làsser, elèctrica, robot...

**Temps de faició:** així doncs, i tornant a les teories d'en Blaubeck, estem en època de fer fades, de fadar, de fer o esperar que es facin de; que es fadin en un nou cicle i amb unes noves característiques; que se'ns apareixin amb una nova forma en una nova situació, i que ens meravellin d'una nova manera i encarnant renovats atzars. La màgia va de lluna; el cicle menstrua i és temps de faició de fades: tan sols falta el poder de... la paraula, la divina, la humana paraula?, el conte?, la cinta d'ordinador?, les històries de taverna galàctica?

No tardarem gaire a saber-ho! •



# ELS CONTES DE FADES

PAU RIBA



L'acte de creació, de faició de la fada, passa, com ja hem dit, pel conte; però anem a veure: en l'article anterior hem parlat de les fades i hem establert el seu poder de manifestació, la seva funció i el seu cicle; però també hem deixat clar que sense contes no hi ha fades.

Dret a llei, i essent el cas que la fada deu el seu nom i la seva existència, com totes les coses —o potser més—, a la paraula, podríem dir que amb aquesta n'hi ha prou; n'hi *hauria d'haver* prou: des que existeix la paraula, existeix la fada. Així de senzill.

Però aleshores, per què els contes?

Encara més senzill: perquè la paraula per si sola és un símbol passiu. Significa però no manifesta: dibuixa una realitat estàtica, sense gruix, sense atributs; abstracta. És una forma que no defineix. I per definir o definir-se, per *manifestar* amb volum i claredat tot el que realment és o significa, la paraula necessita, per un costat, ubicar-se en un text i entrar en context i, per un altre, posar-se en moviment dins aquest context i animar-se; és a dir: *fer-se verb* i provocar el propi esdeveniment, situant-se entre les altres; *fer-se verb* (desplaçar-se dins l'espai i el temps) per encarnar-se (emplaçar-se dins un context ordenat). Acomplir-se; fer allò que els castellans en diuen *acontecer*: *fer-se conte*.

Per tant, *fins que no hagi estat «contada», la paraula no compta*; li manca el poder de manifestar plenament el que significa.

I ja que la paraula *fada* existeix i significa, precisament, aquest poder de manifestació —o automanifestació— que té la paraula quan s'activa, valdrà la pena de fer una petita i escanda anàlisi d'aquest senzill però fonamental mecanisme del contar.



## El procés verbal

La paraula no existeix per si sola: respon a una necessitat il·lativa de l'intel·lecte i és fruit de la voluntat d'una ment activa; és a dir: per ordre de l'intel·lecte, la voluntat la crea *com a concepte* (moment de la concepció).

Però així i tot, no és més que una simple forma sense contingut en la intangible pantalla de la imaginació del que la invoca; una forma intrascendent i etèria il·luminant fugaçment un món secret, inexpressat; un embrió, un principi de fabulació sense possible continuïtat, si no és que...

## DE LA MENT A LA BOCA: EVOCAR I ABOCAR

... entri en procés de gestació.

Per tal que la paraula es faci manifesta és imprescindible que la voluntat creadora sigui prou consistent i prou insistent per fer el «gest» de vehicular-la: promoure el «vocal» invocat tot proporcionant-li un vehicle que li faciliti al mateix temps contenció i capacitat de desplaçament.

Aquest vehicle és la llengua, el llenguatge, qualsevol llenguatge: oral, escrit, gràfic... El llenguatge *aboca* la paraula *evocada*; «vocalitzant-la», articulant-la, proferint-la, manifestant-la; movent-la de dins a fora i duent-la a l'exterior gràcies a la força motriu d'una voluntat que, a més a més de crear-la, haurà d'impulsar-la (o expulsar-la) per tal de, com un projector de fotografies, exposar, mostrar, desvelar, revelar el seu significat i... el seu contingut?

## DE LA MENT A L'ESMENT: MENCIONAR I DIMENSIONAR

No del tot; encara no: el seu contingut no s'establirà de forma definitiva fins després del seu eiximent (o neixement) i posterior registre i confirmació; no s'establirà fins que la seva *mentió* no es relacioni amb un continent *dimensionat*, una extensió (coordinada, un mapa, una geografia gairebé sempre ja explorada on orientar-se i ubicar-se, per tal d'establir referències definitòries.

En abstracte, aquesta geografia és el propi idioma al qual pertany —o vol pertànyer— la paraula en qüestió; però en concret, aquesta extensió ordenada és el context, el text que la cunya, el relat o relació en què es manifesta, el *conte*: el conte és el que, per una «relació dinàmica» amb el medi i mitjançant una certa «dinàmica de relació», la situa en el mapa; el conte és aquest procés a través del qual s'estableixen i defineixen els *continguts*

dins un *continent* per tal que els significats cobrin volum i el poder de manifestació esdevingui sensible.

