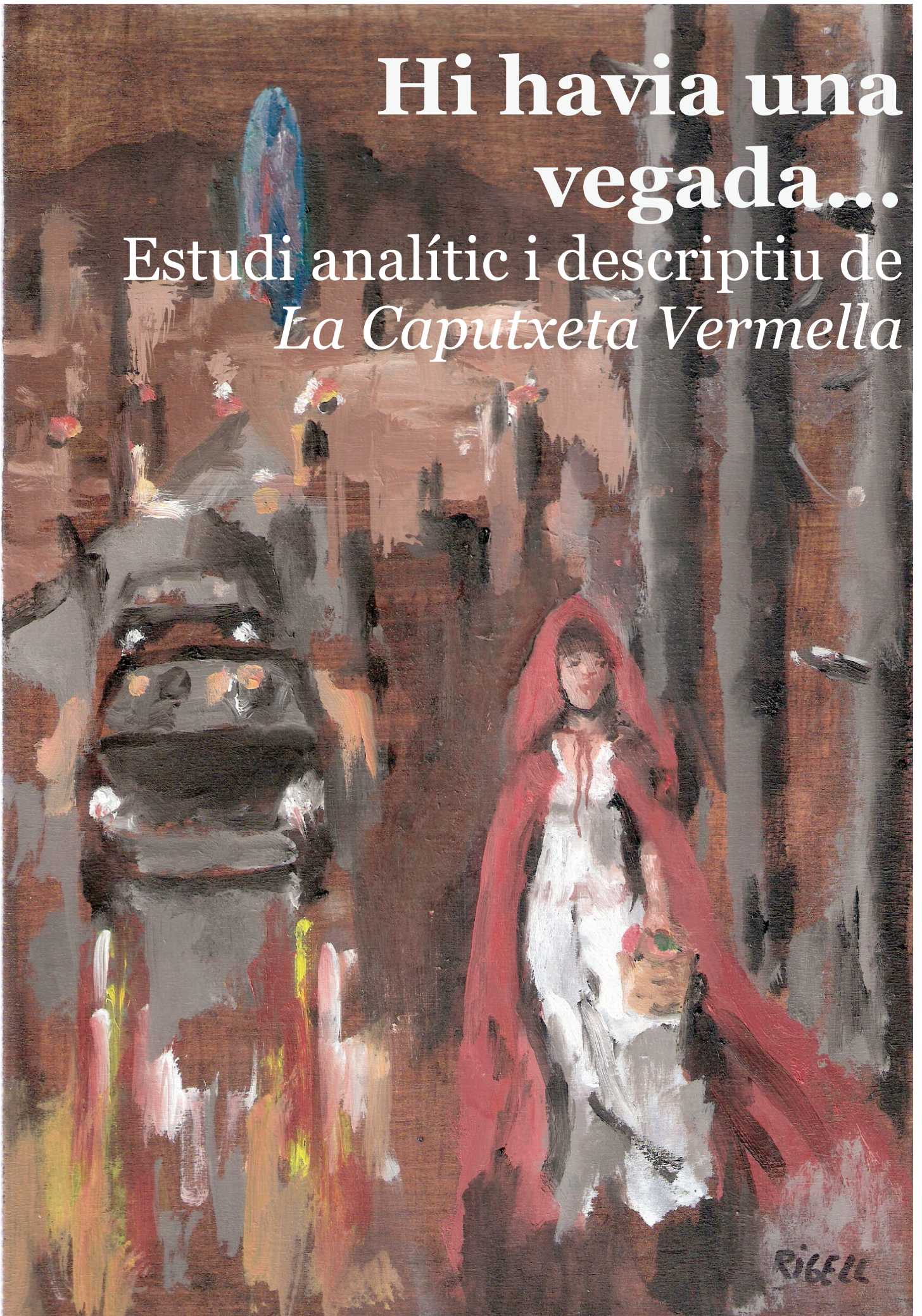


# Hi havia una vegada...

Estudi analític i descriptiu de  
*La Caputxeta Vermella*





# Hi havia una vegada...

Estudi analític i descriptiu de *La Caputxeta Vermella*

Pseudònim: Caputxeta

Any acadèmic: 2011-2012

Per la Judith, el meu àngel de la guarda.

Life itself is the most wonderful fairy tale of all

Hans Christian Andersen



## **Agraïments**

Hi ha tantes persones que han col·laborat per fer que aquest treball sigui avui una realitat, que no crec que pugui arribar mai a agrair del tot l'ajuda que m'han oferit.

Primer de tot, indubtablement, dono les gràcies a la Judith, la meva ànima bessona, per haver-hi sigut sempre des del principi fins el final. Gràcies per haver-me suportat i per haver compartit amb mi i la Caputxeta hores eternes davant l'ordinador. Per no deixar de regalar-me somriures encara que em desapareguin llibres o que perdi els nervis. Per pensar sempre en els més mínims detalls i per ser tu. Gràcies.

A tota la meva família. A la meva mare, encara que no hi hagi paraules suficients per agrair-li tot el que fa cada dia per tots nosaltres, ni per haver-me suportat en moments de màxima tensió. Al meu pare, per ser el millor del món i per tenir la paciència suficient per ensenyar a la seva filla a no perdre's entre la immensitat del món. I a ell, al Pere, el Sol de la meva vida i el meu nen petit. Li dono les gràcies per haver-me ajudat en tot i per ser capaç de fer-me riure per qualsevol cosa. I a tu iaia, simplement t'agraeixo que hi siguis sempre i que m'entenguis com ningú més ho fa.

Als meus amics. A la Neus, gairebé la meva germana, per saber-ho tot només amb una mirada i per haver-me abraçat quan més ho he necessitat. Al Gerard i l'Elisenda i també a en Joel, el meu millor amic, confident i estilista. Gràcies per ser com sou.

També dono les gràcies a tots els nens i nenes de 1r i 2n de Primària del Col·legi Jardí de Granollers. Per haver-me ensenyat a trobar la felicitat entre punts de colors. A les professores del Col·legi Jardí, a la Magda Canal i l'Ana España, per la seva col·laboració i aportacions al treball i per tot el temps que m'han regalat responent a les meves preguntes.

A la Glòria Gorchs de la Biblioteca Roca Umbert de Granollers, per la seva cooperació al projecte. A Camino Benedicto, per haver-me transmès la seva passió per la Caputxeta des de Madrid. I a Teresa Duran, el geni de les Caputxetes, per conèixer i saber-ho tot. Gràcies.

A en Toni Ribell, el millor pintor del món, capaç de plasmar segles i segles de Caputxetes en una superfície de 27x21.5 cm, i per regalar-me la seva imaginació i creativitat.

I finalment a la Noelia Casero, la reina de totes les Caputxetes, per haver-me tutoritzat el treball i haver-me animat sempre, amb il·lusió i optimisme, quan més ho he necessitat. Però sobretot, li dono les gràcies per haver-me transmès la seva passió per la literatura i pels contes

i per tornar-me a fer sentir com una nena. A la seva gravadora, i idees i paraules de suport.  
Gràcies.

Estigues tranquil·la que no m'oblido de tu. Gràcies Caputxeta per haver acceptat ser l'estrella i protagonista del treball, i per haver compartit amb mi mesos, setmanes, dies i hores. Per ser tan complexa i per tenir tantes coses a dir i reivindicar.

Gràcies a la saviesa de la humanitat per arribar a fer coses tan precioses i meravelloses amb les paraules, i a tots aquells nens i nenes que demanen als seus pares un conte abans d'anar a dormir.

Gràcies a tots vosaltres per haver fet que això valgui la pena.



# Índex

<b>1. Presentació</b>	<b>1</b>
<b>El conte: fonaments teòrics</b>	<b>6</b>
<b>2. El gènere narratiu</b>	<b>7</b>
2.1. Concepte	7
2.2. Característiques	8
2.3. Tipologies narratives	9
2.4. Subgèneres narratius	10
2.4.1. La novel·la.....	11
2.4.2. El relat .....	12
2.4.3. El mite .....	12
2.4.4. La llegenda.....	13
2.4.5. La faula.....	14
2.4.6. La rondalla.....	14
<b>3. El conte</b>	<b>15</b>
3.1. Etimologia de la paraula	15
3.2. Definició general	16
3.2.1. Definicions segons autors destacats .....	16
3.3. <i>Temps era temps...</i> : Els orígens del conte	19
3.3.1. Les arrels del conte .....	19
3.3.2. El conte a l'Edat Mitjana .....	22
3.3.3. <i>Hi havia una vegada...</i> : De l'Edat Moderna al segle XIX .....	23
3.3.4. Segle XIX: el Segle d'Or.....	27
3.3.5. Avenços, canvis i guerres mundials: el conte al segle XX.....	32
3.3.6. El conte del segle XXI.....	35
3.3.7. Valoració general: la història dels contes .....	39
3.4. Elements del conte	40
3.4.1. Estructura interna.....	40
3.4.2. Nivell temàtic .....	45
3.4.3. El nivell interpretatiu.....	48
3.4.4. Els valors .....	49
3.4.5. El marc històric.....	50
3.5. Característiques del conte	51
3.6. Estructura	59
3.7. Tipologies	61
3.8. Simbologia general	65
3.8.1. Tipus de personatges i símbols que representen.....	72
3.9. El conte il·lustrat	77
<b>4. Valoració de la Primera Part</b>	<b>81</b>

<b>El conte: anàlisi pràctica, <i>La Caputxeta Vermella</i></b>	<b>83</b>
<b>5. Introducció</b>	<b>84</b>
5.1. Procediments	84
5.2. Mostres	84
<b>6. Estudi analític i descriptiu d'algunes versions de <i>La Caputxeta Vermella</i></b>	<b>88</b>
6.1. Anàlisi de versions escrites	88
6.1.1. Anàlisi de versions clàssiques .....	88
6.1.2. Versions modernes .....	126
6.2. Versions il·lustrades	162
6.2.1. <i>Gola de Llop</i> de Fabián Negrín .....	162
6.2.2. <i>La petita caputxeta africana</i> de Niki Daly .....	179
6.3. Anàlisi d'una Caputxeta pictòrica	190
<b>7. Activitat experimental: <i>La Caputxeta a la pràctica</i></b>	<b>197</b>
<b>8. Entrevistes</b>	<b>207</b>
8.1. Entrevistes a les professores de Primària del Col·legi Jardí	207
8.1.1. Entrevista a Magda Canal .....	207
8.1.2. Entrevista a Ana España .....	215
8.2. Entrevista a Camino Benedicto	220
8.3. Entrevista a Teresa Duran	225
<b>9. Conclusions</b>	<b>236</b>
<b>10. Noves vies de recerca</b>	<b>243</b>
<b>11. Bibliografia</b>	<b>244</b>
<b>12. Webgrafia</b>	<b>245</b>
<b>13. Webgrafia d'imatges</b>	<b>246</b>
<b>14. Índex d'imatges</b>	<b>248</b>





## 1. Presentació

Castells, bruixes, princeses, dracs, finals feliços... Els contes són breus narracions fantàstiques que tenen la finalitat d'entretenir al seu públic més fidel: els nens. Des de sempre, s'ha recorregut a aquestes fantàstiques narracions per educar i advertir les generacions més joves sobre els avatars que presenta la vida. De fet, podem afirmar que l'existència dels contes és gairebé tan llunyana com la del propi ésser humà. Arreu del món, els contes han estat transmesos de pares a fills i, fins i tot, han arribat a conquerir els somnis infantils de milions de nens i nenes de totes edats, colors i condició. No obstant, els contes han anat evolucionant al llarg dels anys degut a les interferències que han contribuït a què la seva trama, els seus personatges o el seu final canviessin. Encara que, a pesar d'aquests canvis, sempre hi haurà contes que d'una manera o d'una altra formaran part de la vida de tots els nens, i de no tan nens.

El llop, l'àvia, el bosc tenebrós, una caputxa... El conte de *La Caputxeta Vermella* ha esdevingut un dels clàssics més importants i reconeguts de la literatura infantil. Es tracta del conte més versionat arreu del món, adaptat a infinitat de cultures i als seus respectius costums i tradicions. Tan grans com petits coneixen, i han explicat alguna vegada, la història d'una nena innocent amb una caputxeta vermella que anava a casa de la seva àvia per portar-li una cistella amb menjar, tot creuant un bosc tenebrós on es trobava amb un llop ferotge i temible. Però, què passaria si realment s'amagués alguna cosa més darrere d'aquesta ingènua Caputxeta de rínxols daurats? I si la visita a casa l'àvia encobris les experiències d'un viatge interior?

La curiositat de trobar resposta a aquestes preguntes és la que avui m'ha conduït a plantejar aquest treball de recerca, deixant de banda la idea que la literatura, en especial la contística i fantàstica, sempre ha estat un focus d'interès en mi.

Hi ha diverses raons que m'empenyen a portar a terme aquest treball de síntesi. La primera d'elles, i potser la més reconeguda, és la motivació o finalitat investigadora, que va acompanyada dels consells d'un director/a que tutoritza el treball de recerca i orienta a l'alumne, juntament amb tot el treball i esforç personal que hi ha al darrere i que en fa possible la seva elaboració. Al llarg del treball i de tot el procés que suposa la seva creació, cal tenir molt en compte aquesta motivació ja que serveix per apropar-nos més a la investigació, aspecte estretament destinat a orientar-nos a un futur molt proper per la majoria dels alumnes: la universitat. A més a més, aquesta motivació acadèmica pot acabar despertant en

nosaltres una vocació per la recerca, que pretén transmetre i promoure el coneixement científic de tots els àmbits del saber humà. Al marge de tot aquest treball d'indagació, destaca una part oral que inclou l'exposició del treball on s'han de demostrar i argumentar tots els continguts apresos a partir de la defensa del treball davant d'un tribunal qualificat que el jutjarà i valorarà.

Tanmateix, d'altra banda, hi ha una motivació temàtica d'interès personal que és la que ha fet que el meu treball de recerca tingui com a protagonista a la Caputxeta Vermella, l'icone més significatiu i polèmic de la literatura contística.

Primerament, per escollir un tema pel meu treball de recerca vaig deixar-me guiar pel plaer de la lectura. Centrant-me en el gènere de la literatura fantàstica, el qual, des que era ben petita, ha esdevingut en mi un gran focus d'interès. Sagues de llibres com *Harry Potter*, *Les Cròniques de Nàrnia*, *El Senyor dels Anells* o *Memòries d'Idhun* s'han convertit nombroses vegades en amics fidels durant nits que acabaven fent-se curtes enmig de tantes aventures fantàstiques. Però arribar a aquestes complexes aventures no hauria estat possible sense haver compartit dies amb en Peter Pan, la Rapunzel, en Polzet i la Hansel i en Gretel, gràcies als quals avui m'he decidit a centrar el meu treball i la meva investigació exclusivament en el conte de *La Caputxeta Vermella*.

Aquest conte, guanyador d'entre molts altres candidats per certes característiques que l'acompanyen, ha aconseguit despertar la meva curiositat pel que fa un conjunt d'elements com: la simbologia, idees, estereotips o prejudicis...que fan la història encara més interessant i profunda. A més a més, el conte de la Caputxeta Vermella es caracteritza per la seva internacionalització i interculturalitat. Es tracta d'un conte que és mundialment conegut perquè ha estat traduït a infinitat d'idiomes i, al mateix temps, ha estat adaptat per múltiples cultures fins al punt en què la seva trama o les característiques dels personatges han estat modificades a fi d'adaptar-les a les tradicions o a l'entorn d'aquestes cultures. Tot plegat és degut al ressò que ha tingut aquesta història i la figura d'aquesta nena, en un principi sortida de la mà de Charles Perrault, però que arribaria a vestir kimonus i a combatre amb els lleons més ferotges de l'Àfrica Negra. Sempre, però, amb la seva caputxeta vermella. Sense oblidar que el missatge que transmet aquesta història, sigui quin sigui l'escenari en què es situï, té sempre la finalitat d'advertir als més petits sobre els perills de la vida i de les pròpies persones. A més a més, penso que és un conte molt interessant no només pel que fa els esdeveniments de la història, sinó també per tot allò que queda encobert entre línies, com per





exemple, la càrrega simbòlica de tots els elements que apareixen al llarg de la història i de les característiques dels propis personatges, juntament amb tots els elements fantàstics que hi apareixen que fan el conte encara més especial. Encara que aquest no perd la seva verosimilitud i per tant, segueix resultant creïble pels seus lectors, i és això el que fa que el missatge sigui entès de manera més efectiva i que aconsegueixi arrelar més endins en els seus seguidors.

De manera que a partir de totes aquestes idees i preguntes sense resposta he decidit formular un conjunt d'objectius que pretenc assolir al final d'aquest treball.

**La hipòtesi principal** d'aquest treball es fonamenta en el **propòsit de demostrar com, a pesar del versionatge que han sofert les múltiples versions del conte de *La Caputxeta*, l'essència general del conte i el missatge final es mantenen**.

Tanmateix, a aquesta hipòtesi l'acompanyem un conjunt d'objectius que pretenc assolir els quals, bàsicament, giren entorn la idea de descobrir la raó o les raons per les quals *La Caputxeta Vermella* ha esdevingut un símbol universal tenint en compte, la manipulació dels elements que el formen. Passant per la càrrega simbòlica del conte, la qual ha estat manipulada més recentment per autors de renom més contemporanis, com ara Roald Dahl, qui incorpora la transgressió en la història fent que la protagonista, en un principi innocent i inofensiva, porti a sobre una pistola que no dubtarà en fer servir. Fent referència, al mateix temps, a les corrents feministes més pròpies de l'època actual en què vivim que esborren l'antiga figura de la dona oprimida i indefensa. Aprofitant aquesta darrera característica, l'objectiu fonamental del meu treball consisteix en demostrar que els contes són un mirall que reflexen el context cultural i social d'una comunitat concreta, els canvis en la qual han col·laborat en l'aparició de totes les versions de *La Caputxeta Vermella* que existeixen avui en dia, totes elles fruit del conte i la versió tradicional. Encara que, per portar a terme aquest anàlisi cultural a través de les narracions contístiques, no només cal fixar-nos en la càrrega simbòlica dels personatges o dels elements que hi apareixen, sinó que també cal comptar amb els escenaris on se situa, fet que ens donarà molta informació dels personatges i de la seva manera d'actuar, i com a conseqüència, de la seva manera de pensar i del seu *modus vivendi*. Altres característiques més supèrflues pròpies de la descripció, ens permetran situar-nos a nivell social i cultural, com per exemple: el vestuari, els aliments dels quals es fa esment, els paisatges, les característiques físiques com el color de la pell...

A més a més, també pretenc analitzar totes les evolucions de la narració, pel que fa la trama, que han anat apareixent arrel de la història inicial de la *Caputxeta Vermella* en els darrers anys. Les quals, al mateix temps, també intenten adaptar-se als canvis culturals que tenen lloc al món i als trets que l'identifiquen. Fent referència a les versions més modernes, veiem en elles connotacions relacionades amb la globalització, que suposa el predomini d'una cultura imperant envers la resta, i fa que totes, d'alguna manera, es vegin influenciades per aquesta cultura que més destaca d'entre les altres o que n'ha influenciat a un nombre major. Aquesta característica queda al descobert amb el conte de *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité que reflexa les bases de la cultura occidental al llarg de la història, encara que canviant (aparentment) la temàtica i els personatges.

Deixant de banda aquesta idea inicial de demostrar i analitzar la relació que s'estableix entre el conte i els contextos històric, social i cultural en què es situa, pretenc verificar, partint de les manipulacions que ha sofert la història que narra el conte, si es manté el missatge final o si el contingut moral del conte segueix sent el mateix a pesar del versionatge al qual ha estat sotmès. I estudiar, en cas que aquest canviï, les raons que han fet que el missatge sigui un altre, en quins valors morals es fonamenta i què pretén potenciar o incrementar a partir de la seva trama, és a dir, definir la intenció que té el missatge clàssic del conte en contrast amb les que tenen les ensenyances que s'allunyen de la idea tradicional.

Cal fer referència, també, a l'ús que fan les diferents versions del conte de tota la simbologia que aquest amaga i com es manipula per definir un missatge final més concret, basant-me en càrregues simbòliques com el caràcter dels personatges, els elements que els caracteritzen, el viatge com a metàfora d'aprenentatge, creixement, superació de les adversitats... Juntament amb l'anàlisi de la manera en què aquestes narracions subvertides estan adequades al públic, ja que no totes les versions del conte de la *Caputxeta Vermella* són sempre aptes per al públic infantil, sinó que també trobem versions adreçades al públic juvenil o al públic adult. Aquesta característica està estretament interrelacionada amb la trasposició del conte tradicional a altres formats de difusió com la televisió, el cinema o la publicitat, fet que ha servit per accentuar aquestes diferències que limiten el públic a qui va dirigit el conte, la pel·lícula, l'anunci...

Amb tot això, també intento demostrar que aquest conjunt de característiques que han contribuït a la creació de noves versions cada cop més modernes han servit per trencar



estereotips clarament visibles al conte tradicional i que deixen de ser-ho a les versions més contemporànies que abandonen prejudicis sexistes, socials...

Amb la suma de tots aquests objectius pretenc reafirmar la importància i influència que poden arribar a exercir els contes en una població, no només a nivell lúdic, sinó també dins àmbits educatius i ètics, i més concretament la influència exercida arrel de la figura de la Caputxeta Vermella.

Per tant, determinem que els objectius d'aquest treball de recerca són:

1. Definir les raons o motius que han fet del conte de *La Caputxeta Vermella* un símbol universal versionat arreu del món.

2. Determinar la simbologia concreta del conte (i de totes les seves versions) a partir d'un anàlisi exhaustiu de tots els elements que hi apareixen.