## LA PROJECCIÓ: EL TREN VOCAL

En resum: la ment genera una idea, un concepte, i necessita formular una paraula. Però no aconsegueix res més que un remolí, una nebulosa abstracta situada al fons d'algun replec del cosmos interior, com aquell que diu: *vés a saber a quina habitació perduda d'entre les infinites habitacions d'una extensa, il·limitada ciutat*; però a una, tanmateix. I a una de la qual tant sols la ment sap un principi de significat. Si vol que aquest significat es manifesti plenament, haurà de *projectar-lo*.

Per tal de passar a la pràctica, apareix immediatament el seu lacai, la voluntat, i sense pensar-s'ho un sol instant acata l'ordre de projecció: captura i embala la petita nebulosa abstracta dins un contenidor adequat per tal de protegir el seu contingut durant el viatge i agafa el metro fins a la Gran Estació Central de la Boca; allí factura aquesta minipartida de «semen de significat» com a càrrega, l'acomoda en un dels vagons-vocal del «Tren Vocal» i, posant en marxa els mecanismes de la llengua, li dona impuls i l'avia per la via del llenguatge: l'expulsa.



(El lacai pot acompanyar-la, si ho considerem necessari, pujant al tren vocal; però no és en absolut imprescindible ja que la via del llenguatge fa baixada i, un cop deixada anar la llengua, ja ha fet el seu fet. La seva energia ja no és necessària. A partir d'aquí, i durant el viatge-conte, el que comptarà és la gravetat, la inèrcia, l'atzar, els fets... les fades?)

## EL TRAJECTE-CONTE

Ejectat el projecte, comença el trajecte.

En sortir de l'estació, s'inicia el relat; és a dir: el tren entra automàticament *en relació* amb el món exterior (un univers tan indefinit com el cosmos interior) i el contingut de la càrrega dels vagons-vocable (que també poden anar sols i fins amb un tampó d'URGENT, EXPRESS, TOP SECRET o qualsevol altra cosa) comença a ser constantment influenciat, relativitzat, madurat per les condicions ambientals mentre travessa veloç la geografia específica d'algun dels continents idiomàtics, tot desviant-se segons l'atzarós humor de fatídics guardaagulles.

És durant aquest *trajecte-conte* i gràcies a aquesta relació-influència que la petita nebulosa abstracta de significat original, ajudada per la sonora vibració del traqueteig, comença a condensar-se, a consolidar-se, a prendre forma i definir-se, magnetitzant-se i generant el propi poder de manifestació. I fi-

nalment, quan la providència aturi el tren vocal encara que sigui a la més remota estació auditiva, perceptiva, la paraula es farà automàticament manifesta davant els ulls — o la visió auditiva— d'una ment destinatària; ja sia com a grafisme o com a fonema.

Per què?

Perquè el vagó-vocable és una simple plataforma i el contenidor és transparent. Mostra el seu contingut, ara ja definit; ja definitiu: un cosmos concret formalitzat per la relació dinàmica de l'expressió —el procés verbal o *conte*— i certificat, ratificat per la visió de la ment (o les ments) destinatària.

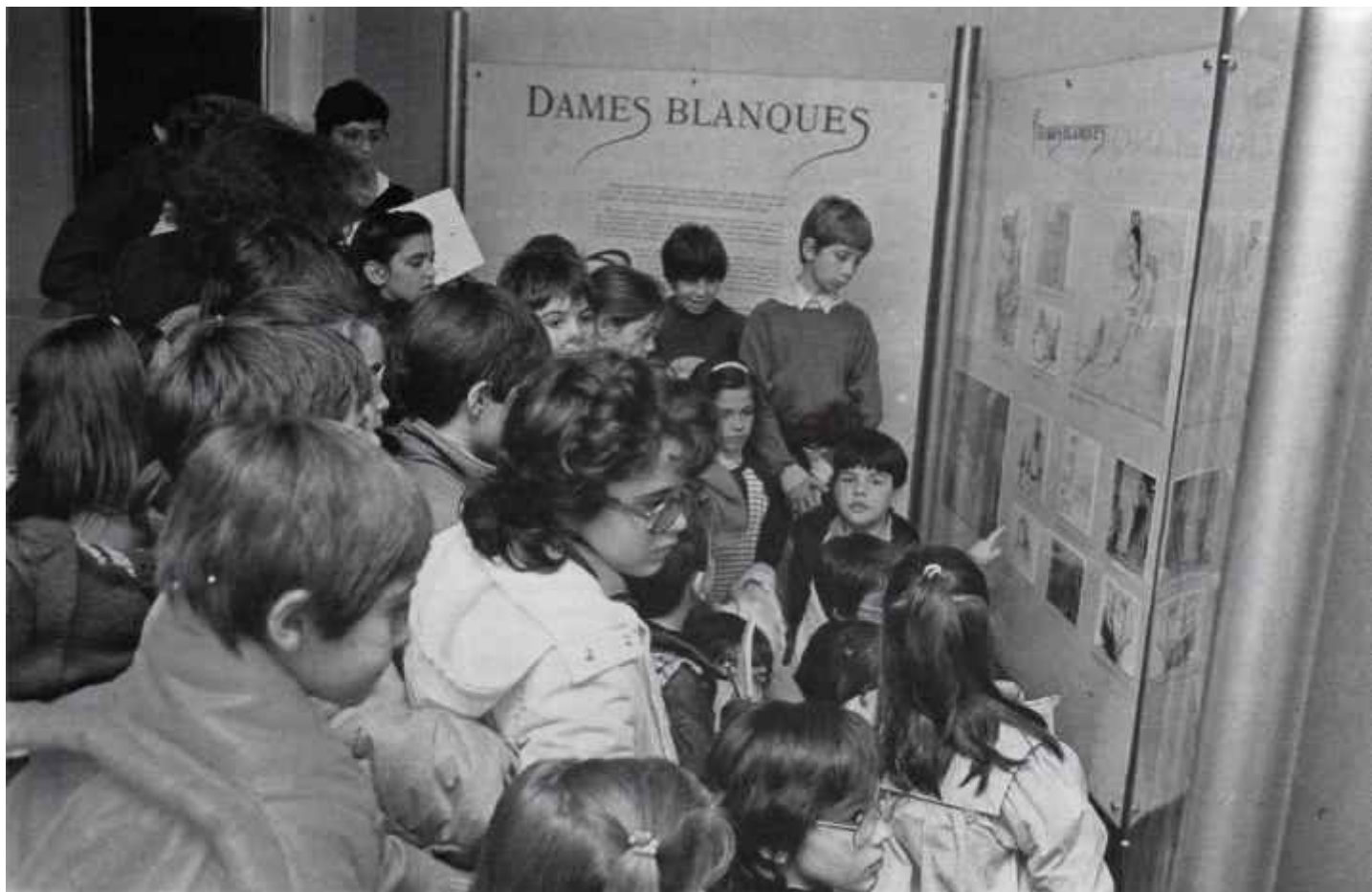
## VALORACIÓ DEL CONTINGUT

Només aleshores podrà la ment original captar també el significat definitiu de la paraula generada per la idea primitiva i podrà calibrar el pes del seu contingut i mesurar, valorar, el seu poder; només aleshores, després de continguda, versada (i aquí ens podríem desviar cap al divers univers del vers i la poesia, però esperarem a pixar-la quan ens portin el test corresponent), transportada al llenguatge, aviada a relacionar-se per la via de la relació i el relat, i ubicada en una concreta parcel·la de la geografia idiomàtica a través del conte o «raconte», la paraula expressarà totes les definides mesures del seu contingut cosmos particular; i només aleshores, pletòrica de contingut i significat, gaudirà de tot el seu poder; es manifestarà i farà manifest aquest poder: el poder de manifestació.

I començarà a comptar, i a contar...

## El conte

Queda clar, doncs, que sense el conte la paraula no té valor i que sense conte de fades no hi ha fades que valguin; i com que ja ho he dit tres vegades, Gurdgieff estarà content i nosaltres podrem continuar endavant amb el nostre conte.





Fins aquí hem vist la necessitat de la paraula de ser contada.

Però *¿què significa, exactament, la paraula conte?*

*¿És el conte contacte, contesa, contagi, contemperança entre paraules que busquen definir-se i fer-se contemplar el respectiu significat?*

Sí, però això són les paraules i nosaltres perseguim el conte. El conte?

## EL CONTENIDOR

Plagiant Justí Blaubeck, podríem dir que el conte es diu *conte* perquè *conté* una història: la *té con*; és a dir: *junt amb, compartida, a disposició de* (de la mateixa manera que tots els accionistes de T & Co. són partícips de T, que els con-té) tots i cada u, el poble, la societat (anònima, il·limitada). Així doncs el conte seria un petit *contenedor*, un delicat «container», un receptacle, una tasseta...

Però per contenir què? *¿Què conté el conte?*

Les paraules, la història, naturalment: una petita història amb el seu petit contingut. O sigui que podríem abreviar dient: un *conte és una xícara d'història*; una història xica (ni sagrada, ni universal, ni política) i de xiques pretensions (quasi el que avui en diem una historieta).