3. Demostrar els paral·lelismes que s'estableixen entre els elements que apareixen a les diverses versions del conte i les cultures amb les quals es relacionen.

4. Delimitar quines característiques presenten les narracions subvertides de la *Caputxeta* que, al mateix temps, determinen el públic al qual va destinat.

5. Estudiar l'evolució general de la trama del conte al llarg del temps i analitzar a partir d'aquesta, el trencament d'estereotips en les versions més modernes.

6. Comparació dels missatges morals subvertits en contrast amb l'ensenyança tradicional juntament amb les raons que han desencadenat aquest canvi, en el cas que hi hagi missatges subvertits.

En conjunt, es tracta d'un treball sociocultural literari que intenta compaginar la literatura i el plaer de la lectura amb les influències que aquesta exerceix sobre la societat, fent referència a aspectes propis d'aquesta (cultura: costums, tradicions...) que fan possible que s'estableixi un paral·lelisme entre l'evolució de la societat, a nivell històric, cultural i social i l'evolució o els canvis en el gènere contístic. A fi d'aconseguir despertar l'interès per la literatura i per motivar a petits i grans a emprendre l'aventura de creuar boscos tenebrosos i de conèixer a llops espantosos fins arribar al final del somni i tornar, una altra vegada, a tocar de peus a la realitat.

## PRIMERA PART

### EL CONTE: FONAMENTS TEÒRICS





## 2. El gènere narratiu

Els contes són breus històries protagonitzades per personatges que porten a terme l'acció i desencadenen un conjunt d'esdeveniments a partir dels quals s'arriba a un desenllaç que té intenció moral. Encara que darrere de tot això i anant més enllà del *van viure feliços per sempre més*, el conte també té cert valor literari que cal valorar. Dins la literatura, el conte esdevé un subgènere més dins el gènere literari de la narrativa.

### 2.1. Concepte

*Gènere literari* fa referència a un terme de contingut abstracte que serveix per classificar, en aquest cas les produccions literàries, segons la forma i l'estil que presenten i el tipus de contingut que ofereixen. No obstant, podem trobar-nos amb algunes subdivisions dins els propis gèneres literaris. Per exemple, dins el gènere teatral destaquen els subgèneres de la tragèdia, la comèdia i el drama els quals mantenen entre ells característiques comunes que els inclouen dins un mateix gènere però, al mateix temps, hi ha matisos que els diferencien en tres subgèneres diferents, com per exemple el tipus de temàtica o el tipus de registre que facin servir.

Tanmateix, el gènere narratiu inclou una sèrie de textos que tenen com a tret comú la narració, la qual pot fer referència tan a fets reals com a fets ficticis que es situen dins unes coordenades d'espai-temps concretes, encara que no sempre ho siguin pel lector. Dins el gènere narratiu predominen les funcions referencials i poètiques del llenguatge que es combinen en relats i narracions, les formes expressives emprades dins el gènere narratiu. També destaca la varietat temàtica que abasta aquest gènere, la qual s'acota a partir de la divisió dels subgèneres narratius<sup>1</sup>. Encara que sigui quina sigui la temàtica principal de la narració, aquesta sempre acostuma a estar encaminada a fer una crítica o referència directa a aquells aspectes més bàsics de la vida diària degut a la seva intencionalitat educativa.

---

<sup>1</sup>Vid. Apartat 2.4. subgèneres narratius, pàgina 12.



## 2.2. Característiques

Al marge de tot això, hi ha un conjunt d'elements propis dels textos narratius a partir dels quals és possible identificar-los, els quals es plasmen a la taula que s'inclou a continuació.

ELEMENTS	DEFINICIÓ
<b>El narrador</b>	La veu que s'encarrega de narrar al lector tot allò que succeeix dins la narració. També s'ocupa de presentar als personatges i de situar l'acció a nivell espacial i temporal.
<b>Els personatges</b>	Elements encarregats de portar a terme l'acció. Poden ser reals o ficticis, normalment són fruit de la imaginació de l'autor.
<b>El temps de la narració</b>	El marc temporal on es situa la narració i la durada temporal que aquesta té.
<b>L'espai de la narració</b>	El marc espacial on es desenvolupa la narració.
<b>L'acció</b>	Constitueix la trama de la narració i agrupa el conjunt d'esdeveniments que van tenint lloc.
<b>L'ambient</b>	Entorn dels personatges.

Després d'haver fet referència als elements propis del gènere narratiu podem seguir avançant i afirmar que tots els textos narratius es caracteritzen per abastar una o més seqüències, és a dir, unitats narratives funcionals clarament diferenciables pel seu contingut, el centre de les quals gira entorn uns personatges que estan dotats de determinades propietats i que desencadenen un conjunt d'accions, a partir de les quals és possible descompondre el text narratiu en una estructura o seqüència tancada, on cadascuna de les accions queda estretament interrelacionada amb la següent establint relacions de causalitat, on una és conseqüència de l'altre. Tot aquest conjunt d'esdeveniments narrats formen el que



denominem història o acció, mentre que el discurs enfocat dins el gènere narratiu fa referència a l'acte de narrar alguna cosa, acció que inclou i requereix tan la participació del narrador com la del receptor. Per tant, entenem que un text narratiu és interpretat com a tal quan aquest narra una sèrie d'accions que parteixen d'una situació inicial o plantejament i desemboquen en una situació final o resolució protagonitzada per uns personatges concrets, ja siguin reals o no. Tot adaptant-se a un públic i a un canal de transmissió concret.

### 2.3. Tipologies narratives

A més a més, si seguim indagant dins el gènere narratiu trobem una clara divisió entre tres tipus de narratives. Destaquem la narrativa de ficció, la narrativa tradicional, la narrativa històrica i la narrativa de memòries.

La narrativa de ficció inclou subgèneres com el conte i la novel·la, que es caracteritzen per narrar un conjunt d'esdeveniments, normalment, fruit de la imaginació del seu autor i que, a pesar de la versemblança que presenten, no són fets reals.

La narrativa tradicional, agrupa altres subgèneres com les faules, les rondalles o les llegendes. Històries explicades i transmeses oralment i de manera anònima, que inclouen fórmules de repetició juntament amb elements fantàstics. Aquest tipus de narrativa presenta un llenguatge senzill i popular i està carregada amb una clara intenció moralitzant que fa més evident el tipus de públic al qual es dirigeixen aquestes narracions: els infants.

Mentre que tant la narrativa històrica com la narrativa de memòries narren fets reals que han succeït veritablement i per tant, descartem la presència d'elements fantàstics en aquestes narracions. Dins aquest grup s'inclouen els diaris, les memòries i les cròniques.

Tanmateix, dins el gènere narratiu també és molt important la diferenciació entre la **narrativa natural** i la **narrativa artificial**, en funció de la forma que presenten els textos i de l'objectiu que es persegueix. Per una banda entenem que pertanyen a la narrativa natural tots aquells textos que narren esdeveniments aferrats a la realitat, és a dir, que són entesos com a veritables pel seu autor que pretén informar a algú sobre alguna cosa que ha succeït. Són textos narratius que normalment sempre estan escrits en prosa narrativa, ja que la prosa és la forma que més es relaciona amb el llenguatge oral, fet que ens serveix per allunyar-nos de les lleis de la versificació i per realçar la intencionalitat informativa que té la narrativa natural, la qual es manté al marge qualsevol finalitat lírica o estètica. Per tot això, la narrativa

natural inclou altres subgèneres com els textos periodístics que tenen propòsits informatius i que, a diferència dels textos propis de la narrativa artificial, s'allunyen de tota finalitat estètica.

D'altra banda, la narrativa artificial, a la qual pertanyen els contes, fa referència a realitats que són possibles dins la ficció i la imaginació i que, per tant, no estan subjectes a cap mena de veritat concreta. Tot i així, s'intenta transmetre al lector la idea de que tot allò que es descriu a la narració és verídic a través d'una clara versemblança. En aquest cas, és molt més comú recórrer al vers com a forma d'escriptura, a fi de captar l'atenció del lector fent servir el llenguatge figurat i la repetició, ja sigui de sons, ritmes, versos o estructures, d'acord amb l'objectiu principal d'aquesta narrativa que consisteix en crear imatges que despertin sensacions, emocions o sentiments al lector a partir d'embellir la narració. Per tant, veiem com aquest tipus de narrativa es preocupa per l'estètica i la càrrega literària del text, encara que no es descarta el propòsit informatiu que aquest pugui tenir o no. Dins aquests textos ficticis veiem com els personatges que els protagonitzen són l'enllaç entre el lector o receptor de la història i el món imaginari creat per l'autor, ja que aquests personatges s'ubiquen en un marc espacial i temporal no sempre determinats pel lector, on té lloc una complicació o repte cap al protagonista, seguit d'una solució o desenllaç. De manera que la trama de la narració, està composta pel conjunt d'accions que comporten les complicacions i resolucions senyalades. A més a més, dins aquesta trama, a part de les accions que la componen destaquen un conjunt d'elements que la constitueixen, els quals, reals o no, són una representació simbòlica del món, que pot ser interpretada pel lector a partir d'una intuïció creadora que evoca, ordena i combina.

Sigui com sigui, tant si els textos narratius pertanyen a la narrativa artificial o natural, tots constitueixen obres acabades on la forma i el fons mantenen una cohesió interna i una coherència global que els fa entenedors al receptor.

## **2.4. Subgèneres narratius**

Tal i com ja s'ha esmentat anteriorment, els gèneres literaris poden estar dividits o formats per altres subgèneres literaris. En el cas del gènere narratiu, destaca una gran quantitat de subgèneres, encara que només farem una breu al·lusió a sis d'aquests subgèneres principals en contrast amb el conte, el gènere estrella d'aquest treball que treballarem més endavant d'una manera molt més concreta<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Vid. apartat 3. el conte a partir de la pàgina 17.



### 2.4.1. La novel·la

La novel·la constitueix un subgènere literari independent dins el gènere narratiu. Aquest subgènere es considera relativament recent ja que no va ser reconegut com a tal fins l'Edat Moderna.

La novel·la és un text narratiu mitjanament extens on es relaten fets de ficció, encara que aquests tinguin fonaments verídics, a partir d'uns personatges, d'una ambientació i d'un narrador. Es tracta d'un tipus de narració que segueix l'esquema propi del text narratiu (introducció, nus i desenllaç), on un narrador relata els esdeveniments que van tenint lloc al llarg de tota la trama. A més a més, igual que el conte, també situaríem la novel·la a la narrativa de ficció i a la narrativa artificial.

No obstant, en contrast amb el conte, veiem que hi ha certs aspectes concrets que han fet que ambdós textos narratius esdevinguin subgèneres independents. Primerament, com a gran diferència entre la novel·la i el conte destaca la diferència d'extensions entre un i l'altra, ja que la novel·la acostuma a ser molt més llarga degut a la seva superior complexitat, en comparació al conte, molt més breu, simple i senzill. A més a més, veiem com la novel·la funciona a través de l'acumulació, i per això la seva estructura és molt més complexa i dóna peu a amplificacions i parèntesis o preàmbuls en relació a esdeveniments futurs. Mentre que al conte, l'acció es troba concentrada en una estructura simple que presenta una trama unitària només amb els elements necessaris, on no hi ha espai per situacions intermèdies o preàmbuls. Per tant, xoquen la complexitat i expansió que caracteritza la novel·la amb la simplicitat i brevetat del conte, diferència que donat lloc a comparacions metafòriques entre ambdós gèneres, com ara: *la novel·la és un riu i el conte una gota* o bé la cèlebre cita de Marina Mayoral: *La novela es como un veneno lento y el cuento, como un navajazo*. Encara que una de les comparacions més destacada i coneguda és la de l'autor Julio Cortázar: *En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es un "orden abierto", novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esta limitación*<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Fragment extret de l'assaig titulat *Algunos aspectos del cuento* dins *La casilla de los Morelli* per Julio Cortázar.

### **2.4.2. El relat**

El relat, és una obra narrativa escrita en prosa, que té una extensió inferior a la de la novel·la, però superior a la del conte. Es tracta d'una creació literària on es desenvolupen una successió d'esdeveniments que constitueixen la trama, encara que la història no s'explica enterament, sinó que només es posa especial èmfasi a aquelles parts de la trama que són decisives pels personatges i pel desenllaç de la història. Tanmateix, tampoc es fa referència a tots els detalls de la trama d'una manera completa, sinó que s'allibera la imaginació del lector, qui completa la trama de la història amb detalls que poden ser considerats superflus, dels quals l'autor no en fa un esment directe. A més a més, en un relat també hi poden aparèixer diversos tipus de discursos, entesos en aquest cas des d'un punt de vista lingüístic, com a formes diferents del llenguatge escrit.

En contrast amb el conte, podríem dir que el relat és molt més espontani, ja que és el resultat d'una inspiració immediata. Mentre que al conte, la trama està més calculada ja que aquesta ha de derivar a un final concret que ha de transmetre unes idees i una intenció clarament definida. A més a més, una altra diferència clara entre el conte i el relat és que, és possible l'existència d'un relat sense cap element fantàstic, ja que podem trobar-nos amb relats periodístics que tinguin propòsits informatius.

### **2.4.3. El mite**

El mite és un dels primers estadis de la narració que van aparèixer, i que data de l'època hel·lenística i es situa a l'Antiga Grècia, són relats que pertanyen a la narrativa tradicional encara que són de caràcter fantàstic i narren un conjunt d'esdeveniments prodigiosos i fantàstics protagonitzats per personatges llegendaris i ficticis, com ara déus o herois, a partir dels quals s'intentava personificar als elements més primaris de la natura i l'univers. No obstant, el mite és entès com a real pels membres d'una cultura o societat concreta i passen a formar part del seu sistema de creences, encara que per qualsevol persona aliena a les creences d'aquesta comunitat, els mites no seran més que simples narracions fantàstiques. L'objectiu primordial dels mites, sobretot en el seu origen, era de caràcter etiològic, és a dir, que els mites servien per justificar l'origen o la funció de certs elements propis de la vida o de l'entorn humà. No obstant, les funcions del mite són múltiples i podem distingir entre tres funcions diferents: l'explicativa, la pragmàtica i la de significat. La funció explicativa es relaciona amb el caràcter etiològic dels mites anteriorment esmentat. Mentre que amb la funció pragmàtica del mite, ens referim a la idea que el mite, amb les històries que narra,





estableix una estructura social i política concreta, de manera que a partir d'aquest recurs es reflecteixen les estructures polítiques i les bases socials pròpies de l'època, en base al rol que adopten els personatges dels mites. Finalment, respecte la funció de significat del mite, ens referim a què segons la fe que les persones dipositin en aquestes narracions, els mites poden amagar un consol psicològic a partir dels quals calmar les inquietuds de cadascú, com per exemple, la por a la mort.

Tanmateix, comparant el mite amb el conte, veiem com gràcies al caràcter etiològic del mite, podem establir fàcilment una semblança amb el conte, ja que l'objectiu del mite per justificar fenòmens naturals, deixa entreveure la seva intencionalitat educadora i moral que comparteix amb el conte. Encara que la diferència principal és que, d'entrada, els contes són entesos com a narracions fictícies i inventades, mentre que els mites són directament presentats com històries verídiques com si fossin fonts històriques o científiques. A més a més, els contes solen tenir trames senzilles i independents, mentre que en més d'una ocasió la trama de molts mites s'entrellaça amb altres degut a la pervivència de certs personatges o a la repetició de paisatges o llocs concrets que fan que, instintivament, el receptor relacioni els mites entre ells partint de la repetició de certs elements com els personatges, la qual cosa fa que la trama del mite sigui més complexa que la del conte.

#### **2.4.4. La llegenda**

Les llegendes són narracions tradicionals, en un principi de difusió oral i anònima, de continguts fantàstics que inclouen l'aparició d'elements sobrenaturals que protagonitzen la història. Encara que, no obstant això, aquestes estan dotades de gran versemblança gràcies a la determinació de les estructures temporals i espacials que situen al receptor en un punt i en un moment concret. De la mateixa manera que els mites fan referència als déus com a éssers superiors i poderosos, la llegenda s'encarrega de realçar i establir arquetips d'home, és a dir, crea prototips de diversos tipus de persona, i els ideals i valors que representen cadascú. Per aquesta raó, normalment, la majoria de les llegendes se centren exclusivament en un personatge central entorn el qual gira tota la trama general de la història.

Tanmateix, a pesar del caràcter fantàstic de les llegendes, al darrere d'aquestes sempre hi ha un estrat històric que es pot entreveure a partir del llenguatge emprat, de les accions dels personatges o de les seves inquietuds.

Per això, en comparació amb el conte, veiem que la llegenda és molt més precisa, ja que la història es desenvolupa en un entorn i en un moment concret i conegut pel lector, a

diferència del conte, on es desconeixen aquests elements. A més a més, les llegendes sempre fan referència a un element concret, i tenen com a objectiu integrar-lo dins la història o la vida quotidiana de les persones d'una comunitat determinada.

#### **2.4.5. La faula**

Les faules són composicions literàries breus que s'inclouen dins el gènere de la narració, que estan protagonitzades per animals o objectes, que presenten atributs o qualitats humanes com la parla o el moviment.

Són històries completament inversemblants on es presenten situacions del tot fictícies i a vegades iròniques, ja que a partir d'aquestes s'intenta criticar i exagerar els vicis o defectes de la condició humana. Són peces literàries generalment molt breus, que contenen molt pocs personatges. Encara que és un gènere caracteritzat per una gran inventiva i riquesa imaginativa.

Igual que tots els contes, veiem com totes les faules contenen una ensenyança moral que transmet pautes de comportament o advertències, arran de les quals podem definir la intencionalitat educadora i didàctica de les faules.

#### **2.4.6. La rondalla**

Les rondalles són relats propis de la cultura oral d'una comunitat i de caràcter anònim, que narren fets imaginaris desenvolupats en un temps i espai determinats, per uns personatges coneguts, i que segueix fórmules fixes d'inici i acabament, igual que els contes.

No obstant, les rondalles formen part d'un patrimoni col·lectiu que ens condueix a l'antiga cultura indoeuropea. Grans investigadors com F.M Müller<sup>4</sup> afirmen que les rondalles són una derivació oral del folklore reflectit, primer en els mites i després a les llegendes. Per tant, entenem a les rondalles com a una evolució narrativa dels mites i les llegendes, que té una intencionalitat purament lúdica a partir de la introducció d'elements fantàstics i inversemblants, encara que a l'ombra de monstres verds i unicorns daurats hi hagi un incalculable estrat folklòric, que també trobem en manifest tant en els mites com en les llegendes.

---

<sup>4</sup> Filòleg i mitòleg alemany que presenta la seva teoria mítica o indoeuropea a *Essay un Comparative Mythology* (1856), on defineix a les rondalles com a una evolució dels mites i les llegendes a partir de l'elaboració de recerques filològiques comparatistes.



### 3. El conte

El cuento es un tejido. Hilos que se entrelazan, se anudan y se desatan para formar el dibujo que la fantasía ha vislumbrado. Enlaces y desenlaces, cabos sueltos que se recogen en un abrazo o siguen libre para engancharse a otro tejido. Laberinto compuesto de obstáculos y de hallazgos que el tejedor recorre como un explorador infatigable, siguiendo el hilo de los sueños.

Teresa Martín Taffarel, *El tejido del cuento*, (2001: 15)

#### 3.1. Etimologia de la paraula

A nivell etimològic, el substantiu *conte* deriva del verb *contar*, forma catalana del verb llatí *computare*, que significa *comptar* entès des d'un sentit matemàtic, és a dir, com a calcular o enumerar. D'aquest significat originari d'enumerar objectes, passem a definir-ne un altre que respon a l'acció d'exposar esdeveniments tan reals com ficticis, ja que partim de la idea que qualsevol narració d'esdeveniments, sigui històrica o fictícia incorpora una enumeració d'accions tan verídiques com inventades. Per tant, el vincle entre el significat originari de la paraula *conte* i el següent es troba en què sempre es parla d'una successió de fenòmens que poden ordenar-se i enumerar-se entre ells, tan si són accions que tenen lloc dins una narració, com factors a tenir en compte dins un problema de matemàtiques.

Encara que, anant enrere en la història, veiem com durant l'Edat Mitjana (s.VaC-s.XVdC) el terme *contar* es referia al sentit de narrar, i la paraula *conte* no era reconeguda, sinó que el conjunt de relats que actualment coneixem com a *conte* per les característiques que presenten, eren abans coneguts com apòlegs, paràboles, faules o eximplis. No serà fins els segles XVI i XVII que la paraula *conte* serà emprada per designar les narracions orals, mentre que totes aquelles narracions escrites de poca extensió que actualment també coneixem com a contes, eren definides amb el terme *novel·la*, degut a una clara influència italianitzant pròpia de la època, que va coincidir amb el Renaixement, que proposava la recuperació de les tradicions i costums clàssiques i va promoure la recopil·lació de rondalles i llegendes. Aquesta ambigüitat significativa entorn el vocable *conte*, perdurarà fins el segle XIX on representants del romanticisme com Poe o Bécquer recorreran a la paraula per referir-se a narracions fantàstiques que recuperaven l'essència pròpia de l'època medieval. Finalment, el significat del concepte *conte* va quedar definitivament establert arran del realisme literari propi del segle XIX, i així es consolidà a gran part d'Europa i d'Amèrica. En aquest mateix segle, també

queda determinat el concepte de *novel·la* i s'obliden les idees d'influència italiana. De manera que la novel·la passa a formar un subgènere literari amb unes característiques diferents a les del conte. D'aquesta manera, el conte passa a ser entès com a una obra literària que relata fets imaginaris o reals i ens hi referim amb el verb *relatar* que implica la presència d'una persona que narra i d'altres que escoltin i per tant, descartem interpretar el conte com un soliloqui o monòleg interior.