## EL BASTÓ I LA PERXA

Però és més: etimològicament, tant en grec (*kontós-ou*) com en llatí (*contus-i*), ves per on, aquesta paraula vol dir *bastó* (d'aquí contumàcia, contundència, contusió) i també *perxa*.

I si el bastó és el símbol universal de poder (el «bàcul» tradicional que hem vist representat de distinta manera en les fades però que també duen les bruixes, els mags, els emperadors, els directors d'orquestra i tot aquell qui detenta qualsevol tipus de poder —actiu, naturalment, car, sense massa estirar, el bastó o ceptre també s'identifica amb el *lingam*, que representa el poder fàl·lic, (pro)creador, dinàmic i positiu—), la perxa és, en canvi, aquell bastó llarg i flexible que ens dóna el poder de superar, saltar, un obstacle, que d'altra forma fóra insalvable.

Vist des d'aquesta nova òptica, el conte seria doncs «una capseta que *conté* una història de poder on aquest poder serveix essencialment *per superar un obstacle*».

## EXEMPLARIS DIDÀCTICS

Ara bé; en el nostre cas, però, el cas dels contes de fades, la història és de *caràcter laic*, l'obstacle és *terrenal*, i el poder —cedit per unes criatures poderoses que es fan de i es de fan— és *màgic*. I la combinació d'aquests tres elements pot donar infinites formes que esdevenen altres tants *exemples de comportament i obstacles a superar* (sen-



se deixar mai el terreny de la vida quotidiana: la relació del feble amb el poderós, del caren- tiós amb el ric, del ruc amb el llest, del lleig amb el formós, del delerós amb el desitjat, o viceversa) però això sí: sempre segons un *esquema universal i estable —únic—* que és *propri dels contes de fades* però que també és un *esquema de supervivència* (tan reaccionari com revolucionari —per tant, i com ja hem vist, *apolític*, a més a més de *laic—*), *simple* de tan *primari* i, sobretot, *descarat, trampós, traïdor* (insistirem sobre aquest punt).

## L'esquema

Ultra recalcar encara —una vegada més— que, tot i ser *exemplaris educatius*, els contes de fades són *relats amorals* vestits de moralitat (la amoralitat fixa, la moral adaptable —ja veurem per què—) i disfressats d'entreteniment, anem a veure aquest esquema i els seus mecanismes.

## 0. EL MARC

D'entrada, i de sortida, gairebé com una espècie de parèntesi emmarcant el conte, existeixen unes frases fetes, enginyoses però absurdes, que a la manera de gracioses *fórmules per començar i acabar*, serveixen per posar l'oient (o el lector, o l'espectador) a l'aguait i per situar-lo dins el context específic que l'avisava que la narració que comença o acaba és això: un conte de fades.

Quan hom sent, per exemple, «*Això era i no era...*» o «*Heu de creure i pensar i pensar i creure...*» o «*Ve't aquí que en un poblet-poblàs on ningú no tenia nas...*» o «*Ve't aquí que en aquell temps en què les bèsties parlaven i les persones callaven...*», hom ja sap que no pot esperar gaire menys que fets extraordinaris; i quan hom sent «*... i mig món diu que sí, i l'altre mig diu que no: aneu a saber qui té raó!*» o «*... i qui no ho vulgui creure, que ho vagi a veure; car tot això és tan cert com que allò que és madur no és verd!*» o «*... ve't aquí un gos, ve't aquí un gat, el conte s'ha acabat; ve't aquí un gat, ve't aquí un gos, el conte ja s'ha fos!*», hom comprendrà desseguida que està sortint d'un context màgic i meravellós per reinserir-se en la desassaborida i quotidiana realitat.

Això emmarca però no és el conte.

## 1. LA PRESENTACIÓ

La veritable estructura del «container», la veritable trama del conte, comença amb la *presentació i ubicació del personatge protagonista*, situant-lo en un espai, un temps i un entorn que no cal que siguin coneguts i poden perfectament ser imaginaris.

## 2. LA SITUACIÓ

Acte seguit, i gairebé de forma automàtica, s'estableix la seva *relació amb l'entorn* segons una *normativa estàndard* que s'alimenta de la simbologia tradicional. És a dir: el ric és el ric, el ruc és el ruc, el feble és el feble, el bo és el bo, l'eixerit és l'eixerit, etc.,

i tothom sap *què* és el ric, *què* és el ruc, *què* és el feble, *què* el bo, *què* l'eixerit, etc., *què signifiquen*, i també *quina* és la relació que indefectiblement s'estableix entre ells: el ruc necessita del llest, el ric vampiritza el pobre, el bo és martiritzat pel dolent, i etc.: així podríem continuar...

És important recalcar però que, si bé aquesta normativa s'estableix, també i naturalment, gràcies al sentit comú, el seu valor resideix sobretot en què suposa una acceptació consensual, voluntària i normalitzada que, amb tot, no deixa de ser modificable.

(I aquí, en aquest moment —entre parèntesi—, aprofitant això i també el fet que la relació amb l'entorn s'està establint o està per establir-se, és on l'Església intenta recuperar fins on pot el caràcter religiós desterrat a través de la gènesi de la fada, tot compensant amb preceptes dogmàtics i moralines el pes de la flagrant dessacralització: i com que la fada és definitivament laica, no li queda altre remei que fer-la aparèixer en un entorn tan místic com sia possible i a favor d'uns protagonistes devots i pietosos a més no poder. Amb tot, però, el laïcisme es manté en els seus tretze i somriu amb condescendència quan l'Església treu el nas i la xarpa per intentar manipular el possible; la suporta, indolentment. Al cap i a la fi, la religió és un dels tants elements de la salsa quotidiana i no hi ha raó per excloure-la. Amb mesura, però; com la sal: un pessiguet i prou ...que si no es malmet la salsa!)

### 3. EL CONFLICTE

Després d'això, situada l'acció i determinat el context, arriba el *conflicte*: degut a un particular entramat de les seves relacions i a una peculiar configuració de l'entorn que hom ha establert, el protagonista conflagra amb una situació conflictiva i es troba davant un obstacle que li és impossible de superar. Aquest obstacle comporta un risc (que pot ser moral, psicològic —mal d'honor, o d'amor—, o físic —mal de mort—) i suposa un repte a les seves possibilitats.

D'aquesta manera el relat arriba al seu punt més tens; tot està preparat pel desenllaç: el plantejament ja està fet i l'expectativa, l'emoció, creixen en la mesura que el protagonista sembla tenir totes les de perdre; les respiracions estan en suspens perquè el poder obstaculitzador és manifestament desproporcionat a les seves forces; què passarà, què farà?

### 4. LA TRAMPA

Si el resultat del conflicte depengués únicament, exclusivament, i de manera objectiva, del plantejament fet fins ara i respectant els valors tradicionals, la història —el conte— sempre s'acabaria aquí, i amb la derrota per part del protagonista, que és tant com dir nosaltres mateixos; i si això fois així, la nostra història (la pròpia, la de la raça)

també s'hauria acabat aquí, o allà, qui sap quan, o probablement ja ni hauria existit.

S'imposa per tant un *mecanisme de correcció* que justifiqui i expliqui perquè no és així (¿com és possible que el protagonista superi tan desmesurats obstacles?), perquè mai no ha estat així (¿com és possible que la humanitat hagi arribat tan lluny i a una tal desmesura?), legitimitzant, al mateix temps, *la trampa*.

Perquè, naturalment, així és; d'això es tracta: l'única correcció possible és fer trampa. Fer trampa *corregeix* la desproporció al temps que esdevé el *correcte*.

Però fer trampa, treure's una carta de la mànega tot distreient el contrari amb un esbarnut o fer-lo caure després de tirar-li sorra als ulls, és acceptar l'engany i la traïció, i justificar el mal amb el bé; i això és immoral, és incorrecte! —direu.

### Llei de vida

Però no. No és immoral: és, com dèiem, simplement *amoral*, perquè és *llei de vida* i això la justifica.

La trampa es justifica per si sola perquè és el nostre únic mitjà de supervivència i també perquè forma part de la nostra naturalesa i podem considerar-la, qualificar-la, com una de les principals característiques del nostre comportament. Sense ella no existiria història (ni laica ni sagrada) i probablement tampoc no existiria la raó (ni concreta ni abstracta): seríem criatures, animalets, beneïdes per altres raons. Així doncs, *la trampa ens és congènita*: un do de Déu gràcies al qual som el que som.

(Per què?)

### Traïció i tradició

(Perquè si acceptem, amb el Judaisme —que al cap i a la fi és al tronc del nostre arbre genealògic— i amb altres filosofies o religions, que si Déu és omnipresent, omnipotent, infinit i etern, també ha de ser innominable per indefinible, també haurem d'acceptar que el simple fet d'anomenar-lo ja és fer trampa i és traïcionar-lo: revelar, desvelar, desflorar una essència —en aquest cas la divina— sense cap mena de garantia ni possibilitat d'exactitud; intentar —palpant, temptejant— d'explicar l'inefable, de manera que aquest, o això últim, n'ha de sortir per força traït i maltraduït.

(I com que, degut al pes de la seva presència, ens és imprescindible d'anomenar-lo, la traïció és inel·ludible; no ens en podem excusar... —Això fa pensar que hauria de ser, si no acceptada, com a mínim consentida; però es veu que el propi levé ja la considerarà delictiva i condemnable de bon principi i per això encara estem purgant ara aquella confiança que li fou traïda pels nostres primers pares...! Però això és capítol a part— .