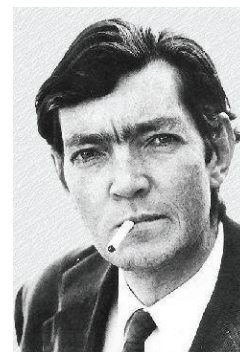
### 3.2. Definició general

Malgrat canvis de significat que ha sofert el vocable *conte*, podem afirmar que, actualment, encara que resulta molt difícil delimitar-ne un significat concret i precís degut a la infinitat d'interpretacions que la paraula pot tenir, podem afirmar que el conte és **una narració que parteix d'un fet extraordinari, que respon al paper de nucli central, entorn el qual giraran la història i els personatges, desencadenant una història que produeix al lector un efecte estètic únic i singular**. Tot i que un conte suposa la creació d'una imatge narrativa on tots els elements estan rigorosament estructurats per aconseguir una concentració que generi intriga al receptor, podem trobar-nos amb què la composició del conte estigui formada per més d'un esdeveniment, o que s'hi entrellaci més d'una història. Fent ús d'un llenguatge senzill que persegueix finalitats lúdiques, morals i didàctiques.

#### 3.2.1. Definicions segons autors destacats

El primer dels autors seleccionats que va dedicar gairebé tota la seva vida als contes és Julio Cortázar. L'escriptor d'identitat Argentina encara que nascut a Brussel·les, és un dels autors més importants de la literatura contemporània amb un ressò influent dins el gènere contístic.

Als ulls de Cortázar, els contes són narracions lliures. No hi ha lleis a seguir a l'hora d'escriure contes, a pesar que, tal i com el propi autor afirma, hi ha certes constants o valors que s'apliquen a tots els contes, tan si són fantàstics com realistes. En paraules textuais, veiem com l'autor interpreta al conte com a *una síntesis viviente y a la vez una vida sintetizada, una fugacidad en una permanencia, dado que el género se mueve en un plano donde se desencadena una batalla entre la vida misma y la expresión escrita*. Amb aquestes paraules, Cortázar relaciona els contes amb la vida real, és a dir, que dins els contes entesos com a narracions sintetitzades, s'hi amaga la vida



1. JULIO CORTÁZAR  
(1914-1984)



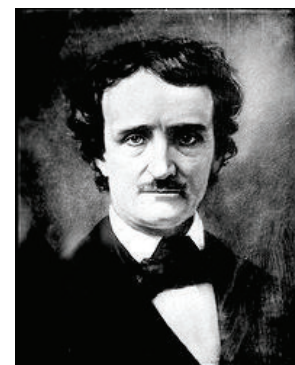
d'algú a pesar de la influència de la ficció i la presència d'elements fantàstics; vida que al mateix temps, pot ser traslladada i contrastada amb la realitat.

Tanmateix, les investigacions de Cortázar relacionades amb el conte giren entorn l'estructura del conte, la qual segons l'autor, inclou: la significació, intensitat i tensió.

La significació abraça la tria del tema central entorn el qual girarà el conte. Segons Cortázar el més important del tema és que sigui excepcional i vagi més enllà, ja que serà només d'aquesta manera, que la narració escrita podrà convertir-se en un símbol de la realitat. No obstant, l'autor també afirma que no és únicament el tema la part més important d'un conte, sinó que també cal valorar aspectes com la tècnica literària emprada per desenvolupar-lo i narrar-lo, tasca que recau sobre les parts d'intensitat i tensió, on el tema escollit durant la significació es tracta a nivell literari. A més a més, Cortázar incideix en què aquestes parts del conte són molt importants per què serveixen per corrompre sobre la realitat causant un impacte al lector. Tot seguit, segons el mestre: *un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, led en su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijan para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordiales.*

Abandonant Cortázar i creuant l'Atlàntic, arribem a Boston, Estats Units. Lloc de naixement del que seria un gran i complex escriptor: Edgar Allan Poe.

Encara que pugui semblar estrany relacionar al mestre de la novel·la negra amb el conte, el cert és que des de ben petit Poe no podrà evitar enamorar-se del gènere contístic. El seu primer contacte amb els contes serà gràcies a les narracions que les mainaderes i els criats d'origen negre que treballaven per la família li explicaven, fent que, a poc a poc, Poe anés descobrint elements fantàstics i llegendaris que desconeixia.



2. EDGAR ALLAN POE  
(1809-1849)

Tot i que la carrera literària de Poe s'inicia amb la poesia, ben aviat comença a cultivar el gènere del conte, entès per ell com una *unitat d'efecte i impressió*. Una vegada iniciat dins el gènere, Poe elaborarà la seva pròpia teoria del conte.

---

<sup>5</sup> Fragments de Julio Cortázar extrets de *Algunos aspectos del cuento* dins *La casilla de los Morelli*.



Dins la seva teoria, l'autor realitza diversos paral·lelismes entre el conte i la poesia. Afirmar que el conte es caracteritza principalment per un caràcter unitari el qual, segons Poe, només és possible aconseguir dins una narració breu, que no suposi més de dues hores de lectura, ja que en el moment en què la interrompim, es destrueix aquest caràcter totalitari. Per aquesta raó, Poe estableix que el conte no té res a veure amb la novel·la, la qual no pot ser llegida d'un cop i per tant, no té aquest caràcter unitari del conte.

A més a més, l'autor també es reafirma en la necessitat de suprimir de qualsevol conte comentaris, descripcions o diàlegs que resultin innecessaris. Per tal d'aconseguir que absolutament totes i cadascuna de les paraules, estiguin vinculades entre elles i siguin essencials per desencadenar els esdeveniments dins la trama. Dins aquesta característica hi entra en joc el narrador que, segons Poe, ha de captar l'atenció del lector en tot moment per introduir-lo en un món fantàstic i paral·lel, evadint-lo de la seva pròpia realitat.

L'autor nord-americà, aplicarà aquesta teoria als seus propis contes com serà el cas de *La caiguda de la casa Usher* o *El cor delator*.



3. EMILIA PARDO BAZÁN  
(1851-1921)

Seguint amb el nostre viatge, abandonem Amèrica per tornar de nou a Europa, concretament a Espanya, per estudiar la visió del conte d'Emilia Pardo Bazán.

Es tracta d'una de les escriptores espanyoles més importants dins la narrativa del segle XIX, qui va dedicar la seva vida a la literatura i a cultivar novel·les, assajos i contes. La seva producció de contes ascendeix fins a sis cents, i les seves reflexions sobre el gènere són bastant semblants a les del mestre Poe.

Igual que Edgar Allan Poe, Emilia Pardo Bazán afirma que *el conte, fill de l'apòleg, no es presta a digressions o amplificacions: les campanyes líriques, sentimentals i socials de Jorge Sand i Victor Hugo inflen, dilaten les idees; són admissibles a la novel·la pròpiament dita perquè a la novel·la no hi ha normes ni límits*. Per tant, veiem com Emilia Pardo concep el conte com una unitat literària que, no obstant, està limitada, ja que hi ha un conjunt de característiques com la seva curta extensió, que cal mantenir. Emilia Pardo considera que la pèrdua d'aquestes característiques i l'allunyament de la idea principal del conte, suposa una pèrdua de la seva essència. Per això, novament coincidint amb Poe, Pardo Bazán afirma que cal evitar comentaris i descripcions innecessàries que puguin distreure al lector i separar-lo de la idea principal del conte.



Tanmateix, les reflexions de l'escriptora gallega sobre el conte, fan especial incís al desenllaç, i es reafirma en què un bon conte requereix un final on tota la trama s'uneixi i adquireixi un sentit. Als estudis de l'autora, i fins hi tot als seus propis contes, veiem que concep tres tipus de finals diferents: els desenllaços lògics i esperables pel lector segons els esdeveniments de la trama. Els finals inesperats, on s'introdueix un nou element de manera sobtada que ho capgira tot, o els finals insinuats que fan que el desenllaç del conte sigui obert i acollit per la imaginació del lector.

Per tot plegat, considerem a tots aquests personatges membres que mereixen ser destacats en un treball com aquest, ja sigui per la seva trajectòria dins el gènere del conte, o simplement, per la seva passió cap a les paraules.

### **3.3. Temps era temps...: Els orígens del conte**

Contar es una necesidad del hombre. Por eso la perdurabilidad del cuento está asegurada. Mientras exista el género humano, habrá siempre necesidades de expresar la belleza, la alegría y el dolor. Siempre habrá alguien que vulva a la forma primitiva y simplemente cuente...

Gallegos Alfonso, *El cuento popular*.

Es diu que el conte és gairebé tan antic com l'existència humana. Per naturalesa, l'home ja tenia la necessitat d'explicar les seves experiències, les seves pors i sobretot la necessitat de preparar-se per enfrontar-se a les adversitats de la vida i així garantir la seva supervivència. El conte era entès com una forma d'entreteniment cultivada per la societat adulta de qualsevol posició o classe social. És per tot això que el conte es troba en tots els pobles i ciutats del món, ja que tots els homes, sigui quina sigui la seva procedència o origen, comparteixen les mateixes necessitats.

#### **3.3.1. Les arrels del conte**

El conte és considerat un dels primers estadis de la narració, encara que dins la literatura en trobem precedents com per exemple: llegendes, faules, relats d'animals, mites i altres gèneres propis de la tradició oral dels quals es diferencia per qüestions temàtiques, terminològiques o de disposició estètica.

Cal dir, però, que des dels seus orígens, la base literària dels contes no ha estat altra que el folklore. A nivell etimològic, la paraula *folklore* prové de l'anglès *folk* (poble) i *lore* (saber, coneixement...), per tant, l'expressió *folklore* vol dir: el *coneixement del poble*. Es tracta d'un terme

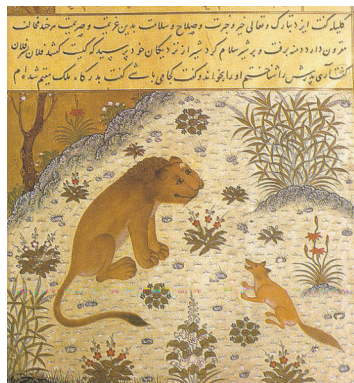
genèric que es fa servir per designar, i també per englobar en un mateix concepte, les creences, costums, cançons, contes i tradicions pròpies d'un poble o comunitat concreta.

En definitiva, mitjançant mostres com els contes o les rondalles, podem percebre aquesta essència folklòrica en forma de llegat cultural ancestral heretat amb el pas dels anys i que suposa la història viva d'un poble que ha anat evolucionant, a partir d'aportacions i interferències, que l'han influenciat a mesura que hem anat avançant en el temps.

Històricament, el conte és un dels primers estadis literaris dins el marc de la literatura popular. Tanmateix, l'origen del conte es remunta a temps tan llunyans i recòndits que resulta impossible indicar la data o l'any de quan i de qui va crear el primer conte. No obstant, sabem que els contes més antics apareixen a Egipte al voltant de l'any 20 000 aC, seguits dels contes orientals, que serien pares de molts contes coneguts actualment, com el *Pachantantra*, un antic recull de rondalles hindús que tenien fins educadors i didàctics, *La història de Sinuhé* una important manifestació literària dins la literatura egípcia, i obres magistrals com *Calila e Dimna* i *Les mil i una nits*.



4. IL·LUSTRACIÓ DEL *PACHANTANTRA*



5. IL·LUSTRACIÓ DEL REULL DE *CALILA E DIMNA*



6. IL·LUSTRACIÓ DE *LES MIL I UNA NITS*

Aquestes darreres obres foren de les més destacades, i ambdues van ser adaptades, imitades i font d'inspiració per a molts artistes i escriptors.

L'obra de *Calila e Dimna* és una col·lecció d'apòlegs orientals recopilats per Barzuyeh, el metge encarregat de vetllar per la salut de Cosroes I, rei de Pèrsia. L'existència d'aquesta extensa i original col·lecció data dels anys 531-570. Tots els apòlegs que la componen tenen intencionalitat didàctica i per això, tots ells giren entorn un diàleg entre un rei i un filòsof que es van fent preguntes les quals es responen mitjançant *eximplys*, protagonitzats normalment per animals.



*Les mil i una nits* engloba una col·lecció de contes fantàstics de creació àrab, persa, jueva i egípcia, escrita en un estil popular fent servir dialectes i expressions alienes a l'àrab clàssic. Aquest conjunt de contes reflecteixen la vida i l'actitud dels homes d'Orient, en contrast amb l'astúcia de les dones per sobreviure. Dins la pròpia narració, els contes en si hi juguen un paper clau, ja que esdevenen la única font de salvació de Scheherazade i la resta de dones de l'Índia de la dèspota figura del rei Schahazamàn. La característica més important d'aquest conte és el fet que el propi conte en si, està format per la suma d'altres petits contes independents com *Simbad el mariner* o *Aladí i la làmpada màgica*.

Es tracta d'una col·lecció de contes anònima, que va tenir un gran ressò a Europa i a tot el món. *Les mil i una nits* i els contes que inclou van ser traduïts per primera vegada al francès per Antoine Galland en dotze volums diferents. Encara que actualment coneixem infinitat d'edicions de *Les mil i una nits* amb adaptacions i imitacions diferents, traduïdes a nombrosos idiomes, dirigides als més petits on destaca el predomini de la fantasia dins un món que amaga un substrat social misògen i polaritzat.



7. LES MIL I UNA NITS.  
SCHEHERAZADE EXPLICANT  
UN DELS CONTES AL REI.

Així va ser que des de les altes i escarpades muntanyes de l'Himalaya, aquestes col·leccions de contes orientals van arribar a la resta del món, de país en país i de boca en boca. Durant el segle X, a través de mercaders, pirates i esclaus aquests contes àrabs van arribar primer a Europa i després a altres continents, gràcies als avenços en la navegació i als descobriments que això va comportar; fenomen que va desencadenar el versionatge de tots aquests contes, inicialment enfocats segons la cultura oriental, elements de la qual queden plasmats a les versions més tradicionals.

No obstant, paral·lelament a la literatura oriental, abans que l'encant de Scheherazade arribés a Europa, ens trobem amb els mites i les faules d'Isop a l'Antiga Grècia, juntament amb *l'Odissea* d'Homer. Encara que, tal i com assenyala B. Solinas Donghi<sup>6</sup>, destaca *Amor i Psique* d'Apuleyo, considerat el primer conte literari que data del segle II dC on una anciana analfabeta relata un conte a una nena. A partir d'aquesta obra i de l'estructura que presenta, podem percebre les condicions d'enunciació pròpies dels contes populars de l'Antiga Grècia.

---

<sup>6</sup> Escriptora italiana procedent de Gènova, que s'ha dedicat tan a la literatura infantil com a l'adult, encara que destaca més per les seves obres infantils.

Ha estat la gairebé immutabilitat d'aquesta estructura la que ha fet que segles més tard, sigui possible reconèixer aquesta obra d'Apuleyo com al primer conte literari.

### **3.3.2. El conte a l'Edat Mitjana**

Seguint amb la història dels contes, cal fer un salt en el temps de més de mil anys fins arribar a la tètrica i fosca Edat Mitjana (s.V- s.XV). Dins la societat medieval no existia el concepte ni el sentiment de la infància, els nens passaven a ser adults i a formar part de la societat a partir del moment en què eren capaços de ser mínimament autònoms. De manera que no hi havia paraules per designar les fases de la infància, ja que ni tan sols creien en l'existència d'aquestes etapes, és a dir, que prescindim de fases com la pre-adolescència o l'adolescència. Per tant, petits i grans vivien de la mateixa manera, vestien i s'entretenien igual i menjaven el mateix, si és que podien. Existia una absoluta indiferència cap a l'infant i tot allò que implicava, fins i tot a nivell físic. Per exemple, artistes de l'època representaven el cos dels infants físicament igual a l'adult però en un tamany més reduït, simulant a través de l'altura, que el cos era de curta edat. A més a més, els nens no eren concebuts com persones a les quals s'havia d'ensenyar i educar, sinó que eren entesos i tractats com adults que eren participants de bromes grolleres de mal gust, paraules malsonants o actituds indecents que acabaven desencadenant futurs adults immorals.

De manera que durant aquest període de temps, la incidència dels contes com a mètode educatiu va ser mínima, encara que podem dir que seguien tenint una finalitat lúdica que era apta tant per a nens com per a adults. D'acord amb aquest període de temps, destaquem la figura del joglar<sup>7</sup>, com a transmissor d'aquests contes a través del canal oral i d'altres recursos com la màxima, la música o la dansa per fer més amena i dinàmica la representació.

---

<sup>7</sup> Intèrpret musical típic de l'edat mitjana, que representava escènicament les obres dels trovadors, a pesar de que la majoria de joglars eren d'origen humil i analfabets.





### 3.3.3. *Hi havia una vegada...: De l'Edat Moderna al segle XIX*

Acomiadant-nos així de joglars, castells medievals i del feudalisme, arribem als inicis de l'Edat Moderna, al Renaixement i a les idees humanistes que pretenen recuperar tot el llegat de la cultura grecollatina i també folklòrica i popular, rescatant antics mites o rondalles.

Avançant en els anys amb passes de gegant, ens situem a l'any 1550, en plena Europa, quan es comencen a publicar una important quantitat de rondalles i contes adaptant-los als gustos literaris de l'època, tal i com va fer Giovanfrancesco Straparola<sup>8</sup> amb la publicació del primer volum de les *Piacevoli Notti (Bona nit)*, on hi trobem moltes trames basades en la màgia i tot allò que inclou el món de la fantasia. De manera que amb la publicació de l'obra de Straparola l'any 1550, l'autor intenta trencar els prejudicis que giraven entorn els contes que els definien com a puerils i inversemblants. Per fer-ho, l'autor es dirigeix a un públic adult partint de la base tradicional dels contes sobre la qual hi afegeix elements aliens a aquesta per captivar al públic adult.



8. VERSIO IL·LUSTRADA DE *LA CIGALE ET LA FOURMI*  
DINS LES *FABLES* DE LA FONTAINE.

No obstant, no serà fins ben entrat el segle de les llums (s.XVIII), coincidint amb la revolució francesa i les idees de la Il·lustració<sup>11</sup>, que les classes més altes i benestants començaran a preocupar-se més per l'educació dels seus fills i ha entendre la infància com a una fase més dins el cicle de la vida. Encara que, desafortunadament, aquest pensament no era compartit pels pares de les classes més baixes, que vivien preocupats per garantir la seva

A aquesta obra l'acompanyen d'altres pròpies de l'època com les *Fables*<sup>9</sup> (1668) de La Fontaine, o el *Pentamerón*<sup>10</sup> de Basile (1674) juntament amb les obres de Boccaccio, gràcies a l'estructura unificada de les quals, va ser possible la consolidació del concepte de conte actual.

<sup>8</sup>Escriptor italià renaixentista reconegut principalment per la creació de les *Piacevoli Notti*, inspirades en l'obra de Boccaccio, les quals també serviren d'inspiració a Perrault.

<sup>9</sup>Recull de breus narracions fictícies amb fins lúdics. Dins aquest recull de faules trobem : *le lièvre et la tortue*, *le corbeau et le renard*, *la cigale et la fourmi* o *La belette entrée dans un grenier*.

<sup>10</sup>Obra magistral de Basile on deu veïnes narren, durant cinc dies, deu contes cadascuna. Alguns d'aquests contes foren: *El gat amb botes*, *La Ventafocs*, *La bella dorment*...

<sup>11</sup>Moviment filosòfic, literari i científic desenvolupat a l'Europa del segle XVIII, que va intentar modernitzar la cultura i transformar la societat, donant prioritat a la cultura, les arts i la ciència.

supervivència, i no tenien temps per pensar en l'educació dels seus fills, els quals treballaven al camp des de ben petits. Situacions que es recullen en els contes de la època, on podem percebre fàcilment aquestes diferències socials i el context sociocultural en general, expressat pels camperols en relats on representen el seu món i la lluita per la supervivència que sovint els empeny a recórrer a l'astúcia en detriment a les virtuts morals, juntament amb elements fantàstics que eren afegits a aquests contes, l'existència dels quals no era posada en dubte. Almenys fins anys més tard, quan es qüestiona tot aquest sistema de creences, que comença a perdre la seva obvietat.

Així és com, negant-se a creure les inversemblances dels contes, els adults i pensadors de les classes altes abandonen aquest tipus de literatura de ficció per cedir-la als nens de les classes altes i també als adults de les classes baixes, mentre ells se centren en les primeres novel·les, obres literàries dotades de dignitat artística i realisme al mateix temps.

Situant-nos altra vegada en la pell de les famílies benestants, veiem clarament la seva preocupació per protegir la innocència dels seus fills de qualsevol contingut immoral o llenguatge groller. Per això són els adults que s'encarreguen d'escollir textos o lectures d'un contingut apropiat pels infants, separant aquesta literatura pedagògica infantil de l'adulta. Tots aquests nens, però, entraran en contacte amb la literatura popular gràcies a serventes o criades provinents de les classes més populars que van començar a ocupar-se d'aquests nens a qui van transmetre el seu únic llegat cultural. Tal i com va passar-li a un petit Charles Perrault, que anys després es decidiria per transcriure totes aquestes històries i fer-les arribar al públic, adaptant-les als principis educatius propis de la època.