(Fent extensiu aquest concepte —i tornant al cas—, el simple fet de manifestar ja és traïr; i com que manifestar també és dir, traïr equival a tradir. Així doncs, la paraula, la manifestació en si, ja és traïdora, tramposa —la trampa és tan sols la forma concreta de la traïció—, i el relat, el conte, és a dir: la *tradició* —oral, escrita, majúscula, minúscula—, la història, no és altra cosa que la «perpetuació», el ressò, o record, d'aquesta primera *traïció* i de la infinita cadena —o xarxa— de segones, terceres, quartes, cinquenes, innombrables traïcions que se'n resulten per cara-amb-bola.





(Però aquesta primera traïció —el simple fet de crear ja traïciona la «noència» pre-existencial i la més mínima partícula ja és traïdora de la unitat antigena— de l'intel·lecte o, més exactament, versus l'intel·lecte —o lectura intrínseca— té el seu origen i també la seva exculpació en la voluntat divina. És ell qui ho desitjà: «—Que hi hagi raó —sembla que va dir, dirigint-se a nosaltres— mireu i anomeu la creació, i feu-vos reflex de mi mateix; emmiralleu-me, ja que sou fets a imatge i semblança meua; busqueu-me perquè jo sóc la vostra pròpia clau; traïu-me tant com vulgueu: traïu la materialització de les essències, traïu l'encarnació del verb, i que el ressò d'aquesta traïció, la tradició, sigui el camí de la raó; equivoqueu-vos, erreu-la tant com sigui necessari, i que aquest error vagi establint la via del coneixement; feu trampa perquè sense trampa us quedareu en l'animalitat i en la ignorància, i no és aquest el destí que us tinc pensat; sigueu llestos, evolucioneu, però sempre cap a la comprensió dels cicles i la mecànica de l'existència; constituïu-vos en una nova espècie relacionada amb mi: raoneu-me».

(Així doncs, aquest és el joc: no hi ha raó sense paraula; no hi ha paraula sense traïció; i la raó és la nostra única arma. Som, per tant, traïdors per naturalesa i també per voluntat divina; tramposos per necessitat i per inexcusable llei de vida: vist així, la trampa no pot ser immoral!

(Però, si bé no és immoral, tampoc no pot ser moral, ja que s'estableix precisament a nivell personal i al marge de les normes socials que constitueixen la moral pública: és marginal, franctiradora per definició; però

necessària per evolucionar i progressar, que en definitiva és la nostra dèria i probablement el nostre destí. Per tant, no pot ser sinó *amoral* i així està bé: ¿feta la llei feta la trampa? No: la llei és la trampa!)

Però no ens quedem endarrera i tornem on érem.

#### El nus de poder

En els contes de fades, el «mecanisme de correcció» es concretitza en una ajuda exterior i sobrenatural; un poder màgic que neutralitza automàticament els poders contraris sense avis ni contemplacions i que, simbolitzat pel *Kontós*, el bastó, la vareta, es manifesta a través de la seva executora quan es *fa de*: la fada.

La fada és el *contus*, la perxa, la trampa, que permet al protagonista superar l'insuperable: si l'obstacle és un lleó, que sense més ni més té totes les de guanyar, l'aparició de la fada equivaldrà a una escopeta; si l'obstacle són trenta lleons, la fada serà una metralladora; si són cent elefants, serà un canó de gran calibre; si és una ciutat, serà un missil, i si un regne, una bomba atòmica. La fada, per fina i estilitzada que sigui la vareta, sempre deixa *contús* l'adversari. Perquè sí; perquè és així: el seu poder —per definició— és sempre superior a l'obstacle i de natura distinta al del contrari, de forma que aquest, per raons òbvies que resulten de les seves característiques, es veu impossibilitat de respondre. L'escopeta, per exemple, és una traïdora i veritable trampa per al lleó ja que, ni pot per un costat intuir l'ull que l'està ob-

servant a través d'una lent molt distant però com si estigués al costat mateix, ni per un altre, arribat el cas i per molt llest que fos, no podria respondre amb una arma similar, senzillament perquè les seves mans no estan fetes per aquesta classe de maneig; per sotraure's a un tal perill, el lleó necessitaria, al seu torn, un *contus*, una fada, que exercís a favor seu un poder major al de l'escopeta i al qual no podés replicar el caçador.

La fada és la correctora i, sobretot si és una bona fada —del tipus blanca o perfecta—, rectificarà el nus de poder a favor del protagonista amb elegància, naturalitat, i la més esbaldadora facilitat: li bastarà amb *manifestar la seva voluntat*!... zas!

Tal és el seu poder.





### La funció del dolent

Una altra de les característiques dels contes de fades que, apareixent sempre a través d'aquest «mecanisme de correcció» que estem dissecant, corrobora aquella «amoralitat disfressada de moralitat» de què parlàvem i fomenta al mateix temps la rectitud per damunt de la picardia —per no dir la picaresca—, és la següent: la fada s'apareixerà i actuarà sempre a favor del bo i contra el dolent, com una ajuda merescuda a la virtut i un premi a la bondat.

Però aquest bo i aquest dolent són relatius i només els podem reconèixer perquè el plantejament els estableix des d'un bon principi. No existeix una valoració objectiva: si de plantejament s'estableix que el caçador és el protagonista, el lleó serà una bèstia terrorífica, una abominable personificació del mal, i aquell, en canvi, serà bo, exemple de llestesa i lleialtat, i mereixerà que una fada li ofereixi una escopeta (una perxa, una ajuda sobrenatural: té dret a trampa!); però si el protagonista és el lleó, aleshores el caçador serà malvat i cruel i el que tindrà dret a fada serà el lleó. És a dir: de principi, el bo i el dolent no existeixen fins que no els imposa la moral —de manera apriorística i a conveniència del contista— per tal de poder aplicar tota la simbologia tradicionalment establerta: sense un bo i un dolent, la fada no apareixeria. Per tant, com que el bo ja el tenim —de prota!— només caldrà establir el dolent, el negre, perquè immediatament es converteixi en blanc d'una fada (i aquí no hi valdran sentimentalismes ni commiseracions, ja que no hi ha terme mig) per propiciar la seva aparició; cridar-la, fer-la necessària.



### L'actitud del bo

Però aquesta, la fada, no s'apareixerà perquè sí, automàticament; requereix una certa ajuda —gairebé una disciplina i una militància— per part del bo. I donada la naturalesa de les fades, aquesta ajuda no és una ajuda material o físicament activa, sinó passiva i de caràcter espiritual: per començar, i com diu Justí Blaubeck, el protagonista hi ha de creure; després, i encara que sigui secretament o fins inexplicitament, l'ha de desitjar; i

exemple del lleó i l'escopeta —, i creix l'emoció, continuarem endavant amb el nostre esquema.

### 5. LA NOVA SITUACIÓ

S'esdevé ara la repetició del «mecanisme de correcció» tantes vegades com sigui necessari per tal de superar tots els obstacles (que poden ser molts) i vèncer definitivament el conflicte, de manera que el protagonista muda de categoria i es converteix (bas-



per acabar, més enllà de la seva llestesa, la seva picardia, el seu enginy, s'ha de comportar correctament, segons la normativa, i a favor d'una causa certificada com a bona.

Així doncs, tan sols quan tot això és establert (tot això vull dir: la situació i ubicació del personatge, la seva relació amb l'entorn, el conflicte —l'obstacle a superar i la maldat de la «personificació» d'aquest obstacle— i l'actitud correcta del protagonista respecte al conflicte), tan sols en aquestes condicions pot esdevenir-se i s'esdevé l'acte la fadació: la fada; que en fadar i oferint la vareta com a perxa, mou el mecanisme i opera la correcció.

Recordant que les pròpies fades no se sostrauen a la susdita relativitat entre el bé i el mal (que per això hi ha fades blanques i fades negres) i que, per tant, poden ser l'obstacle a superar i la causa del conflicte, tant com la via de salvació, direm que la resolució passa molt sovint per una lluita fada contra fada, amb la qual cosa es multipliquen espectacularment els prodigis —que mai no acostumen a ser tan prosaics com el meu

tant injustificadament, per cert, ja que quasi tot ho ha fet la fada... —però aquesta és una de les grans virtuts que tenen les fades: desapareixen cedint-nos el mèrit i el protagonisme de la manera més desinteressada!— en un heroi; i si era un camperol, es convertirà en el més magnànim dels senyors; si era un enamorat, passarà a ser el més feliç dels consorts; si era... en fi: que el protagonista ha reeixit i passa a ser algú; sap actuar. El poder esporàdic de la fada li ha consolidat i «autoimatge» i l'ha dotat d'un cert poder personal que ve donat pel fet que la victòria i l'experiència viscuda li permeten mantenir una secreta aliança amb la sobrenatural fadadora; si aprèn a convocar-la, el fet de comptar amb la seva ajuda esdevindrà ràpidament un hàbit, i això sol ja comporta una nova situació.