Encara que, també gràcies a Perrault, veiem que els contes no només anaven dirigits a bons minyons benestants o a adults de les classes baixes, sinó que fins i tot agradaven al propi rei Lluís XIV i a altres adults de cercles socials elevats, que gaudien escoltant els relats de tradició oral transformats per Perrault dins la seva obra *Histoires ou Contes du Temps passé* que tenia com a subtítol *Contes de ma mère l'Oye* escrita l'any 1697. De manera que, gràcies a aquesta popularitat *in crescendo* del, encara no gènere contístic, els *contes de fées*<sup>12</sup> havien assolit un altre estadi fins arribar a configurar un gènere culte orientat a l'entreteniment de les classes més elevades, que deixaven al marge qualsevol intenció educadora a pesar de les *moralités* que

---

<sup>12</sup>*Contes de fées* (contes de fades) expressió emprada per primera vegada a finals del segle XVII per Madame D'Aulnoy, escriptora que va etiquetar sota aquest nom un conjunt d'histories recopil·lades per ella mateixa on hi apareixien diversos elements imaginaris i irrealis.



hi havia al final de cada relat, ja que fins i tot en alguns casos, veiem com l'autor afegeix una nota on defineix aquesta ensenyança moral com un pretext per l'entreteniment cortesà.



9. CHARLES PERRAULT  
(1628-1703)



10. IL·LUSTRACIÓ, *CONTES DE MA MÈRE L'OYE*

Tanmateix, dins els contes de Perrault podem apreciar elements introduïts per l'autor que s'adapten als gustos de sectors de població refinats i a la moda de l'època, com passa per exemple a les referències del vestuari que apareixen al conte de *La Ventafocs*,

*Su madrina no hizo más que tocarla con su varita, y al momento sus ropas se cambiaron en magníficos vestidos de paño de oro y plata, todos recamados con pedrerías; luego le dio un par de zapatos de cristal, los más preciosos del mundo.*

*La Cenicienta*, Charles Perrault

o a la descripció del mobiliari de la cort que apareix a *La bella dorment del bosc*.

*Después de las ceremonias del bautizo, todos los invitados volvieron al palacio del rey, donde se celebraba un gran festín para las hadas. Delante de cada una de ellas colocaron un magnífico cubierto, en un estuche de oro macizo, donde había una cuchara, un tenedor y un cuchillo de oro fino, guarnecido con diamantes y rubíes.*

*La Bella durmiente del bosque*, Charles Perrault.

Malgrat tot, el vocabulari i les estructures emprades dins la narració dels contes, estaven enfocades cap a un públic infantil a fi d'aproximar el conte als seus orígens populars on hi predominava una intencionalitat moral, encara que els destinataris finals acabaven sent adults. Per aquesta raó, van sorgir diverses acusacions sobre els contes i la popularitat i influència que havien exercit entre el públic adult tot i el seu contingut infantil, fins el punt en

què van ser qualificats d'inversemblants i falsos. De manera que el conte deixa d'estar de moda entre el públic adult i passa a dirigir-se a un públic purament infantil.



11. IL·LUSTRACIÓ D'UNA ADAPTACIÓ DELS *CONTES DE MA MÈRE* L'OYE DE PERRAULT, CONCRETAMENT, DEL CONTE DE *EL PRÍncep I LA BELLA DURMENT*.

Aquest procés d'apropiació per part dels infants d'una literatura que en un principi no els pertanyia es reconeix amb l'expressió de literatura guanyada, on nens i joves es deixen caure als braços de princeses precioses, d'arguments ben construïts replets d'aventures exòtiques i incessants, deixant-se seduir per trobar el seu *feliços per sempre*.

Amb tot això, a finals del segle XVIII entre tots aquests canvis, entra en joc la figura de l'editor. Gràcies als progressos socials de l'època, van produir-se els fenòmens d'escolarització i d'alfabetització a un abast gairebé total, que va ser molt important i va fer créixer la popularitat de la literatura. Aprofitant aquests avenços i també les millores tipogràfiques dins el sector, els editors entenen a la població jove i infantil com possibles consumidors de literatura i així dones, obrers i nens van esdevenir tres segments socials que van incorporar-se massivament a la possibilitat de lectura. Així que l'any 1744 John Newberry, un editor anglès va obrir la primera llibreria infantil a la ciutat de Londres, on ell mateix escrivia i editava historietes breus, divertides, il·lustrades i econòmiques. Encara que la idea de promoure aquesta literatura també va ser portada a la pràctica d'altres maneres i a altres països: amb la publicació d'obres d'aventures com *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, o amb la publicació de revistes infantils a països com França i Alemanya, iniciativa que va seguir Espanya amb la publicació del primer número de la *Gazeta de los niños* l'any 1798. A més a més, també es van començar a editar rondalles i contes tradicionals que els folkloristes anaven recopilant de la veu del poble.



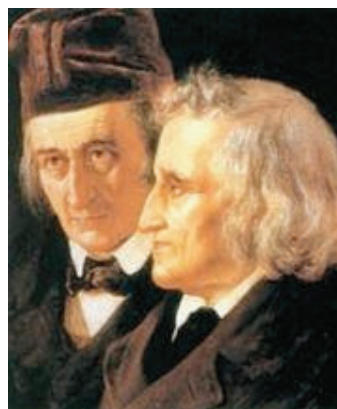


### 3.3.4. Segle XIX: el Segle d'Or

No serà fins la posada en escena dels Germans Grimm que els nens esdevindran els únics destinataris dels contes. Jacob i Wilhelm Grimm van néixer a Alemanya a finals del segle XVIII, ambdós llicenciats en filologia alemanya, van dedicar la seva vida a l'estudi i recopil·lació del folklore, el qual va quedar reflectit en els contes. I és que cap dels dos germans va ser escriptor ni cap d'ells va crear a la *Caputxeta Vermella* o va dissenyar les sabates de la Ventafocs, sinó que ells únicament van transcriure i recopilar, a partir de la veu del poble i de manuscrits, tot el substrat folklòric que quedava amagat dins la trama dels contes, entre els set nans i la poma enverinada o dins la caseta de xocolata d'en Hansel i la Gretel. I a més a més, també van reescriure el repertori de contes ja existent, sorgits de la mà de Charles Perrault entre d'altres, segons els seus propis criteris estilístics.

Amb tot això, serà entre els anys 1812 i 1815 que els germans Grimm publicaran la primera edició dels seus contes sota el títol de *Kinder-und Hausmärchen* (*Contes per nens i de la llar*), una obra en principi enfocada cap al públic adult burgès que, no obstant, va ser després reeditada per adaptar-la al públic infantil on va triomfar. Aquesta adaptació es deu a què Wilhelm Grimm, qui va prendre el control de la col·lecció a partir de l'any 1819, va incloure als contes nous canvis a fi que aquests s'adeqüessin a la infantesa i responguessin a finalitats pedagògiques. De manera que, a partir d'aquest moment, les versions dels contes grimminians destaquen per la presència de continguts morals i educatius i de models de comportament adequats basats en virtuts i actituds típicament burgeses com l'ordre i el treball.

La nova iniciativa dels Germans Grimm va ser acollida pel públic amb gran ovació. Fins el punt en què els seus contes van traspasar fronteres i es van fer coneguts a nivell internacional, fent que nens i nenes d'arreu aprenguessin alguns dels valors principals de la cultura dominant de l'època. La influència d'aquests germans va ser tal que allà on hi havia disponibles les versions tant de Perrault



12. WILHEIM (1786-1859) I JABOB (1785-1863) GRIMM



13. *KINDER-UND HAUSMÄRCHEN* (CONTES PER NENS I DE LA LLAR)

com dels Grimm, les grimminianes van resultar preferibles ja que es creia que s'adequaven més al públic infantil i satisfien millor el propòsit didàctic dels contes.

No obstant, paral·lelament a la figura dels Germans Grimm, coincidim amb el moviment cultural i polític del romanticisme, originat a Alemanya a finals del segle XVIII, el qual va començar sent un moviment literari però que va acabar influenciant a tots els sectors de la societat i del saber. Les bases principals d'aquest moviment, es basaven en una forta sobreposició dels sentiments enfront la raó, defensant la creativitat i les obres imperfectes i inacabades en contrast amb obres tancades i inamovibles.

El romanticisme va servir per fer créixer la popularitat pel conte, el qual va esdevenir un dels gèneres preferits dins aquest moviment, ja que contenia en una mateixa narració elements fantàstics i meravellosos que incitaven a evadir-se a mons on tot era possible. La pervivència del conte dins d'aquest moviment i la influència que aquest va exercir, va servir també perquè arreu del món escriptors romàntics com Edgar Allan Poe, Bécquer i Hoffman s'interessessin pel gènere contístic. Encara que, la figura més destacada i coneguda va ser la de



14. HANS CHRISTIAN ANDERSEN  
(1805-1875)



15. IL·LUSTRACIÓ DEL CONTE  
D'ANDERSEN, L'ANEGUET LLEIG

l'escriptor danès Hans Christian Andersen, qui l'any 1835 va publicar la seva gran obra *Contes per nens*, havent rebut influències d'autors importantíssims de la talla de William Shakespeare. Després de Perrault o els Germans Grimm, Andersen és qui exerceix més influència sobre els contes de fades. Encara que les seves primeres obres eren adaptacions dels contes que li explicava la seva àvia de petit, impregnats de moralitat cristiana i de sentit comú. L'obra d'Andersen va ser traduïda a l'anglès l'any 1846 i les seves narracions romàntiques i espirituals van servir d'inspiració a autors com Oscar Wilde o Laurence Housman.

La participació i la influència de tots plegats envers els contes farà que a principis de la dècada dels trenta (1829-1832) el conte literari sigui definit com a un gènere literari autònom i independent.

Seguint endavant fins el naixement del realisme a França, destaca el predomini dels contes de costums, que descriuen la vida i rutina de certs grups socials, normalment, centrats





en les classes més baixes i la vida al camp, que esdevé un focus d'interès durant el moviment realista que busca el reflex de la realitat, en aquest cas, a partir de la literatura, entesa com a un mirall que també és capaç de reflectir les cares més amargues de la realitat.

Ja arribant a la segona meitat del segle XIX, xoquem amb el naturalisme, l'evolució del realisme, definida com un moviment literari promulgat per Émile Zola<sup>13</sup> que intenta plasmar de la manera més objectiva possible la realitat, fent referència a enfocaments científics que inclouen l'observació dels fenòmens i l'elaboració d'hipòtesis.

Durant aquesta segona meitat de segle, el conte adquireix plena vigència i independència literària gràcies a les obres d'Antón Chejóv<sup>14</sup>, considerat un dels escriptors de contes més importants a nivell universal.

Per tot plegat, considerem el segle XIX l'època de màxima esplendor del conte, on el gènere contístic adquireix una popularitat inesgotable entre el públic infantil, i el volum d'impressions d'aquesta literatura és màxim arreu del món.

A França, Gustave Flaubert, a la seva obra *Tres Contes* publicada l'any 1877, aplica als contes la prosa emprada a les seves novel·les condensant, en poques pàgines, una impressió ràpida i penetrant centrant-se exclusivament en els esdeveniments clau prescindint d'àmplies descripcions, per així transmetre al lector una idea directa i concisa. Idees que seguiria més tard el seu deixeble Guy de Massaupant qui escriuria més de 300 contes que posen en manifest una detallada descripció de la societat francesa de l'època, treballant en el que seria un llegat no només literari, sinó també històric que reflectia la societat i context de l'època.

Mentrestant, a Alemanya, autors prodigiosos com Hoffman s'encarregaven de desenvolupar la que seria l'evolució de la novella italiana, que es centraria en un únic esdeveniment que afectaria a un o més personatges encara que, al final, la història adoptaria un gir sorprenent fins desencadenar al final de la narració.

Al mateix temps, enmig d'una Rússia encara absolutista, els contes s'ocupaven de fets fantàstics o sobrenaturals i els més populars eren els relats de fantasmes o d'altres éssers extraterrestres. No obstant, posteriorment, apareix, igual que a la resta d'Europa, una corrent realista que analitza els pensaments i emocions de l'ésser humà i critica la societat de l'època i

---

<sup>13</sup>Escriptor francès considerat el pare del Naturalisme, teoria que ell mateix va exposar per primera vegada al pròleg de la seva obra *Thérèse Raquin* i més tard, i d'una manera més específica a *Le roman expérimental* (1880).

<sup>14</sup>Metge, escriptor i dramaturg rus considerat un dels escriptors de contes més importants de tota la literatura universal que s'inclou dins les corrents naturalistes.

les seves injustícies. D'entre els autors més significatius i seguidors d'aquesta corrent trobem als russos Tolstoi, Chéjov i Gógol.

Gógol va destacar per ser dels primers en fusionar els somnis i la fantasia amb la realitat i un món aparentment normal. Aquesta fusió és apreciable en la seva obra *L'abric*<sup>15</sup> on un oficinista es s'enfonsa psicològica i moralment quan li roben el seu abric nou, fins que més tard, un cop mort, retorna de l'inframón, convertit en fantasma, per fer justícia entre els vius.

Pel que fa Tolstoi, els seus contes s'inscriuen en una línia de ficció diferent que la de Gógol. Els contes de Tolstoi, tal i com passa a *La mort d'Ivan Illich*<sup>16</sup>, un recull de relats realistes on s'analitzen els pensaments i emocions, en el cas d'aquest conte, d'un home que està a punt de morir i que mentre critica la frivolitat de la família, dels amics i de la societat de l'època, es nega a acceptar la realitat de la mort que l'espera.

Encara que dins la literatura contística russa, és impossible passar per alt la figura d'Antón Chéjov, seguidor de les corrents realistes i naturalistes russes i mestre del relat curt, les obres del qual es caracteritzen per donar molta més prioritat al personatge que no pas a la trama en si. De manera que, novament, veiem que els contes són un reflex de les societats i testimonis silenciosos del seu temps i espai, víctimes del decurs de la història i de tots els moviments literaris, socials i polítics que la canvien. Fet que corroborem veient com les idees, en aquest cas de les corrents realistes i naturalistes, predominen en la majoria de les obres de l'època des on també és possible veure les empremtes d'un passat romanticisme, mitjançant la persistència de temàtiques com la mort i la imposició de sentiments com la melancolia o el dolor.

Al mateix temps, als Estats Units la popularitat del conte també creixia com l'espuma. L'americà Edgar Allan Poe, va definir el relat a la seva pròpia manera a partir d'una teoria artística creada per ell mateix que posava en pràctica en els seus propis contes. No obstant, paral·lelament a la participació d'autors com Poe dins el gènere, a Estats Units també s'estaven escrivint nous contes de fades.

A principis de segle, va arribar a suggerir-se que als Estats Units no necessitaven contes de fades, ja que allà, enlloc de boscos encantats i paradisos imaginaris, ja hi tenien les cascades del Niagara o el canó del Colorado com a meravelles de la naturalesa, juntament amb els

---

<sup>15</sup>*L'abric* fou publicat per primera vegada a les *Obres completes de Gógol* el 1843, entre els contes del recull titulat *Els contes de Sant Petersburg*, (que comprenia *El nas*, *El diari d'un boig* i *La perspectiva Nevski*).

<sup>16</sup>Novel·la curta publicada per primera vegada l'any 1886.



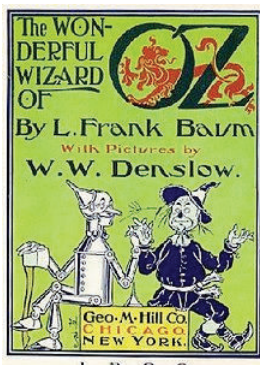
indis i els animals salvatges que ja substituïen a les fades i bruixes. Tanmateix, a pesar d'aquesta idea que es tenia a Europa, els nord-americans sí que escrivien contes de fades. És més, es van començar a escriure nous contes de fades que incloïen vells aparells o personatges, encara que en la majoria dels casos, incloïen objectes molt més moderns i contemporanis per l'època, com ara telèfons, hotels o cercadors d'or. A part d'aquesta característica, el missatge que transmeten els contes nord-americans no és sempre el mateix que el que transmeten els europeus, en part, degut a una petita però incident diferència que existeix entre ells.

Aquesta diferència recau sobre el fet que els contes europeus, tan els tradicionals com els més moderns, es desenvolupen en un entorn on l'estructura social és una còpia de la real. Per això en molts casos el protagonista és un noi pobre que desitja ascendir socialment i enriquir-se, tal com desitjava la població de l'època. Es tracta d'històries que encara que continguin molts elements fantàstics i la trama general sigui absolutament fictícia, mai modifiquen ni ataquen les institucions de la monarquia, del matrimoni o de l'Església, ja que el sistema social s'accepta sense qüestionar-lo. Mentre que als contes americans, la societat s'altera completament i l'entorn, incloent l'estructura social, és modifica del tot, ja sigui per donar un altre missatge al conte, o per fer-lo encara més irreal.

Situant-nos en context històric, el segle XIX també va coincidir amb un segle de grans canvis, sobretot pels menors, ja que la creixent urbanització i industrialització va portar a molts d'aquests nens cap a mines, fàbriques i carrers de grans ciutats que no paraven de créixer de manera descontrolada. Mentre altres petits afortunats gaudien de l'extensió de l'escola obligatòria i d'un creixent procés d'alfabetització que els hi garantia una educació mínima. Aquesta educació va difondre's, en un principi, entre les classes més benestants que comencen a sentir certa compassió social per les dures condicions en què es trobaven alguns infants, coincidint amb la consolidació de la infantesa com una etapa definida allunyada de l'adulta i caracteritzada per un caràcter d'innocència i puresa.

Per tot això, al llarg del segle XIX van anar apareixent diversos tipus de gèneres entre els llibres infantils i també juvenils d'acord amb la situació i el pensament social del moment com ara: les narracions d'aventures, les històries d'animals o les històries realistes de protagonista infantil.

Pel que fa la fantasia, els propòsits moralitzants i educatius presidien la literatura infantil, i això va retardar l'aparició i l'expansió dels llibres de fantasia i d'humor fins la segona meitat del segle XIX.



16. PORTADA ORIGINAL DE  
*EL MAG D'OZ* (1900)



17. PORTADA ORIGINAL DE  
*PETER PAN* (1904)

Amb l'obra de l'americà Lyman Frank Baum, *El mag d'Oz* (1900), es va generalitzar l'estructura que respon a l'existència d'un protagonista femení que per art de màgia es transportada a móns recòndits i fantàstics replets d'elements meravellosos i versemblants, que necessita recórrer per descobrir el camí de tornada cap a casa.

Amb aquesta estructura establerta, basada en la presència d'un protagonista que es trasllada a móns fantàstics, es defineix un patró per la narrativa fantàstica infantil posterior, caracteritzat per la incidència d'un element màgic al món real el qual causa sorpresa o alarma i que acaba desencadenant un seguit d'esdeveniments fantàstics i aventures. Seguint aquestes idees apareixeran contes com el de *Peter Pan* (1904) de James Matthew, on la fantasia protagonitza la història i corromp en tots els personatges. Encara que aquesta obra també juga amb la desmitificació d'estereotips o prejudicis, fins al punt en què es barregen les característiques pròpies d'acord amb cada personatge segons la seva condició, amb característiques que en un principi no li corresponen, accentuant-les d'una manera exagerada i ridícula enfront els nens de principis del segle XX.

### 3.3.5. Avenços, canvis i guerres mundials: el conte al segle XX

La popularitat i la incidència de la fantasia va ser tal enmig d'un període d'entreguerres que la seva presència enmig de la realitat resultava òbvia. De manera que no és d'estranyar que la caracterització d'una jove *Mary Poppins* (1934) enmig de l'alta societat americana no passés desapercebuda, i servís per mostrar un altre concepte d'instructores als nens.

Amb tot l'ascens de la fantasia també destaca la humanització d'objectes, especialment de joguines, per així centrar més l'atenció en un públic més concret: els nens. Idea que trobem exemplificada en *Winnie, el Puff* (1926) d'Alan Alexander Milne, basat en la relació entre un nen i el seu ós de peluix, obra que va tenir una escassa repercussió a Espanya però que va ser de gran divulgació als països anglosaxons.

No obstant, després de la Segona Guerra Mundial, aquest gènere de la fantasia va ser allunyat de la literatura infantil i juvenil degut a la creixent influència de la pedagogia racionalista i de les corrents realistes. Va ser just en aquest punt de transició que es publicà, l'any 1943, *El petit príncep* l'obra més remarcable d'Antoine de Saint-Exúpery.



*El petit príncep* es tracta d'una obra que no estava pensada per ser un llibre infantil, encara que en tingués forma, sinó que va ser pensada com a reflexió sobre la vida i com a crítica social.



18. IL·LUSTRACIÓ DEL *PETIT PRÍncep*, UN CONTE POÈTIC I FILOSÒFIC SOTA L'APARENÇA D'UN CONTE PER A NENS.

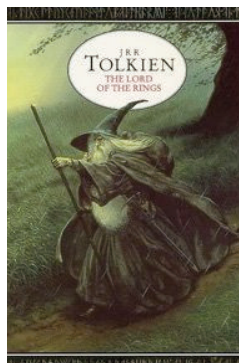
"Allò que és essencial invisible als ulls, es veu bé sinó amb el cor".

Incapços de deixar d'imaginar, durant la dècada dels seixanta, la fantasia comença a associar-se amb altres models literaris, fusions que acabaran desencadenant l'aparició de nous gèneres com la ciència ficció o una nova fantasia que s'emparentava amb les novel·les gòtiques angleses pròpies del segle anterior. De manera que queda inaugurada una nova fantasia on els protagonistes, cada vegada més joves, es veuen relacionats amb forces misterioses i terrorífiques. Va ser d'aquesta manera com l'interès per allò sobrenatural, fins al moment present en la literatura per adults, es trasllada a la narrativa infantil i juvenil, fusionant les històries clàssiques de fantasmes amb nous i moderns misteris pendents de resposta.