### 6. LA INVERSIÓ DE VALORS

Amb tot això, s'opera aquí un fet important: i és que es canvien els papers; s'inver-

teixen els valors. I aquesta *inversió de valors* consisteix en que, si bé el bo continua essent bo i el dolent continua essent dolent (que això són els principis i ja hem dit que els ha establert el contista de bon plantejament), la normativa estàndard, en canvi, es capgira i les relacions es reestructuren en funció d'aquesta nova situació que ha esdevingut estable: el dèbil esdevé poderós, el pobre esdevé ric, el pretendent esdevé posseïdor i l'ofuscat esdevé il·luminat. No és la qualitat del subjecte la que s'inverteix sinó la del seu

venir, tot per poder-vos-ho dir; que si no hagués vingut, no ho hauríeu sabut: ve't aquí un gat, ve't aquí un gos, i el conte ja s'ha fos!» (es poden combinar com es vulgui, com les «falsetes»).

### La roda de la fortuna

S'ha acabat el conte i s'ha operat un fet (un procés, un canvi) que sense el «prodigi



### La màgia i l'atzar

En essència, aquest cicle de manifestació de poder és també el de la màgia. Però la fada no és maga; és màgica: està més enllà del mag; forma part de la màgia, és màgia, com també és atzar. La seva essència magiar i providencial es manifesta per si sola sense ajuda de cap mag i opera quan vol, cosa que no deixa de ser un atzarós desconsol per tots nosaltres, que tan sols tenim la fe i l'esperança per invocar-la. I el paper del mag, el que fa manifestar-se l'energia, el que fa que la fada es *faci de*, queda en tot cas i d'una manera molt disminuïda relegat al protagonista, que n'acostuma a ser innocentment inconscient, i encara transmès, tot i que d'una manera ja francament diluïda i abstracta, al contista i al narrador, que d'alguna manera exerceixen un poder com a mínim de fascinació — poder que no deixa de ser certament màgic— sobre l'oient, que també hi ajuda.

En fi: que la funció màgica queda repartida entre una sèrie de «funcionaris» i «agents profans» que no cal que siguin mags, perquè la màgia està en el conte; ell té el veritable poder; n'és receptacle: és talismànic.

Heus aquí la màgia de la paraula: la paraula com a objecte de poder, com a pedra de toc de l'existència raonada.

El «contus» és el poder; la «fata» és la paraula; el conte de fades equival al «poder de la paraula».

La idea?

La idea és la paraula en estat embrionari, ja ho hem dit.

Aquest esquema bàsic, universal, màgic i tradicional sobre el qual hem vist que s'estructuren els contes, propagant, exemplificant —divulgant-los—, es converteix en un *esquema de comportament* que es repeteix tant en el joc com en la tragèdia i tant a nivell personal com a nivell social: forma part del *procés d'aprenentatge* i és peça indispensable per l'evolució i el progrés.

Així doncs, des del precís moment en què acceptem que estem evolucionant i que progressem, haurem d'acceptar també l'existència de les fades i agrair el màgic poder dels contes, que fan i han fet que avui si guem el que som: «faedors atòmics»! •



adjectiu: és la situació el que canvia i és la *nova situació* el que el fa ser diferent. I aquesta nova situació comporta una *nova normativa*. I si no ens aturéssim, aviat sorgiria un nou conflicte perquè ja ens estem mossegant la cua.

El cas extrem de la total «conversió» del dolent i l'absoluta degradació del bo a causa del nou poder és un dels recursos que se sol usar per acabar de trabucar el plantejament inicial i rematar el relat amb una «sòlida moralina» espectacular.

## 7. LA CLAUSURA

La fadació de la fada, per tant, ha operat un canvi que ha *invertit la situació* del protagonista en atorgar-li el triomf i l'ha col·locat en una *nova situació estable* en que té l'oportunitat d'influir, favorable —o desfavorable— ment en el procés d'aquells que es troben en la seva anterior situació. Però molt em temo que això ja és un altre conte i que molt aviat, després de celebrar el triomf, sentirem a dir: «... i jo que hi era vaig

fàdic» hauria estat impossible: hem comprovat una vegada més com el poder es manifesta a través del bastó —a través del *contus*— i opera un canvi a través del qual s'inverteixen els valors.

Aquest mecanisme és exactament el mateix mecanisme que fa rodar la Roda de la Fortuna que, presidida per una esfínx —gairebé com una Justícia Immutable— és empesa avall per la serp de l'energia —o força manifestadora— que es materialitza en una criatura corporal —o figura verbal— que la torna a empènyer amunt, en progressió regressiva, fins que recupera el seu pre-estat energètic.

L'energia (la voluntat de manifestació) és, materialitzant-se i desmaterialitzant-se, el combustible; però el poder és de la roda i encara gràcies al motor (el motor de la Fortuna). El motor és la mecànica: aquest esquema del conte que hem contat i que ja hem dit que també és un esquema bàsic, universal. I la roda, finalment... la roda és la Fortuna: la Fortuna que es fada en els contes com a portadora de màgia i atzar. .