Aquest corrent que va desencadenar amb una nova fantasia va ser batejat per alguns sota el nom de *fantasy*, una corrent literària que s'emmirallava, principalment, en la tradició de la mitologia germànica, dels llibres de cavalleries i de la novel·la gòtica. No obstant, posteriorment, les fronteres d'aquesta nova tendència van ser ampliades fins arribar a crear un altre gènere literari que fos un entremig entre la ficció de l'Edat Mitjana ambientada en un context medieval i tètric, i la màgia i l'aventura. Aquest entremig va ser denominat *alta fantasia* i la seva principal aportació va sorgir de la imaginació d'un professor de lingüística a la universitat d'Oxford, bon coneixedor del folklore Cèltic: J. R. R. Tolkien. El mateix que l'any 1937 va commoure a nens i adolescents amb *El Hobbit*, on la fantasia està present en tota la trama a partir dels personatges, dels poders, les forces antigues i remotes que hi apareixen, els espais... tot plegat per representar una lluita entre el bé i el mal. Encara que després de la publicació de la col·lecció del *Senyor dels Anells* (1954) de la mà del mateix autor, el propi Tolkien va discutir la possibilitat d'entendre l'alta fantasia com un gènere infantil i juvenil, després de descobrir que les seves obres no només havien tingut cabuda dins el públic infantil i juvenil, sinó que també havien atret als més grans, i així ho seguirien fent un cop arribessin a la gran pantalla.



19. J.R.R.TOLKIEN, L'ANY 1916, VESTINT L'UNIFORME DE L'EXÈRCIT BRITÀNIC DURANT LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL



20. PORTADA DEL REULL DELS TRES VOLUMS QUE FORMEN LA COL·LECCIÓ DEL SENYOR DELS ANELLS (1954-1955). MÀXIM REPRESENTANT DE L'ALTA FANTASIA.

No obstant això, després de la Segona Guerra Mundial (1939-1945), la literatura infantil europea adopta un tarannà molt més realista. Al conte se li aplica un to realista, combinant-lo amb un xic d'idealisme, amb la finalitat de mostrar als més petits un món on els problemes o conflictes poden solucionar-se de manera solidària i pacífica sense haver de recórrer a la violència. Es tracta d'una corrent literària realista dotada d'un esperit constructiu i racional, apareguda en un context de devastació i misèria després de dues grans guerres, amb la qual s'intenta conscienciar a les generacions futures i evitar que atrocitats de tals dimensions tornin a repetir-se.

Tanmateix, aquests nous canvis no duraran per sempre, ja que a l'entrada dels anys seixanta, es respiren grans canvis, protestes i reivindicacions, i la literatura infantil comença a obrir-se nous fronts.

Aquests nous fronts pretenien lluitar en contra del realisme idealista, conformista i utòpic que s'havia difós al acabar la guerra. En contrast, es proclama un nou realisme crític que reivindica l'aparició de *llibres nous per a nens amb problemes nous*. Aquesta nova corrent té com a objectiu mostrar a joves i infants la societat real que els envolta, ja que per poder transformar-la en un futur, primer cal fer que la població sigui conscient de la problemàtica social que l'envolta sense dracs ni princeses ni finals sempre feliços. Aquesta nova tendència realista s'iniciarà per primera vegada als països nòrdics, i anirà estenent-se cap a Alemanya fins arribar als països llatins.

No obstant, paral·lelament al realisme crític, durant la dècada dels setanta apareix una altra nova opció pel conte i la literatura completament contrària: la fantasia.





D'una banda té lloc una important recuperació de la rondalla meravellosa tradicional com a eina educativa i didàctica destinada als infants, en part, gràcies a personalitats com Bruno Bettelheim<sup>17</sup>, el psicoanalista dels contes per excel·lència, o Gianni Rodari<sup>18</sup>. Mentre que, de l'altra, es creen nous arguments a partir de la transformació dels tradicionals, els quals es capgiren i modifiquen d'acord amb els ideals i el context propi de l'època, en aquest cas, de meitats del segle XX. De manera que, el plantejament de les versions més clàssiques de contes com *La Caputxeta Vermella* o *La Blancaneus i els set nans*, es modifica i se li afegeix un contingut moral i ideològic nou, que pretén realçar idees antimilitaristes, feministes o ecologistes que fan que, per primera vegada, apareguin als contes dracs vegetarians, lleons porucs i princeses que volen aprendre, saber i menjar-se el món.

Tot i haver passat gairebé tres dècades des de l'última Guerra Mundial, les ferides que aquesta havia generat seguien obertes. La població seguia fomentant, ja a la dècada dels vuitanta, el coneixement i el respecte cap a les altres cultures, fent-les servir per criticar la societat postindustrial europea i els danys que havia causat, o per contrastar les formes de vida d'altres cultures amb l'europea. Es passa a entendre aquestes cultures més "primitives" com a representacions de la vida primitiva al camp. Un entorn, que enfocat dins un conte, resulta exòtic i atractiu.

Arribant a la dècada dels noranta, els problemes d'immigració creixeran, àrabs arribaran a França i Catalunya, turcs o ciutadans de l'Europa de l'Est a Alemanya i asiàtics es traslladaran a Anglaterra. De manera que es visualitzaran encara més les diferències entre el primer i el tercer món. Fent que conceptes com la multiculturalitat o la convivència ètnica siguin cada vegada més emprats dins els contes, que tindran nous valors a fi d'ensenyar als petits a respectar aquells que són aparentment diferents a ells.

### **3.3.6. El conte del segle XXI**

Actualitat. Segle XXI. Després d'un repàs per la història, el passat dels contes xoca amb el present. En aquesta etapa, durant aquesta primera dècada del segle XXI, l'evolució del conte gira entorn la seva adaptació a les noves tecnologies, que cada vegada més, estan a l'ordre del dia.

---

<sup>17</sup>Considerat el psicoanalista dels contes per excel·lència, va realitzar nombroses investigacions i anàlisis psicoanalítics en la majoria de contes clàssics com *La Caputxeta Vermella* o *La Ventafocs*.

<sup>18</sup>Escriptor, professor i pedagog italià que va ser guardonat amb el premi Hans Christian Andersen l'any 1970, gràcies a la seva obra teòrica: *Gramàtica de la fantasia*.

És per això que els contes han estat adaptats a nous formats i mitjans de difusió, d'acord amb els canvis que ha patit l'entorn dels nous infants que tenen noves necessitats i nous problemes als quals enfrontar-se. El conte ha aconseguit anar més enllà del paper arribant a ser difós a partir d'altres mitjans com la televisió o el cinema o fins hi tot incidint en publicitat. A més a més, avui dia també és possible trobar contes a Internet i llegir-los online, o fins hi tot hi ha la possibilitat d'escoltar-los, ja recitats a través d'una gravació, ja sigui des de CDs o per via *online* des d'Internet.



21. ANUNCIS PUBLICITARIS QUE PRENEN LA FIGURA DE LA CAPUTXETA VERMELLA, PER ANUNCIAR, TAN MAQUILLATGE (*MAXFACTOR*) COM COTXES (*HERTZ*)

En alguns casos, fins hi tot, la simbologia o els personatges d'alguns contes com la *Blancaneus i els set nans* o *La Caputxeta Vermella* ha tingut tal ressò en la humanitat, que han creuat el paper arribant no només a la gran pantalla, sinó també a ser emprats dins d'altres sectors com la publicitat.

Pel que fa els destinataris dels contes, ja al segle XXI podem afirmar amb tota certesa, que el conte ha esdevingut un gènere clarament definit com a independent i exclusivament destinat i orientat al públic infantil. Aquest fet s'evidencia dins les pròpies narracions, ja que presenten un llenguatge adaptat a la capacitat lingüística dels petits lectors i veiem que, a més a més, aquests han estat adaptats als canons educatius de l'època, ja que a part de la transmissió de valors que ha romangut immutable al llarg de la història, s'han afegit als contes múltiples consideracions pedagògiques que es creuen necessàries per estimular certs valors o certes normes de convivència.

Actualment, ha arribat un punt en què la producció de contes en relació a la seva demanda és tal, que la oferta editorial ha hagut de començar a publicar col·leccions de contes més especialitzades, tan pel que fa característiques temàtiques com dins el pla formal i segons les franges d'edat a qui es dirigeixen. A continuació s'exposen alguns d'aquests nous tipus de conte amb una pinzellada de les seves característiques més importants.



### 3.3.6.1. Nous formats de conte: els Contes Joc o per no lectors

Es tracta d'una de les noves ofertes editorials més populars del moment, dirigida a infants que no superen els sis anys d'edat i que encara no estan escolaritzats. Són contes entesos com a un entremig entre la diversió a través del joc i la literatura. És una manera molt innovadora i exitosa per introduir als nens a la lectura i estimular el seu aprenentatge assolint conceptes tan simples com els animals o els colors d'una manera visual i entretinguda. Dins aquest tipus de contes, trobem diverses subcategories.

#### 1. Els contes d'imatges

Són contes molt visuals que serveixen perquè els més petits aprenguin conceptes tan bàsics com l'abecedari o els números. Aquestes col·leccions d'imatges, són una variant dels contes clàssics molt moderna ja que ha sorgit com a conseqüència a les noves tècniques educatives i pedagògiques. Les il·lustracions que hi apareixen són molt nítides i colorides ja que tenen per objectiu captar l'atenció del nen i estimular-lo. Per accentuar més aquest estímul, *els contes d'imatges* no sempre estan fets enterament sobre paper, sinó que també poden estar fets sobre altres tipus de superfícies com tela, esponja o plàstic.

#### 2. Pop-ups, contes animats o interactius

Encara que són definits com a una variant del conte molt moderna, la idea bàsica dels *Pop-ups* ja apareix al folklore primitiu on es potenciaven els mateixos recursos que ara s'han traslladat al paper. Principalment, aquests recursos juguen amb la introducció dels cinc sentits a la lectura del conte: el tacte, l'oïda, la vista i en alguns casos també l'olfacte. Es tracta d'una variant del conte que intenta potenciar la idea d'entendre als contes i a la literatura com a una joguina, on s'intenta que el nen participi activament dins la història. Per fer que el lector s'involucri de tal manera dins la narració, es fan servir tècniques com ara la creació de volum o imatges tridimensionals, la presència d'obertures o llengüetes amb les quals el lector hagi de jugar per seguir llegint el conte, pàgines desplegable que desencadenen una nova imatge...



22. CARACTERÍSTIQUES DELS CONTES INTERACTIUS

### 3. Contes informatius

Durant els darrers anys, tal i com ja s'ha esmentat abans, s'ha relacionat als contes amb funcions educatives i pedagògiques. És per això que aquests es poden dividir en dues categories principals, els llibres de conceptes que ajuden als nens a entendre la realitat que els envolta i ha comprendre conceptes bàsics en funció de la seva forma, color o dimensió; i els llibres de coneixements que tracten temes d'interès pels infants com ara els animals, els objectes de la casa o el món tots ells adaptats al seu nivell.

De manera que dins els contes informatius s'agrupen aquests tipus de llibres i s'intenta aconseguir que els infants gaudeixin tot adquirint i assolint conceptes bàsics i reals. Raó per la qual és necessari que el nen sigui conscient que allò que li expliquen és real i existeix, és a dir, que cal esborrar la idea de que tots els contes expliquen històries imaginàries.

### 4. Històries sense paraules

Ens referim normalment a contes il·lustrats que narren una història completa a partir d'una successió d'imatges. Són un dels tipus de conte més estimulants ja que promouen la imaginació de l'infant incitant-lo a què imagini la història, ja que aquesta no s'expressa de manera explícita. D'aquesta manera el nen aprèn a relacionar imatges de manera lògica i coherent i a establir relacions entre elements.



23. TIRA DE VINYETES MUDES ELABORADA PER L'ALEMANY ERICH OHSER.



## 5. Contes multimèdia

Es tracta d'una varietat de conte molt recent que ha estat possible gràcies al creixent desenvolupament dels mitjans audiovisuals que han facilitat l'aparició d'aquests nous contes considerats jocs literaris interactius per ordinadors. El seu desenvolupament es troba a penes al principi, però sens dubte, es tracta d'un mercat pendent d'exploració replet de milions de possibilitats.



24. EXEMPLE DE CONTE MULTIMÈDIA EXTRET DE  
LA PÀGINA WEB: WWW.EDU365.COM

### 3.3.7. Valoració general: la història dels contes

Després d'aquest viatge a través de la història dels contes, ens adonem de la pervivència d'aquests al llarg dels anys i de com han anat modificant a mesura que també ho feia el món. De manera que després d'aquesta explicació, confirmem el paral·lelisme irrefutable que existeix entre la humanitat i el conte, ja que tal i com s'ha pogut comprovar, veiem que el gènere contístic balla en sintonia amb els fets històrics i com després d'una guerra, es modifiquen els plantejaments dels contes per conscienciar a la població, de la mateixa manera que enmig d'un segle XX ple d'avenços, la dona per fi té un seguit de drets i llibertats, que també queden reflectides als contes, i el mateix passa amb les princeses del segle XXI que viuen en grans palaus adaptats a les tecnologies del moment i enmig de la nit xategen en secret amb els seus enamorats.

Al nostre abast tenim el passat i també el present dels contes, però no pas el futur. I és per això que no és possible l'elaboració de prediccions exactes sobre la futura situació del conte, però sí que està probablement 100% assegurada la seva pervivència eterna, ja que sempre hi haurà nens i nenes que necessitin ser educats per sobreviure i moure's pel món. Sempre caldrà una *Blancaneus* que transmeti innocència i ensenyi que no s'ha d'acceptar res de cap estrany, i un entremaliat *Peter Pan* que ens robi un somriure abans d'anar a dormir.

Per tant, mentre hi hagi nens en algun racó del món, els contes sempre seguiran vius.

### **3.4. Elements del conte**

Encara que pugui semblar-nos estrany, de *La Caputxeta Vermella* al conte de *L'aneguet lleig* no hi ha tanta diferència. Fins i tot podríem dir que la bella dorment i la sireneteta són gairebé germanes. En realitat, això és degut a què a pesar de les diferències que puguin existir dins la trama de tots aquests contes, hi ha un conjunt d'elements immutables que predominen en tots ells i que fan del conte un gènere tancat i independent. En el següent punt, es mostren tots aquests elements classificats en cinc apartats diferents, des del narrador i el punt de vista fins l'estil i els personatges passant per la intensitat i la tensió, el to, la trama i l'argument... i les seves respectives subdivisions.

#### **3.4.1. Estructura interna**

Per estructura interna del conte entenem el conjunt d'elements que ordenen i col·loquen les paraules, i a tot allò que, d'una manera aliena a la trama i a l'acció de la història, apareix en tots els contes. Ens referim a la distribució i a l'ordre que presenten tots els elements dels contes que estan latents entre les seves pàgines però que, si més no, la seva importància passa desapercibuda a ulls del lector.

##### **a) El narrador**

En primer lloc, dins l'estructura interna dels contes destaquem la figura del narrador, entesa com la veu a través de la qual l'autor conta el relat i com l'enllaç entre l'autor i el lector en l'acte de la comunicació literària. No obstant, no tots els narradors són iguals, i no tots exerceixen el mateix efecte sobre la història. És per això que l'autor del conte té diverses possibilitats tècniques d'entre les quals escollir el tipus de narrador que més li escau.

Per començar, establim una clara divisió entre el narrador extern i el narrador intern.

El narrador extern, també conegut com a narrador-historiador o heterodiegètic, és aquell que no coincideix amb cap dels personatges de la història i que acostuma a buscar l'objectivitat narrant la història en tercera persona. Dins el narrador extern trobem diverses classificacions: el narrador omniscient, observador i narrador-editor.

El narrador omniscient és aquell narrador que controla, coneix i domina a tots els personatges, és entès com una ment superior que coneix el passat, present i futur de tot allò que compon la història i per tant, pot arribar a fer insinuacions o previsions sobre el futur, ja que té una visió àmplia i panoràmica del relat.





El narrador observador és aquell que no pot avançar-se als esdeveniments perquè informa únicament a partir d'allò que coneix i només pot reproduir els pensaments dels personatges en cas que ho diguin ells directament. Per tant, aquest narrador s'encarrega de transmetre exactament allò que succeeix entre els personatges, ja que és la única informació de què disposa.

El narrador-editor permet explicar uns fets que s'han trobat escrits en un hipotètic document misteriós, encara que no de manera literal, sinó que el narrador narra el contingut del document com si ell no hi tingués res a veure, encara que aquest mateix contingut sigui la pròpia història elaborada per un autor que ha recorregut a aquest recurs per parlar de la seva pròpia història com si fos un lector més.

Tanmateix, també és possible que quan un narrador de tipus extern narra un conte, combini la primera persona amb la segona, a fi d'intentar involucrar al lector dins la història fent-lo còmplice dels personatges i responsable de les accions que es desencadenen.

D'altra banda, el narrador intern, també conegut com a narrador actor o narrador homodiegètic, interpreta els fets de manera subjectiva i els explica en primera persona, ja que es relaciona amb el protagonista o algun altre personatge de la història. Dins el narrador intern trobem diverses possibilitats: el narrador protagonista o el secundari.

El narrador protagonista o autodiegètic intervé quan la història es narrada pel protagonista, i per tant, en aquest tipus de narració és molt fàcil que hi apareguin monòlegs interiors on el protagonista expressa el seu pensament de manera directa.

El narrador testimoni és un personatge secundari que actua com a observador. Fa servir la primera persona i descriu i comenta tot allò que veu de manera subjectiva d'acord amb les seves característiques que fan que aquest narrador estigui dotat d'un doble interès narratiu: el de la narració en sentit estricte, i el de la seva pròpia personalitat, fruit de la imaginació de l'autor.

## **b) El punt de vista**

Una vegada ja hem fet referència a tots els tipus de narrador que podem trobar, cal analitzar quins punts de vista diferents poden adoptar cadascun d'ells. El punt de vista d'una narració és aquell element que es relaciona amb la focalització de la narració i que respon a l'angle de visió des del qual transcorre la narració, és a dir, al punt on es situa el narrador per relatar la història. Destaquen dos grans tipus de focalització: l'externa i la interna.

La focalització externa té lloc quan el focus que observa està situat fora de la història i per tant no hi intervé. Aquest tipus de focalització és utilitzat, normalment, a l'inici de capítols o durant la introducció o presentació de nous personatges per així aportar objectivitat i distanciament a la història.

La focalització interna, en canvi, té lloc quan el focus que observa la història està situat en un punt interior, és a dir, que recau sobre la figura d'un personatge, i per tant, insinua certa subjectivitat. Aquesta focalització interna pot ser: fixa o variable.

Fixa, quan es manté sempre immòbil i recau sobre el mateix personatge. Aquest tipus de focalització es fa servir sempre durant els monòlegs interiors.

Variable, quan la focalització és mòbil perquè recau sobre diversos personatges en funció dels episodis. No obstant, aquesta tècnica comporta una gradació de forces de focalització que fa que, inevitablement, uns personatges adquireixin més importància o protagonisme que altres.

Tanmateix, al marge de la focalització, poden produir-se alteracions narratives que poden afectar a la visió que el lector tingui de la narració. Podem trobar-nos amb el fenomen de la paralipsi, que consisteix en l'eliminació d'informació que passa a ser desconeguda pel receptor, qui es manté a l'espera d'esdeveniments dels quals no hi ha hagut anticipació prèvia. D'altra banda, el fenomen de la paralepsi, completament oposat a la paralipsi, consisteix en un aprofundiment en la caracterització i els pensaments d'un personatge perquè així el lector pugui anticipar-se a l'acció a través d'aquesta informació complementària no prevista que dona l'autor.

### **c) El to**

Un altre element vinculat al narrador és el to, que fa referència a l'actitud que adopta l'autor o el narrador per explicar els fets que succeeixen, ja que aquests poden ser enfocats des d'un punt de vista sarcàstic, irònic, humorístic... El to que adopti el narrador contribuirà a destapar la visió que aquest té de la història i dels personatges i esdeveniments que la componen, de manera que també influirà en la visió que els receptors tindran de la història.

### **d) La intensitat i la tensió**

El conte també combina els elements de la intensitat i la tensió. La consisteix en el desenvolupament de la idea principal de la història que té lloc al llarg de tota la trama. La intensitat màxima de tot el conte té lloc en el moment en què es mostra la idea principal de



manera directa i concreta eliminant idees o situacions secundàries. En la majoria dels casos, aquest moment de màxima intensitat apareix al final dels contes on la idea general queda resumida explícitament a partir del missatge final que amaga el contingut moral o educatiu de la història. D'altra banda, la tensió correspon a la manera com l'autor narra la història combinant els elements formals del conte amb els expressius per captar enterament l'atenció del lector i commoure'l de tal manera que s'evadeixi del món on pertany per transportar-se a una dimensió sense nom i sense temps. La tensió d'un conte es determina a partir del concepte "d'unitat impuls" amb el qual es gradua la persistència o no d'aquesta tensió que fa que el lector no pugui apartar-se del conte.

### **e) L'argument**

L'argument és una síntesi del contingut del conte que engloba les accions més significatives de tota la història. Cal evitar confondre l'argument d'un conte amb la seva trama, ja que encara que pugui semblar-ho, aquests conceptes no comparteixen el mateix significat.

### **f) La trama**

La trama dels contes és el desenvolupament minuciós de tota l'acció i de tots els esdeveniments que es desencadenen dins la història. La trama inclou l'existència de breus descripcions i de diàlegs entre personatges. Per tant, la trama d'un conte és la història en si i la manera com aquesta es desenvolupa, ja que podem trobar-nos amb dos tipus de trama: la tancada i la oberta.

La trama tancada és la més freqüent dins el gènere contístic i és aquella amb què s'acostumen a estructurar la majoria dels contes. Les trames tancades es caracteritzen per respondre a un esquema tancat i constant que divideix la història entre: presentació, nus i desenllaç, de manera que, ens trobem amb la impossibilitat de canviar el final de la història ja que aquest és tancat i clarament explícit.

Per contra, a la trama oberta, més pròpia de les novel·les que dels contes, el final no està clarament delimitat i el lector té l'opció d'alliberar la seva imaginació per somiar amb el final que més l'acontenti, ja que la narració en si ha acabat en suspens i per la manera com finalitza la història els finals possibles podrien ser múltiples.

Per tant, la única diferència entre la trama oberta i la trama tancada recau en el final dels contes, ja que, igualment, en ambdues hi apareix una presentació de la història i un nucli de l'acció que respon a la part del nus del conte.

### **g) El temps**

A més a més, també destaca com a element dels contes el temps, és a dir, la durada temporal que tenen els esdeveniments reproduïts dins la història. Normalment, en el cas dels contes, la majoria de les accions es troben adscrites en el passat i en la majoria dels casos els contes es caracteritzen per la seva atemporalitat, és a dir, que no es precisa el temps del relat i que el receptor desconeix tan el moment i la època en què té lloc l'acció com la durada d'aquesta.

No obstant, també trobem altres tipus de temps igualment emprats dins el gènere contístic. El primer és el temps objectiu, un temps lineal on els esdeveniments queden clarament ordenats segons l'ordre cronològic en què han esdevingut. Per contra, el temps subjectiu és aquell que s'interpreta mitjançant prediccions, somnis o records, entesos com a pauses dins el relat, fruit de la ment del personatge principal. Per tant, la tècnica del temps subjectiu demostra que el passat, el present o el futur no són temps excloents entre ells, sinó que es poden combinar i manifestar en una mateixa narració, gràcies a aquests elements ja esmentats com els records, les prediccions....

Entre tant, els plans temporals suposen interrupcions dins la història, les quals al mateix temps, esdevenen petites narracions dins el conte. Per tant, els plans temporals, són historietes dins la història, que suposen salts no només en l'acció principal, sinó també en el temps encara que acaben derivant cap a un mateix objectiu i final tancat.

### **h) L'ambient**

A més a més, dins la estructura interna del conte, ens trobem amb l'ambient, és a dir, amb el conjunt de circumstàncies, tant favorables com adverses, que envolten la vida i l'entorn en si dels personatges. D'alguna manera es pot entendre que l'ambient del conte condiciona als personatges i és la causa de la seva condició i personalitat. Aquesta idea, de manera automàtica, ens condueix a pensar en la concepció filosòfica del determinisme, que proposa que no hi ha llibertat ni d'acció ni de decisió en l'home, el qual es veu empès a actuar segons certes condicions, ja siguin genètiques, físiques o econòmiques. No obstant, al marge de la filosofia, dins els contes, l'ambient pot ser enfocat des de dos punts de vista diferents, de



manera que podem pensar en un ambient físic o geogràfic on la història i els personatges estan influenciats per les característiques de l'indret on es desenvolupa la història, encara que no només per les característiques físiques o geogràfiques sinó també per les característiques econòmiques, socials i polítiques del lloc en qüestió, que de manera indirecta afecten a la condició dels personatges i al tipus de vida que porten.

També existeix un tipus d'ambient moral o emotiu que queda determinat per l'autor de l'obra en funció del caire que vulgui donar-li, ja sigui de misteri, irònic, sarcàstic... ambient que és captat pel lector i que condiciona la visió que el lector pugui tenir de la narració.

### **3.4.2. Nivell temàtic**

Després d'haver desenvolupat els elements de l'estructura interna dels contes, cal fer incís en tot allò que dóna forma a la temàtica del conte i tots els elements que la delimiten dins la narració perquè resulti inconfusible al lector.

El nivell temàtic és una de les parts més importants dels contes, ja que és necessari per crear els personatges i desenvolupar la història, en funció del tema escollit i l'objectiu que persegueixi l'autor amb el conte.

#### **a) El tema**

Per començar, és essencial definir el tema dins la narració, és a dir, l'eix sobre el qual gira tota l'acció i l'entorn on se situen els atributs dels personatges i la simbologia de la història, de manera que entenem el tema com l'element estrella dins el nivell temàtic, el qual pot ser concret o abstracte i fàcilment resumit en una o dues paraules: amor, llibertat, justícia...

Al tema el segueixen altres conceptes claus com el missatge i el motiu de la història, també relacionat amb el seu leitmotiv.

#### **b) El motiu**

El missatge de l'obra és allò que l'autor del conte vol potenciar i exposar a partir de la successió d'esdeveniments que componen la trama de la història. Són consells o advertències dels quals l'autor vol deixar constància i sobre els quals recau tota la intencionalitat didàctica i moral que caracteritza als contes en si. Normalment, a partir del missatge dels contes s'intenta potenciar certs valors relacionats amb pautes pel bon comportament humà, com per exemple el respecte o la tolerància.

### **c) La història**

El motiu de la història és la causa que provoca que es desenvolupi la acció i s'arribi a un desenllaç concret. De manera que tota la història i els seus esdeveniments estan enfocats a aquest motiu en qüestió. No obstant, cal fer incís en què el motiu del conte i el motiu que ha empès l'autor a escriure el conte no té perquè ser el mateix, sinó que l'autor pot pretendre transmetre un conjunt de valors a partir d'una història amb un motiu completament inventat per ell, mentre que possiblement dins la seva vida personal el motiu de la història no tingui cap validesa o influència.

Tanmateix, dins la història el motiu exerceix molta influència en totes les parts del conte, i per això aquest sempre està present i és constantment recordat al lector i als personatges, de manera que, normalment, per recordar el motiu i manifestar-lo és fa servir algun element o símbol que l'identifiqui. Aquest element s'entén com a leitmotiv, i es mostra present d'una manera molt constant i repetitiva al llarg de la història.

### **d) La simbologia**

Encara que el leitmotiv no és l'únic símbol present als contes, sinó que en tots els contes hi ha objectes concrets que són molt més que això i que representen un significat especial. En conjunt, tots aquests elements constitueixen la simbologia dels contes<sup>19</sup>, rere la qual hi ha idees abstractes que l'autor vol transmetre encara que no de manera directa. No obstant, la simbologia no sempre és universal, sinó que aquesta està condicionada per factors molt importants com la religió o la cultura d'una comunitat i pot variar segons aquesta. Tanmateix podem trobar alguns exemples de símbols fàcilment localitzables dins els contes, com, per exemple, el colom com a símbol de la pau o els palaus com a símbol de poder, riquesa i benestar.

En sintonia amb la simbologia dels contes, hi trobem les figures literàries, emprades per l'autor a fi de donar altres connotacions a allò que es narra dins la història. És per aquesta raó que relacionem la simbologia dels contes amb les figures literàries, aplicables en qualsevol camp de la literatura, que també serveixen per atribuir altres significats abstractes a elements o objectes, en principi, simples i vulgars.

Per acabar amb l'explicació del nivell temàtic dels contes cal fer referència a l'últim, però no menys important, dels elements que el formen: els personatges.

---

<sup>19</sup> Vid. Apartat 3.8. Simbologia general a la pàgina 67.





### **e) Els personatges**

Els personatges de la narració són els que experimenten l'acció i fan possible la trama de la història, protagonitzant els esdeveniments que la componen. En funció de la importància que tingui la seva presència dins el marc narratiu trobem dos tipus de personatges: els personatges principals i els secundaris.

Els personatges principals són els que protagonitzen gran part de la narració i que tenen una influència decisiva al llarg de tot el desenvolupament de la història i també en el seu desenllaç. Els personatges principals són els que intervenen en l'acció amb més intensitat, encara que entre ells destaquem la figura del protagonista, sobre el qual recau la funció més rellevant dins el desenvolupament de la història. Encara que tampoc cal oblidar la figura de l'antagonista, el personatge adversari del protagonista, qui intenta evitar que aquest aconseguixi els seus propòsits.

Els personatges secundaris són aquells que gairebé no intervenen durant el transcurs de la narració o que només ho fan amb certa intensitat durant molt pocs episodis.

A més a més, però, paral·lelament a aquesta classificació ens trobem amb la caracterització dels personatges a partir de la qual aquests queden definits amb certs trets identificatius tan física com psicològicament. En funció d'aquesta caracterització, el grau de la qual es veurà determinat pel tipus de gènere narratiu, distingim entre personatges plans i rodons.

Els personatges plans són aquells que tenen una caracterització esquemàtica, és a dir, els seus trets identificatius són molt simples i a vegades exagerats. Són personatges que no evolucionen i es mantenen immutables al llarg de tota la història.

Els personatges rodons, són els que es caracteritzen per una gran complexitat psicològica que són variables i també contradictoris i tendeixen a evolucionar durant la narració.

Encara que podem trobar-nos amb què hi hagi personatges que no responguin a cap personatge clarament definit o caracteritzat sinó que poden ser personatges col·lectius que estan formats per un conjunt de persones però que actuen com a un personatge autònom que assumeix com a grup el que en altres casos recau sobre un sol individu. Tot i que també podem trobar-nos amb algun aspecte de la narració que ha adquirit un significat simbòlic especial fins al punt que ha esdevingut un personatge. Normalment, aquest caràcter simbòlic

recau sobre la natura, i per això parlem d'un personatge-natura que fa que aquesta sigui entesa com un protagonista destacat que exerceix un paper clarament incident sobre la resta de personatges i el seu estat d'ànim. Encara que també és comuna l'existència dels personatges incidentals o fugaços, els quals apareixen molt eventualment i gairebé no són participants de l'acció però que, no obstant, poden tenir una participació oportuna que condicioni el final de la història.

### **3.4.3. El nivell interpretatiu**

El nivell interpretatiu d'un conte és aquell que varia en funció de l'autor que hagi escrit el conte. Fa referència a la manera com els receptors interpreten la història i tots els elements que aquesta inclou com, per exemple, la simbologia o el missatge. En general, el nivell interpretatiu fa referència a l'estudi de l'estil literari que presenten els contes, és a dir, del conjunt de trets que els caracteritzen i que varien en funció de l'autor, l'època o el gènere al qual pertanyen, encara que aquest estil sempre es manté mínimament constant d'acord amb la corrent literària on pertany, la qual, en aquest cas, no és altra que la contística.

Tanmateix, a l'hora d'analitzar l'estil d'un conte, podem regir-nos per tres classificacions concises:

Per l'ornament, és a dir, per la decoració o adorns que presenta el llenguatge del conte a partir dels quals veurem si el llenguatge emprat és àrid, planer, elegant o florit. Serà àrid quan el llenguatge manqui de detalls i decoració i únicament es preocupi per expressar una idea concreta. En el cas que sigui planer, ens trobarem amb un llenguatge senzill, encara que pot admetre algunes figures literàries. Si es tracta d'un llenguatge elegant, estarem davant una narració que dóna prioritat a la bellesa literària del text abans que a la claredat de les idees que exposa. Mentre que, per acabar, es tractarà d'un llenguatge florit si l'autor fa servir adorns literaris tot cuidant la bellesa i el fons de la narració juntament amb les connotacions de les paraules.

Pels efectes, és a dir, pel tipus d'expressivitat que mostri l'autor, la qual condicionarà la manera com el lector o receptor percebi i interpreti la història. Aquests efectes, podrien, per exemple, expressar seriositat, subjectivitat, ironia...

Per l'extensió de les seves clàusules o frases. En funció de l'extensió de la narració podrem determinar si aquesta és concisa o abundant. Serà concisa quan es facin servir el



mínim de paraules possibles per explicar una idea clara i directa, i serà abundant quan l'autor faci servir una narració àmplia i detallada per descriure una idea.

#### **3.4.4. Els valors**

Al marge del seu objectiu d'entretenir, sobre els contes, hi recau una intencionalitat didàctica i moral a partir de la qual s'intenten potenciar certes idees que l'autor presenta en forma de reflexió. No obstant, aquestes idees serveixen per potenciar valors morals a tots els receptors dels contes.

D'acord amb l'Institut d'Estudis Catalans, els valors fan referència a un conjunt de qualitats que fan que una persona o una cosa valgui i sigui preuada. Tanmateix, la paraula *valor* abasta un marc incontable de significats en disciplines diverses, per exemple, trobem el terme de valor afegit, valor geològic, valor calòric... Encara que a pesar d'aquesta diversitat, la majoria de les persones relacionem el terme *valor* amb connotacions ètiques o morals. Des d'aquest punt de vista, els valors fan referència a actituds que són favorables pel bon comportament humà, i que s'imposen a la condició humana com a pautes d'acció que cal mantenir per guanyar el respecte de la comunitat i evitar perdre la condició de persones encara que aquests no sempre coincideixin amb els nostres desitjos. Els valors només poden atribuir-se a les persones, ja que s'entén que són els l'única espècie amb llibertat de decisió i actuació. De manera que un paisatge o un vestit podrà ser bonic o petit, però mai just o respectuós.

Relacionant el concepte dels valors ètics amb els contes, veiem com dins la trama de la narració és possible percebre aquests valors a través dels personatges i els esdeveniments, de manera que el receptor del conte compregui la situació i relacioni la manera com s'ha actuat dins el context de la trama amb un o més valors, ja siguin positius o negatius, sobre els quals hi recau una important condició didàctica i pedagògica a partir de la qual no s'intenta res més que educar. En la majoria dels casos, veiem com aquests valors ètics fan referència a valors universals com la justícia, la tolerància i el respecte, que queden demostrats d'una manera pràctica a partir dels esdeveniments succeïts a la trama del conte i són aplicables a qualsevol cultura del món degut al seu caràcter global. Podem dir que els valors es troben presents al llarg de tota la narració amb el decurs de l'acció, però, més especialment, destaca la pervivència dels valors ètics al final del conte on hi ha la reflexió final que pretén adoctrinar i transmetre ensenyances al públic que rep la història.

Tanmateix, al marge dels valors ètics, dins els contes també destaquen els valors socials, polítics i econòmics que mostren, indirectament, l'època on es situa el conte, la situació econòmica i social dels personatges fàcilment deduïble a partir del seu entorn, la seva manera de viure...

A més a més, també cal fer incís en el valor lingüístic dels contes, referint-nos al llenguatge que s'ha fet servir per redactar la història i si aquest segueix les condicions que ha de complir pel que fa l'adequació al públic o el medi de difusió emprat. Tanmateix, el valor lingüístic de la narració també inclou l'estudi de paraules pròpies d'una cultura o societat concreta que l'autor pugui haver fet servir o no, juntament amb l'ús de diminutius, repeticions, al·literations, etc.

No obstant, a part dels valors, als contes també queden representats els antivalors, és a dir, que de la mateixa manera que es promou la justícia, als contes també es mostren situacions d'injustícia a fi d'evidenciar allò que no s'ha de fer. És a dir, que els contes no només ens mostren bones pautes de comportament humà, sinó que també exposen comportaments negatius per demostrar als seus lectors què és allò que no s'ha de fer. De manera que podríem dir que l'ús dels antivalors, serveix per evidenciar i realçar els valors positius a partir d'accions o actituds que no ho són.

### **3.4.5. El marc històric**

El marc històric dels contes fa referència l'època o moment històric on aquest se situa. Bàsicament, el marc històric ens revela en context situacional i temporal on es desencadena l'acció, a partir del qual interpretem les característiques polítiques, econòmiques i socials dels personatges.

No obstant, el marc històric en què se situï un conte no té perquè ser el mateix que el de l'autor que l'ha escrit. De manera que podríem trobar-nos que un autor contemporani escrivís un conte que es situés en un context o ambient propi de l'Edat Mitjana. Encara que, el marc històric no sempre queda determinat de manera directa per l'autor dins la narració, sinó que sovint, és el lector qui l'ha de deduir a partir de les idees o característiques que se li presenten. De manera que, per exemple, podríem deduir que el conte té lloc en un context medieval per la manera com vesteixen els personatges, per la presència d'un senyor feudal o de joglars, per les tradicions o costums dels personatges...sense la necessitat que l'autor de la narració ens ho evidencies de manera explícita.



### 3.5. Característiques del conte

Dins el gènere contístic destaquen un conjunt de característiques formals inherents a aquest tipus de literatura que fan del conte una narració única i especial.

Primer de tot, cal destacar la **oralitat** de tots els contes. Abans que fossin transcrits per autors com Andersen, els germans Grimm o Perrault, els contes eren difosos a través del canal oral entre el poble. En un principi aquests no es cenyien exclusivament al públic infantil, sinó que eren destinats a tota la població a fi de prevenir-los de situacions de perill i d'ensenyar normes de comportament per educar a les persones. Però, sobretot, l'objectiu que es perseguia amb aquesta oralitat era evitar que es perdés el coneixement, ja que com que la majoria de la població era analfabeta, no hi havia cap altra manera d'emmagatzemar-lo. Aquest caràcter oral del conte també va ser el que va contribuir al futur versionatge de les historietes inicials i a la manipulació dels esdeveniments que componien les trames tradicionals. Per tant, podem afirmar que arrel de la oralitat inicial que presentava el conte, se'n deriva la seva mobilitat, una altra característica inherent al gènere contístic.

La idea de la **mobilitat** fa referència al fet que podem narrar la història d'un conte de diverses maneres, és a dir, que podem transmetre les mateixes emocions i relatar els mateixos esdeveniments fent servir diferents recursos o narrant el conte amb les nostres pròpies paraules. Aquesta característica té lloc degut a què el conte és un tipus de narració que mai queda estrictament fixada, sinó que sense allunyar-nos de la forma simple, és possible fer modificacions que contribueixin a canvis pel que fa la contextualització del conte o la manera de descriure l'acció, sense que la trama bàsica quedi afectada. De manera que, a partir del moment en què intentem unir la versió tradicional d'un conte amb aspiracions artístiques, per establir-ne una versió concreta que quedi al marge de la possibilitat de mobilitat, entrem al camp de la novel·la on sí que existeix la fixació. Característica que ja ha quedat demostrat que el conte no comparteix, ja que com va passar-li a Perrault, quan els contes reescrits arriben a orelles del poble, aquests segueixen sent narrats d'acord amb les versions tradicionals, al marge de totes les ensenyances versificades i els detalls literaris que, en aquest cas Perrault, havia afegit acuradament dins les descripcions d'espais exhuberants inundats de màgia i fantasia.

Per tant, dins els contes ens trobem amb dues matèries antagòniques, la forma simple i la versió artística. La forma simple és allò que s'entén com l'essència principal del conte que conté la trama general i el missatge final. Mentre que la versió artística és allò que engloba els

canvis lingüístics i literaris que han estat aplicats a la forma simple del conte a fi d'assolir aspiracions artístiques, les quals resulten ser incompatibles amb l'objectiu que persegueix el conte. El fet de saber distingir entre aquestes dues formes ens servirà per poder apreciar millor les característiques pròpies del gènere dins la narració.

No obstant això, sí que és possible compaginar ambdues visions en un mateix conte, tal i com van fer al llarg de la història grans autors com els germans Grimm o Andersen que van dedicar la seva vida a transcriure contes de la tradició oral introduint elements artístics a la narració per tal d'embellir-la, encara que en aquests casos sí que és possible apreciar les característiques formals del conte popular sense fer imperceptible l'estil i l'empremta de l'autor.

Tanmateix, el conte també destaca pel seu **caràcter genèric** i per la seva **brevetat i condició sintètica**.

Pel que fa el **caràcter genèric** del conte, ens referim a la seva peculiaritat com a gènere que fa que sigui memorable en el sentit que és irrepetible i que arrela en nosaltres d'una manera molt profunda, al marge de qualsevol contingut o valor literari.

El conte també té com a tret distintiu la seva **breu extensió** que li permet cenyir-se exclusivament a la narració i a l'acció. Aquesta curta extensió es compagina amb un estil clar i senzill encara que també dinàmic i amè. A més a més, aquesta brevetat està acompanyada d'una **condició sintètica** que serveix per projectar a través del conte algun problema o experiència amb trets directes i clarament diferenciats fent servir pocs personatges per així comunicar més directament la impressió que realment es vol transmetre, tot jugant a embellir les formes d'expressió que componen el conte, el qual segueix sent un relat pràcticament buit de càrrega lírica. Tot plegat fa del conte una narració de **caràcter objectiu** on el subjecte que la narra no té lloc en la història i tampoc exposa els seus propis pensaments o estats d'ànim, ja que simplement es limita a relatar el conte en si. La tècnica més usual per aconseguir aquest caràcter objectiu seria la creació d'un narrador que presentés la història, encara que la introducció d'aquest narrador també podria servir per donar l'efecte contrari a la narració i dotar-la de subjectivitat enlloc d'objectivitat, fet que variarà segons el tipus de narrador que adoptem i del punt de vista que aquest tingui. Amb l'ús d'elements com el narrador o una millor contextualització, s'intenta donar més **versemblança** al relat, per fer-lo més creïble i evitar l'aparició de dubtes, a pesar de tot el contingut inversemblant que el compon. Aquesta versemblança és una característica pròpia dels contes que compagina la





veritat i realitat amb la imaginació i la veritat poètica tot captant l'atenció i interès del lector que pot arribar a creure la història com un fet real. La versemblança es troba estretament relacionada amb el predomini dels elements imaginatius o fantàstics que trobem als contes, ja que el conte en si es caracteritza pel desenvolupament de la imaginació i de la fantasia, que ofereixen un camp encara més extens per l'activitat poètica.

Si seguim aprofundint encara més en el conte, veurem que a nivell formal, hi ha una nombrosa quantitat de característiques fàcilment apreciables en la trama de la història, el conjunt de les quals, al mateix temps, constitueixen les bases del gènere contístic.

Primerament, cal fer incís en la **manca de descripcions** presents al llarg de qualsevol conte. El món dels contes és concebut com un món pla on cadascun dels seus elements es diferencia de l'altre per les característiques inherents a ell que el defineixen, per tant, ens trobem en un món on no cal descriure cadascun dels objectes que el formen, sinó que és suficient amb mencionar-los. Aquesta tècnica de no descriure ens serveix per captar d'una manera directa i definitiva la unitat semàntica que l'autor vol transmetre ja que, per contra, mitjançant descripcions detallades podríem tenir la sensació que no s'explica allò que realment importa, és a dir, l'acció. Sense oblidar que la descripció en si i la contextualització no és l'objectiu primordial del conte.

A diferència de la descripció, si que trobem recurrent en els contes les fórmules i les repeticions. L'ús de **fórmules rígides estandaritzades** i la seva repetició és una senyal entesa com a un residu de l'estructura narrativa dels contes de tipus oral, ja que com és lògic, enmig d'una societat gairebé analfabeta en tota la seva totalitat, s'havia de repetir constantment tot el coneixement del qual es disposava per evitar-ne la seva pèrdua. A més a més, el fet de repetir nombroses vegades dins el conte les idees claus a transmetre, servia perquè el receptor, de manera inconscient, les adquirís i les interioritzés d'una manera més permanent. A més a més, la **repetició** de certes paraules dins una narració serveix per realçar el propòsit didàctic del conte, ja que d'aquesta manera, mitjançant les repeticions, l'individu assoleix més fàcilment el coneixement d'allò que llegeix i interioritza millor tot el contingut didàctic present a la narració. Aquestes repeticions es troben sovint acompanyades de **diminutius**, que serveixen per transmetre emocions o sensacions afectives al receptor, especialment en aquelles parts del conte en què és l'autor vol commoure més als receptors de la història.

Sigui com sigui, d'entre totes les fórmules fixes pròpies dels contes en destaquen les introductòries. La majoria de contes es presenten al lector amb fórmules com “Temps era temps...” o “Hi havia una vegada...”. Aquestes fórmules introductòries serveixen perquè de manera automàtica i inconscient, el lector reconeixi immediatament el gènere al qual pertany el text literari en qüestió, i perquè a partir d'aquest reconeixement, el destinatari activi l'esquema mental adequat per la interpretació del text, d'acord amb el gènere on pertany. Bàsicament, aquest esquema mental comprèn la necessitat de no sotmetre el text a la prova de la veritat o fiabilitat i evitar mostrar incredulitat envers els fets narrats per així arribar a una comprensió textual aconseguida on el receptor cregui real tota la informació que percep. A més a més, amb aquestes fórmules introductòries també s'intenta situar al lector en un món fantàstic sense temps, fet que ja ens indica que la dimensió on ens transporten les paraules és completament antagònica a la que vivim realment.

Aprofitant la importància d'aquestes fórmules introductòries per situar al destinatari en una altra òrbita, farem esment d'una altra de les característiques pròpies del conte, que consisteix en la **indeterminació de l'estructura espai-temps** en la qual té lloc l'acció, que sempre es troba adscrita en el passat. Aquesta indeterminació acostuma a estar molt present en els contes, ja que tan el marc temporal com el marc espacial, són estructures variables que canvien al llarg de la trama de la història, normalment degut a un viatge per part del protagonista, que es veu empès a arribar fins la fi del món, inhòspites ciutats o fins a casa de l'àvia per aconseguir una recompensa. Tot plegat suposa un canvi en els marcs espacials i temporals de la narració, encara que aquests passin desapercibuts pel lector, qui els desconeix. Per tant, al conte, els personatges es troben físicament allunyats del punt d'inici de la història però pròxims a nivell espiritual perquè la segueixen protagonitzant, a diferència del que passa a la llegenda, per exemple, on els protagonistes es troben materialment propers però no pas espiritualment. Això ens porta a pensar que per arribar a aprofundir en les evolucions interiors o psicològiques dels personatges dins el conte, és necessària la llunyania geogràfica o física a través del viatge, entès des d'aquest punt de vista com a una ruta espiritual que ens condueix al creixement interior. De manera que la vicissitud del conte en si, apareix amb l'inici d'un viatge, tant físic com interior, on el protagonista queda lliure de qualsevol vincle familiar i es manté completament aïllat. Per tant, a partir d'això veiem com, a pesar de ser conscients de què té lloc un viatge, el receptor desconeix l'ambient del conte i el lloc on es desenvolupa l'acció. Tot i que la indeterminació de l'ambient, no exclou la possible existència de l'atmosfera, element que correspon al món en si on té lloc l'acció, el qual podem



arribar a entendre a partir de la trama de la història, i que transmet sensacions al lector i suposa un canvi en el seu estat emocional, causant por, misteri, alegria...

A nivell temporal, veiem com el temps del relat és inferior al temps de la història, ja que al llarg de la història sovint es produeixen salts temporals notables encara que mai es coneixen les coordenades temporals precises. Amb tot això, s'intenta mantenir una actitud oberta que indica la voluntat que té l'autor i el narrador per conduir al destinatari a un altre món completament diferent al que viu.

Sigui com sigui, tant el temps com l'espai en què es troba el protagonista durant el viatge no són explícits ja que la importància real no recau sobre el viatge, sinó que recau sobre les etapes del viatge que contribueixen a l'evolució de l'acció i del personatge fins arribar al desenllaç de la història. Durant tots aquests viatges el temps, l'espai i la durada són indeterminades i el lector només té consciència de la situació del viatger a partir de la qual s'intenta transmetre el desplaçament del personatge i senyalar al lector que es troba en una altra dimensió atípica i atemporal on les lleis del món real ja no són vàlides, i l'aparició d'elements inversemblants no resulta sorprenent. Tanmateix, aquesta indeterminació no deixa de ser una característica que ens serveix per entendre que l'emissor del conte és només algú que mostra el relat, i no pas el seu creador o inventor, ja que igual que els destinataris, tampoc té consciència dels marcs temporals i espacials on se situa la història.

Seguint amb les característiques del conte, cal fer referència als personatges de la història que destaquen per la seva **escassa caracterització** tan física com psicològica. Encara que dins els contes tampoc és necessària una complexa descripció dels personatges que protagonitzen la història, ja que aquests són entesos com a figures buides de qualsevol contingut espiritual o món interior. Són figures que reaccionen a través d'una mecànica instintiva que respon a estímuls externs com consells o obstacles i no pas a motivacions interiors. Per tant, els personatges dels contes són personatges plans ja que tenen una caracterització esquemàtica, que fa que els seus trets identificatius siguin molt simples i a vegades exagerats. Són personatges que no evolucionen i es mantenen immutables al llarg de tota la història. A més a més, aquests personatges tampoc estan situats en cap perspectiva temporal, de manera que ni les princeses ni els reis dèspotes envelleixen ja que no experimenten desenvolupaments graduals amb el pas del temps, és a dir, que la bella dorment podia haver dormit segles i segles i despertar-se sense que res hagués canviat al seu voltant. Tanmateix, la falta de caracterització dels personatges respon a les necessitats del conte, ja

que una descripció complexa dels personatges s'allunyaria de l'estructura del relat oral, que també compta amb l'ús de diàlegs breus entre personatges, els quals són únicament emprats per comunicar un factor concret i directe que té certa importància dins la trama.

Una altre tret universal característic dels contes serien les **formes tancades i constants** que presenten. El conte en si es tanca en una estructura i forma concreta i hermètica que salta d'un esdeveniment a un altre fins arribar al final on es tanquen. Per tant, veiem com a diferència del gènere novel·lesc, els contes no donen peu als finals oberts a partir d'estructures obertes, sinó que el final és concret i explícit degut a l'estructura tancada que presenta que no dóna peu a imaginar o canviar el final, encara que això no exclou la possibilitat de prolongar el conte a nivell oníric o afectiu segons la imaginació dels receptors. Tanmateix, aquest caràcter tancat no impedeix que el conte també sigui un gènere acumulatiu, tal i com queda reflectit en col·leccions de contes, com per exemple la de les *Mil i una nits*, on cada conte constitueix un sistema perfectament tancat i autònom de la resta, però al mateix temps, tots ells deriven d'un conte inicial que els manté interrelacionats.

Bàsicament, aquestes formes tancades que presenten poden separar-se en tres punts: l'inici o presentació, el nus i el desenllaç.

L'inici o presentació és la primera part del conte on es presenten els elements que configuren el relat, com per exemple els personatges i es situa al lector. És on es planteja la història i l'entorn o circumstàncies dels personatges. Aquesta part dels contes acostuma a ser clara, breu i senzilla.

El nus de la història és la part on recau tota l'acció, i s'entén com la part principal del conte. Té lloc l'acció i, per tant, tots els elements de la història es combinen entre ells i actuen conjuntament. És el punt més interessant del conte on normalment té lloc un problema que afecta al protagonista, qui s'ha d'encarregar de solucionar-lo tot enfrontant-se als perills de la vida per aconseguir el bé.

El desenllaç és la part del conte on es resolen tots els problemes i es deixa entreveure la intencionalitat moral i didàctica del conte. Els finals dels contes sempre són feliços i són sinònim de reconciliació, felicitat i justícia.

Finalment, és important reconèixer la **intenció moral i filosòfica** que té el conte, a partir de la qual s'intenta prevenir i educar als més petits establint normes de comportament humà. Aquest missatge és allò que l'autor intenta deixar com a reflexió, la qual ha de ser



entesa com a un consell en base a la situació que ens presenta la història. Podem percebre fàcilment aquesta intenció al final dels contes a partir d'una ensenyança moral final que en resumeix el contingut. Arrel d'aquest missatge final, que és sobre el qual recau el contingut pràctic del conte, en deriva el seu caràcter universal, que ha fet que el gènere contístic aparegui a totes les cultures del món que s'han encarregat de versionar tots els contes adaptant-los al seu context cultural, no pas per la seva temàtica ni pels prínceps o princeses, sinó pel missatge final que no entén de colors ni edats, ja que el consell moral o les advertències que presenten els contes, han estat necessàries per sobreviure a tots els humans del món, encara que la manera d'interpretar-les no sempre hagi estat la mateixa. Mitjançant aquesta ensenyança, es deixen entreveure un conjunt de valors morals que l'autor en qüestió ha volgut propiciar a partir de la trama de la història. Per tant, novament, gràcies a la universalitat de valors com el respecte o la tolerància, entenem al conte com a un gènere literari present a tot el món.

CARACTERÍSTICA	DEFINICIÓ
<b>Oralitat</b>	La possibilitat de difondre els contes mitjançant el canal oral.
<b>Mobilitat</b>	La capacitat dels contes per ser explicats de maneres diverses sense canviar-ne l'essència.
<b>Caràcter genèric</b>	Caràcter que fa que es pugui recórrer als contes en qualsevol moment, ja que aquests poden abastar temàtiques i situacions diverses.
<b>Breu extensió</b>	Els contes acostumen a ser curts, simples i directes.
<b>Condicó sintètica</b>	Projecta de manera directa i clara els esdeveniments importants, prescindint de descripcions.
<b>Caràcter objectiu</b>	Normalment, es narren els fets tal i com succeeixen sense voler influir en l'opinió del lector.

<b>Versemblança</b>	Característica que fa al conte creïble a pesar de la persistència d'elements fantàstics.
<b>Absència de descripcions</b>	Serveix per enfocar la narració directament cap a l'acció.
<b>Ús de fórmules rígides estandaritzades</b>	La pervivència constant de fórmules repetitives i rígides.
<b>Ús de repeticions</b>	Permeten que el lector capti millor el contingut didàctic de la narració i la compregui millor.
<b>Predomini de diminutius</b>	Per despertar emocions al lector i descriure de manera indirecta un objecte o persona.
<b>Indeterminació de les estructures espai-temps</b>	Manca de situació espacial i temporal a fi de transportar al lector en una altra dimensió remota.
<b>Falta de caracterització dels personatges</b>	No es descriuen, són arquetips tancats.
<b>Formes tancades i constants</b>	Fan referència a la persistència de l'estructura de: presentació, nus i desenllaç.
<b>Missatge final</b>	Ensenyança final que inclou tot el contingut moral i didàctic del conte.





### 3.6. Estructura

En relació a l'estructura del conte, sabem que és normalment tancada i invariable. Tal i com l'investigador rus Vladimir Propp afirma, dins els contes hi trobem magnituds constants i magnituds variables. Les constants són aquelles que constitueixen l'esquelet del conte que tendeix a ser sempre el mateix, mentre que les magnituds variables són les que donen “vida, bellesa i fascinació” al conte. Per Propp, aquests elements invariables serien les funcions, enteses com totes aquelles accions que realitzen els personatges dels contes i que en constitueixen l'estructura. De manera que la combinació d'aquestes funcions, que generalment es mantene a l'estructura de tots els contes, desencadena l'ordre de la trama i el conte en si, ja que d'acord amb Propp, la successió cronològica d'aquestes funcions és sempre idèntica.

Segons l'autor hi ha un total de trenta una funcions<sup>20</sup>, enteses com a peces clau per montar el puzzle que constitueix el conte:

1. Un dels personatges presentats abandona la seva família, casa seva i s'allunya del lloc on viu.
2. L'heroi, lluny de casa, esdevé objecte de prohibició. A qui se li prehibeix fer, mirar o menjar alguna cosa, en contra de la seva tentació o instints.
3. L'heroi, en contra de la seva voluntat, transgredeix la prohibició.
4. L'antagonista intervé, intentant obtenir informació sobre l'heroi i la seva situació.
5. L'antagonista aconsegueix la informació.
6. L'antagonista s'apropa a l'heroi o protagonista per enganyar-lo i intentar treure'n algun profit.
7. Sense saber-ho, l'heroi, o en aquest cas la víctima, ajuda al seu agressor i es deixa enganyar.
8. L'agressor fa mal a algun familiar o personatge proper a l'heroi.
9. Es divulga la notícia, i altres personatges es dirigeixen a l'heroi demanant ajuda.

---

<sup>20</sup> Aquestes trenta una funcions queden determinades a la teoria de Propp sobre el conte, i són fruit de l'anàlisi del *corpus* de cent contes russos presos de la col·lecció de contes populars russa *d'Afanas'ev*.

10. L'heroi accepta i decideix ajudar.
11. L'heroi torna a partir i allunyar-se per complir el seu objectiu.
12. L'heroi es sotmés a una prova, ja sigui per obtenir algun objecte màgic a canvi, per salvar-se d'alguna cosa, per demostrar la puresa de la seva ànima...
13. L'heroi supera la prova.
14. L'heroi és compensat amb alguna cosa o objecte màgic.
15. L'heroi és transportat fins allà on es troba l'objectiu de la seva recerca inicial.
16. L'heroi topa directament amb el seu agressor (antagonista) i té lloc un combat entre ells.
17. L'heroi és marcat: per alguna ferida, encantament...
18. L'antagonista és vençut per l'heroi.
19. El problema inicial és reparat per l'heroi.
20. L'heroi retorna a casa seva.
21. Novament, el protagonista és perseguit per algun altre personatge o ésser màgic, després de que s'hagi vençut a l'agressor.
22. L'heroi és socorregut.
23. L'heroi aconsegueix fugir de la persecussió i retorna a casa seva, encara que sigui d'incògnit, o bé se'n va a una altra regió.
24. Apareix un fals heroi aparentant allò que no és.
25. Es proposa una prova o tasca molt complicada al verdader heroi.
26. La tasca es compleix satisfactòriament.
27. El verdader heroi és reconegut.
28. Es desemmascara al fals heroi .
29. L'heroi real rep una nova aparença.
30. El fals heroi és durament castigat.



31. L'heroi es casa i ascendeix al tro, i al poder.

D'acord amb Propp, no totes les funcions han d'aparèixer a tots els contes, però sigui com sigui, aquestes sempre s'ordenaran seguint el mateix ordre cronològic, és a dir, que la successió de les funcions romandrà invariable. Per tant, sempre serà possible reduir el conte a aquesta estructura fonamental, basada en trenta una funcions, que al mateix temps es classifiquen en presentació, nus i desenllaç.

Tanmateix, Propp estableix que la seva teoria només respon a aquells contes absolutament d'origen popular que manquen de finalitats o aspiracions artístiques, és a dir, parlem de contes purs que no han estat "contaminats" per la creativitat de cap autor que el transformi en una forma artística.

### **3.7. Tipologies**

El conte com a gènere es pot classificar en dos subgèneres bàsics segons les seves característiques formals i temàtiques. Principalment, dividirem els contes segons dues classificacions elementals: la forma i la temàtica.

Pel que fa la divisió dels contes segons la seva forma, aquests es divideixen entre contes versificats i contes escrits en prosa.

Els contes versificats són aquells que se'ns presenten escrits en vers com si fossin un poema. No obstant, la versificació dels contes és un recurs no gaire emprat, ja que això suposa sotmetre el conte a les lleis de la poesia o de la versificació pel que fa la mètrica dels versos, la rima o el ritme i les figures retòriques. La majoria de contes que estan escrits en vers són presentats com poesies o cançons, estant destinats a ser recitats o bé cantats. El fet que la narració es presenti d'aquesta manera, pot servir perquè el receptor el recordi millor o el memoritzi amb més facilitat. Sense oblidar la bellesa que la versificació pugui afegir o no al conte.

Els contes escrits en prosa, que són els més abundants, apareixen escrits en forma de narració deixant d'estar subjectes a qualsevol tipus de normativa relativa a l'escriptura que no estigui relacionada amb la sintaxi o la ortografia. D'aquesta manera l'autor exposa i expressa lliurement de la manera que vol el contingut del conte en qüestió, sense que això suposi que el text manqui de lirisme o bellesa literària. Actualment, es tracta de la forma d'escriptura més emprada, ja que fa més dinàmica la narració de la història a transmetre. Donant peu a la

imaginació del receptor, per qui és més fàcil introduir canvis en una narració escrita en prosa que no pas en un poema on no tot s'hi val.

Pel que fa la subdivisió en funció de la temàtica, cal primer distingir entre el que seria un conte popular i un conte literari.

Els contes populars es caracteritzen principalment per ser transmesos de manera oral i per la possibilitat que té el narrador que el recita d'introduir-hi canvis, modificacions o variants a mesura que l'explica. D'aquesta manera, és com els contes es preserven de generació en generació i com aquests van canviant progressivament donant peu a l'aparició de més d'una versió pel mateix conte.

A més a més, els contes populars també es caracteritzen pel seu caràcter de simplicitat, anonimat i falta de temporalitat. Per entendre la raó que fa que el conte popular tingui aquestes característiques, cal abans remuntar anys i anys enrere, i analitzar la vinculació entre el mite i el conte i la raó que els va diversificar.

Oficialment, els contes populars tal i com els entenem actualment són fruit de la divisió de la mitologia entre els propi mites i el que serien els contes populars. En el moment d'aquesta separació, el conte apareix com a residu de la pèrdua de caràcter sagrat que tenia el mite. Arriba un punt en què aquestes narracions mitològiques comencen a separar-se dels antics rituals amb els quals es relacionaven, desencadenant així unes noves narracions absents de sentit diví i carregades de components nous vinculats amb els costums o elements propis de l'entorn d'una comunitat concreta, és a dir, que en lloc d'estar connectats amb la mitologia, els contes populars passen a entrelaçar-se amb la cultura. Aquesta vinculació directa que els contes populars tenen amb la cultura és la que fa que cada comunitat tingui els seus codis culturals, que fan que recaigui cert valor màgic sobre alguns objectes concrets, el qual és assignat segons les tradicions o costums de la comunitat en qüestió. Juntament amb el fet que, de manera òbvia, s'atribueixin certes característiques arquetípiques als personatges d'aquests contes, fent així que la descripció no sigui necessària, ja que es dona per sabut que una princesa ha de ser bonica i educada i que mai ens podem fiar de les bruixes.

Per tant, el conte popular és una narració de creació col·lectiva, sobre el qual recau una intencionalitat bàsicament didàctica, que prové de la tradició oral i que està sotmesa a un canvi constant, en funció de les transformacions que tenen lloc dins el seu entorn i dins aquests codis culturals ja esmentats anteriorment.



En quant al conte literari, aquest es caracteritza principalment per la presència d'una figura coneguda sobre la qual en recau l'autoria. De manera que aquests contes són un material narratiu que ha estat elaborat de manera original i personal segons l'autor, qui inventa la manera com es narra la història, però no sempre la història narrada, ja que en la majoria dels casos, els contes escrits són fruit d'un procés de recopil·lació per tota la cultura i les tradicions d'una col·lectivitat.

Òbviament, l'aparició del conte literari va ser posterior a la del conte popular, ja que podem afirmar que els literaris van ser conseqüència del naixement dels altres. Encara que, en el moment de l'aparició dels que serien els contes literaris, aquests no eren denominats d'aquesta manera, sinó que van ser batejats sota els noms d'eximplis, faules o apòlegs, fins que més endavant, tots van agrupar-se per donar lloc als contes literaris. Els quals, al mateix temps, inclouen contes de diverses temàtiques diferents, ja siguin de ciència ficció, satírics, de terror o històrics.

Per concloure, tal i com diria Teresa Martín Taffarel<sup>21</sup>, *el conte literari, a pesar de la infinita diversitat de formes, conserva no obstant la intensa unitat significativa que li dona solidesa, el llegat dels avantpassats més llunyans, que van saber trobar la poesia en petits fragments de vida i donar eternitat a les seves narracions* (Any:2001).

A nivell temàtic, les tipologies més corrents o comunes que trobem dins el gènere del conte són els contes realistes, els contes fantàstics i els contes meravellosos.

Els contes de temàtica realista es remunten al segle XIX, coincidint amb un moviment literari que entenia la literatura com a recurs per expressar els esdeveniments propis del nostre entorn, de la mateixa manera que tenen lloc dins la realitat, donant així prioritat a la observació de detalls minuciosament descrits per donar la màxima credibilitat i veracitat al relat. Aquest moviment literari, el mateix que dóna nom a aquest tipus de contes, no és altre que el Realisme.

Seguint els ideals i preceptes d'aquest moviment, els contes realistes de l'època descriuen ja sigui comportaments socials, costums, esdeveniments històrics o la rutina de la vida al camp. Com a seguidors d'aquesta tendència realista trobaríem les figures dels francesos Balzac i Stendhal o el rus Gógol.

---

<sup>21</sup> Professora de llengua i literatura espanyola, que va escriure i exposar les seves teories relatives al conte a la seva obra: *El Tejido del Cuento*.

Oposats als contes realistes, hi trobem els contes fantàstics. Pertanyen a la categoria de contes fantàstics tots aquells en què un esdeveniment extraordinari i completament inesperat apareix de sobte enmig d'un món aparentment habitual, trencant així amb l'ordre normal de les coses i les lleis naturals. Envers aquest canvi de realitat, el lector pregunta, dubta i busca respostes, igual que ho fan els personatges de l'obra amb qui el receptor es sent identificat.

Per tant, veiem com per elaborar un conte fantàstic és necessari tenir consciència de la realitat per així poder barrejar-la amb la ficció i poder arribar a llegir i entendre el món des de diverses maneres, acompanyant-lo amb la imaginació. És gràcies a aquesta ficció fruit de la imaginació, i a la versemblança obtinguda gràcies a l'exactitud que presenten les descripcions d'aquests mons autònoms, que el conte fantàstic és una de les opcions literàries més riques i obertes, ja que fa possible l'existència de qualsevol realitat al marge de la racionalitat que regeix el nostre.

D'aquesta manera, tots els contes fantàstics tenen com a característica comuna l'existència d'un esdeveniment que altera el curs normal de les coses. No obstant, aquest esdeveniment no sempre té perquè ser el mateix que els arguments d'aquests tipus de contes, sinó ben al contrari, ja que trobem una gran diversitat temàtica dins el gènere. Alguns dels temes més recurrents per aquest tipus de contes podrien ser: descripció de somnis o de malsons, aparició de presències del més enllà, trasllat a una dimensió paral·lela completament contrària a la normal... Opcions que sempre aniran acompanyades d'altres elements o objectes que també seran enfocats amb connotacions fantàstiques o màgiques, com per exemple: miralls, laberints, anells, pomes... Juntament amb totes les possibilitats fantàstiques procedents de la tecnologia: el ciberespai o dimensions virtuals, elements que, ara més que mai, alimenten la fantasia contemporània.

Tanmateix, sovint es confon al gènere fantàstic amb allò que és estrany o meravellós. Però la veritat és que, a pesar de que hi ha certs punts en comú entre ells que resulten evidents, com ara la ficció, no designen exactament el mateix.

Tal i com ja s'ha esmentat, tot allò fantàstic fa referència a mons que s'amaguen dins una realitat aparentment normal i comuna, des d'on surten a la llum realitats paral·leles que no es regeixen per les mateixes lleis naturals que es donen per segures, sinó que desencadenen un caos i un canvi absolut de realitat.

Entre tant, el terme estrany designa una realitat normal que el narrador presenta als lectors sota una visió completament desconeguda, estranya i fins hi tot irreal. No obstant,





*l'estrany* es considera un subgènere o un altre grup dins el conte fantàstic. Mentre que els contes meravellosos, esdevenen un gènere independent.

Els contes de tipus meravellós són aquells que de manera directa ja situen i transporten al lector a un món de prodigis i meravelles habitat per éssers màgics com fades, ninfes, follets o, fins hi tot, animals que parlen i estan dotats de qualitats humanes o també el poden traslladar a un món ja ocupat per humans, els quals poden ser víctimes d'encanteris, malediccions o del seu propi destí. En aquests casos el lector accepta com a cert i verídic aquest nou univers que pertany a un temps remot on no hi ha cap llei vigent que prohibeixi la inversemblança.

Podríem considerar els orígens del conte meravellós com un dels més remots. Provenen dels contes tradicionals, transmesos oralment, els quals eren creats en base a rituals religiosos que, al mateix temps, han dotat a certs elements de càrrega simbòlica. De manera indirecta, aquests contes amaguen molts d'aquests rituals practicats en les societats més primitives, exemplificació que trobem al conte de *Hansel i Gretel*, que reflexa l'antic ritual popular de separar als nens de les famílies i conduir-los al bosc quan assolien l'edat en què es considerava que deixaven de ser nens. Per tant, veiem que darrere l'excursió pel bosc de Hansel i Gretel, s'hi amaguen antigues pràctiques que simbolitzaven el pas de l'etapa infantil a l'adulta. No obstant, no serà fins que aquests rituals deixin de ser practicats que les narracions que els descriuen començaran a ser enteses com a simples històries meravelloses que començaran a omplir-se de nous elements, variants i personatges introduïts per autors posteriors.

### **3.8. Simbologia general**

D'acord amb l'Enciclopèdia Catalana, la simbologia és aquella ciència que estudia els símbols i les seves utilitzacions. Extrapolant aquesta definició al context dels contes, la simbologia es refereix al significat que s'atribueix a tots els elements que hi apareixen, o si més no a la majoria d'ells. La simbologia recau sobre elements que han esdevingut icones degut a la càrrega simbòlica que presentaven, l'origen de la qual es remonta a l'antiguitat i es relaciona amb tradicions o costums de caràcter primitiu. Tot seguit s'exposen alguns dels elements més destacats dins la simbologia contística amb una explicació d'allò que realment representen o que poden simbolitzar.

### a) El Sol i la Lluna

El **Sol** és un element essencial per a la vida. Sense l'existència d'aquest a l'Univers, ni les plantes podrien viure i com a conseqüència la vida animal també seria impossible. És per aquesta raó que des dels inicis de la història el Sol ha rebut connotacions sagrades i mitològiques.

La civilització grega va ser la primera en relacionar el Sol amb la vida, plasmant-ho així a la literatura i mitologia. Creien que per afirmar que algú o alguna cosa estava viva, s'havia de veure el Sol. De manera que, tal i com Homer reflecteix a la *Iliada*, quan un nen naixia, era portat a la llum perquè veies els rajos solars. Mentre que quan algú moria era perquè deixava de veure la llum del Sol, raó per la qual el Regne d'Hades i l'Inframón es situaven al llunyà l'oest per on es pon el Sol, de manera que el regne dels morts, mai estava il·luminat pel Sol, signe que indica la inexistència de vida.

La mitologia grega també va ser la que va personificar al Sol sota la figura d'Helios. Els atributs d'aquest déu eren un carro d'or i els seus cavalls, amb els quals Helios recorria el món encarregant-se de la posta i de la sortida del Sol.

A més a més, avançant en la història han anat apareixent múltiples interpretacions del Sol, encara que totes elles tenen sempre un nexa comú: la vida. El Sol és vist com allò que ens dona vista, llum i que ens deixa veure. En moltes ocasions, posteriorment al període hel·lenístic, el Sol ha estat interpretat, també, com a un ull omnipotent que ho observa tot. De manera que si estar viu vol dir veure el Sol, estar viu també suposa ser vist per ell.

És per tots aquests arguments que la sortida del Sol, sobretot després de moments desagradables o nits tempestuoses, simbolitza l'arribada de la pau i la tranquil·litat i per això els esdeveniments que tenen lloc durant el dia no són, normalment, tan malinterpretats com quan succeeixen de nit, d'acord amb la presència del Sol que inconscientment ja relacionem amb calma, llum i puresa.

Pel que fa la **Lluna**, segons la religió catòlica, és una de les dues grans llums (a part del Sol) que Déu va fer durant el quart dia, la qual es troba definida dins el *Gènesis* com "el gran astre que governa el dia, amb la petita llum que governa la nit". Tanmateix, malgrat que ara som conscients que la lluna és un satèl·lit que gira entorn la Terra, segons la cosmologia grega aquesta era un dels planetes més propers a la Terra juntament amb Mercuri, Venus, Mart, Júpiter, Saturn i el Sol. Planetes que donarien lloc als noms dels dies de la setmana de les



cultures romàniques. Mentre que en altres cultures germàniques com l'anglesa, només donaven nom als dies les dues grans llums i Saturn. Per tant *Monday* (dilluns) és *Moon-day* (dia de la lluna) en anglès, igual que en llatí *dies lunae*, *lundi* en francès, *lunedì* en italià...fent referència a la lluna.

La lluna reflecteix la llum del Sol a la Terra, en funció de la seva posició i de la porció de lluna que sigui visible des del Planeta Blau, aquesta passa per quatre fases lunars diferents: la lluna nova (quan és invisible), la lluna creixent, la lluna plena (quan és visible enterament) i la lluna minvant.

En funció de la fase en què es troba la lluna i de la seva aparença, i gràcies a la regularitat d'aquest cicle, era possible determinar el temps o època dins de cada més. De manera que la lluna ben aviat serà entesa, sobretot per grecs i romans, com a una unitat de mesura. De fet, la paraula *lluna*, en anglès *moon*, deriva de l'arrel indoeuropea *me* i de les paraules *mesura*, *mesos* i *mensual*. Fins que més endavant, aquestes paraules van ser modificades pels termes *luna*, en llatí, i *selene* en grec. Aquestes dues noves paraules suposaven un canvi de gènere, ja que a la paraula se li van afegir terminacions femenines en contrast a les masculines de les paraules inicials. Per això a la tradició clàssica a la lluna ja se li assignen atributs femenins i es relaciona amb divinitats romanes i gregues com Diana i Artemis.

Degut als constants canvis de fases de la lluna, aquesta es relaciona amb la metamorfosis, la mutabilitat o amb el canvi. A més a més, la lluna també simbolitza la virginitat i la castedat en part, degut a la relació que se li atribueix amb deesses verges i pures i al fred que desprèn el satèl·lit per ell mateix. Aquesta interpretació de la lluna quedarà plasmada en nombroses ocasions dins la literatura, tal i com farà Shakespeare qui es referirà a ella com a "Inútil, fría luna". Sense oblidar la relació que la lluna estableix amb les mareas, les onades i el mar en si, a qui Shelley es referirà com "l'esclau de la mare dels mesos"<sup>22</sup><sup>23</sup>.

Entre tant, de la mateixa manera que el Sol serà entès com l'ull del dia, la lluna serà l'ull de la nit, i igual que al Sol se li atribuirà l'or, els alquimistes relacionaran la lluna amb el metall.

Quan el Sol es pon i s'acaba el dia, la lluna regna el cel i es fa de nit. Tal i com ha passat anteriorment que les connotacions que s'atribuïen al dia venien donades per les que

---

<sup>22</sup> Amb "la mare dels mesos" l'autor al·ludeix al fet que era la lluna qui donava nom als mesos, en part, degut al cicle lunar que també exerceix una clara influència sobre les mareas.

<sup>23</sup> Cita extreta del poema *The Revolt of Islam* (1818) format per dotze cants i escrit pel poeta anglès Percy Bysshe Shelley.

s'atribuïen al Sol, en aquest cas la simbologia de la nit no té perquè venir donada per la de la lluna, ja que encara que s'hi estableix una relació, si ens hi fixem, arribarem a la conclusió que aquests atributs també venen donats per la càrrega simbòlica del Sol, o més ben dit per la de la manca de Sol, que no pas per la lluna; ja que la nit encarna l'antítesi de tot el que figura el dia amb la presència del Sol. De manera que si aquest simbolitza la vida, la nit representarà la falta de Sol i per tant, l'absència de vida a través de la foscor, el silenci, la soledat...

Encara que, malgrat tot, la nit també té connotacions positives com el cel estrellat, la brillantor dels estels i algunes festivitats.

### **b) Les estacions**

Actualment ningú gosa qüestionar l'existència de les quatre estacions, la primavera, l'estiu, la tardor i l'hivern. No obstant, això no sempre ha estat així. En un principi es creia que hi havia dues grans estacions, l'estiu i l'hivern, encara que també reconeixien l'existència de períodes intermedis relacionats amb els solsticis d'hivern i estiu encara que no es definien pròpiament com a tardor i primavera. Aquests termes començaran a aparèixer a la mitologia, des d'on Homer justifica el canvi d'estacions a partir del mite de Demeter i la seva filla Persèfone.

Durant l'època hel·lenística, la descripció de les estacions i dels canvis en el temps va fer-se molt popular com a temàtica principal en poesia i retòrica. I és en aquesta mateixa època quan, novament de la mà de la mitologia, es dota d'atributs divins a les estacions de l'any. Tal i com les descriu Ovidi, la Primavera sempre apareix sostenint flors i personificada en la figura d'una dona normalment identificada amb Venus o Flora. L'Estiu, representat amb una falç o garba de blat. La Tardor amb raïm i fulles de vinya que simbolitzaven a Bacus, el déu del vi i les festes. Mentre que l'Hivern, sempre tremolant i densament vestit, apareix representat amb la figura d'un home vell.

#### **- La primavera**

La primavera és l'estació més celebrada de totes. Des de l'època clàssica, poetes i artistes han trobat en la primavera una gran font d'inspiració.

Grecs i romans consideraven relacionaven la primavera amb l'inici de d'un any nou, raó per la qual els romans es referien a aquesta estació com a *primum tempus*, paraula de la qual en deriven el *printemps* francès i *primetyme* de l'anglès medieval. Mentre que la paraula *primavera* en



si sorgeix de l'arrel llatina *ver* que combinada amb *prima* deriven, en castellà i italià, la paraula *primavera*.

Dins la poesia llatina, trobem diverses descripcions que al·ludeixen a l'inici de la primavera, algunes d'elles són: els desglaços de l'hivern i la tornada del bon temps, el retorn del cant dels rossinyols i dels animals i el verd brillant que retorna a la Terra amb els primers brots de les flors. I d'altres de caire més mitològic i fantàstic com la dansa de les ninfes, o l'amor amb el que Venus impregna la Terra. De tota manera, totes aquestes descripcions primaverals van recullir-se en la poesia medieval com al cant *Carmina Burana* de Carl Orff i en cançons populars franceses o provençals.

Per tant, veiem com des de sempre, la primavera ha tingut una càrrega simbòlica amb connotacions molt positives que representen la tornada del bon temps, dels animals i les plantes, el naixement de les flors i suposen un alleujament després del fred i la duresa dels hiverns que la precedeixen.

No obstant, independentment a aquesta concepció, la primavera també es relaciona de manera metafòrica amb la joventut. Vinculant els atributs principals dels joves com la immaduresa, puresa i innocència amb la primavera i les flors, la calor i el cant dels ocells relacionat amb les danses i festivitats populars.

### **- L'estiu**

Igual que l'hivern, l'estiu va ser de les primeres estacions clarament considerades com a tal des d'un principi. L'estiu es considera l'estació més plaent de totes, com a mínim a les zones temperades del planeta, on l'estiu suposa mesos de calor i Sol. Encara que, més que per les bones temperatures, l'estiu destaca per la presència de la llum solar durant gran part del dia.

Simbòlicament, relacionem un any amb una vida, i de la mateixa manera que la primavera es considera la joventut, l'estiu és la maduresa i representa el desenvolupament complet de les capacitats i virtuts de l'home. Ens referim concretament a l'home, ja que es creia que en el cas de les dones no era igual, suggerint que aquestes trigaven més temps a desenvolupar-se del tot o directament, que ni arribaven a fer-ho. Deixant entreveure així, el pensament misògen i conservador de l'època clàssica i medieval.

### **- La tardor**

Encara que mai ha esdevingut tan popular com la primavera, la tardor sempre ha estat una temàtica recurrent dins la poesia i literatura en general. Bàsicament, la tardor es caracteritza per dos aspectes: per completar l'estiu i anticipar l'hivern i per anunciar i celebrar la collita de l'estiu tot anunciant la fi de l'any i el començament d'un altre.

Igual que l'estiu, la tardor suposa la fase de la maduresa de la vida humana, on s'acaba definitivament el fervor de la primavera i també el que quedava a l'estiu ja que cada vegada ens trobem més propers al fred i la soledat de l'hivern.

La tardor suposa una època de canvi que ens indica la fi d'una etapa i el principi d'una altra. Amb la caiguda de les fulles dels arbres, l'inici dels períodes d'hivernació d'alguns animals, l'enfosquiment prematur del dia...la tardor ens indica el fi del període primaveral i estiuenc de l'any i ens prepara per endinsar-nos al fred de l'hivern que s'aproxima, tot representant el pas i la fugacitat del temps.

### **- L'hivern**

Des de sempre l'hivern s'ha relacionat amb el gel, el fred, la neu, el vent, la foscor...L'hivern ha estat nombroses vegades personificat i sempre ha apareix en forma d'home gran, que està cobert amb roba de cap a peus, amb el cabell i barba blanca com la neu. Per això, paral·lelament, l'hivern també es relaciona amb la vellesa, l'última etapa de la vida de l'home que coincideix amb l'última etapa de l'any.

No obstant, l'hivern també es presenta com a fort i violent, amb fortes ventades i tempestes, allaus i temperatures fredíssimes capaces de congelar-ho tot. Aquesta concepció negativa de l'hivern ha anat exaltant-se al llarg de la història amb esdeveniments que la corroboraven, tal i com va passar quan Napoleó va intentar envair Rússia i el fred de l'hivern siberià li ho va impedir, a ell i a tants altres desprevinguts.

De manera que veiem com l'hivern presenta dues visions contraposades, d'una banda l'entenem com a violent i perillós, però per l'altra té connotacions de festa, de generositat i puresa, principalment degut al Nadal i a totes les festivitats que el componen i que el carreguen d'aquests atributs d'harmonia, felicitat i retrobaments.





## c) Els colors

### - El blau

El color blau és el color del cel, i per aquesta raó sempre s'ha relacionat amb coses sagrades i divines, amb coses pures i innocents. És el color de l'esperança, de la puresa i de la veritat raó per la qual, d'acord amb la religió cristiana, el color blau representa a la Verge.

Malgrat tot, en algunes obres d'Homer i altres autors grecs, veiem com el color blau pot arribar a representar tot el contrari, ja que fan servir el blau com el color que il·lumina l'Inframón i el món de les ànimes perdudes.

No obstant, a pesar d'aquest matis, el blau té connotacions de prosperitat i esperança ja que representa el color del cel i del mar.

### - El verd

En un principi, la paraula grega que traduiríem actualment per *verd* és *chloros*. Originàriament, s'atorgaven a la paraula altres significats independentment al color que representaven. Amb aquesta mateixa paraula es designaven adjectius com immadur o vital o vigorós. Tanmateix, el verd es relaciona amb l'esperança i sobretot amb la joventut. Sense oblidar la relació que s'estableix entre el color verd i la primavera. El verd és el color de l'herba, les fulles i les plantes i serveix per representar la verdor dels jardins, símbol de frescor i tranquil·litat. No obstant, el fet que el color verd es relacioni amb les estacions, també fa que s'identifiqui el color verd amb la inconstància i el canvi, ja que igual d'acord amb el pas del temps i de les estacions, les fulles que durant l'estiu són verdes, es tornen ataronjades durant la tardor.

Una altra connotació curiosa del color verd, apareix durant el segle XVI, coincidint amb la propagació d'una malaltia anomenada "malaltia verda" la qual s'extenia principalment entre les noies durant la pubertat. Aquesta malaltia sembla haver estat una espècie d'anèmia que feia que les noies tinguessin un pàl·lid verd a la cara, enlloc de les galtes vermelloses, símbol de bona salut. A més a més, també s'atribuïen a la malaltia desitjos inapropiats i la frustració, raó per la qual quan Julieta es nega a casar-se amb Paris, el seu pare li crida " Fora malaltia verda! Fora el seu equipatge!"<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> "Out, you green-sickness carrion! out, you baggage!" Frase original extreta de l'obra *Romeo and Juliet* de l'anglès William Shakespeare.

A més a més, tal i com Homer fa a la Illíada, el color verd és relacionat amb la por, l'enveja i la gelosia.

### - El lila

La paraula *lila* o *porpra*, prové del grec *porphureos*, malgrat que en un principi aquesta paraula no servia per designar el color amb el qual la relacionem actualment. Porpra servia per designar lluentors o incandescències, llums que tampoc eren llums però ressaltaven enmig de la foscor, era un terme que no definia conceptes concrets, sinó que s'emprava més aviat amb connotacions abstractes.

Més endavant, encara que mantenint-nos a l'època hel·lenística el porpra es feia servir per fer referència al procés de tenyir alguna cosa, el qual, forçosament, suposa un canvi de color. Segons Homer, el *porpra*, podia tenyir la roba, però també els núvols, la sang, el mar i l'arc Iris.

Tanmateix, la connotació de lila, pròpiament com a color, apareixerà amb els romans de la mà d'autors com Virgili que relacionaran el porpra amb el color concret que coneixem actualment. En els seus orígens empraven per descriure la posta del Sol i també el trenc d'Alba fent referència als canvis en la llum. A més a més, el color lila també va servir per simbolitzar l'arribada de la primavera, i més concretament, l'arribada de les flors. Amb el lila es representava un entorn ple de flors de colors encara que no fossin, necessàriament, liles.

Al marge d'aquestes interpretacions, el color lila també es relaciona amb la sang i serà arrel d'aquesta connotació que apareix el lila que simbolitza sacrifici, penitència i dol. Aquest significat es representa sobretot en l'àmbit de la religió, el lila va ser el color amb el qual es va vestir a Jesús poc abans de la seva mort i el color que vesteixen els capellans quan esdevenen cardenals, per simbolitzar el sacrifici i esforç que suposa aquest ascens.

#### **3.8.1. Tipus de personatges i símbols que representen**

Un dels elements més importants dels contes, a parts dels esdeveniments i l'acció en si, són els personatges, ja que tots ells estan dotats d'un conjunt de característiques immutables en ells que en la majoria dels casos es donen per òbvies, degut als estereotips i prejudicis que s'hi ha creat al voltant. A continuació s'exposen alguns d'aquests personatges amb tot el que representen.



### a) Les bruixes

Les bruixes es caracteritzen per estar dotades d'uns trets molt significatius i generalitzats arreu. Aquestes sempre apareixen vestides amb robes fosques i velles, són dones grans, físicament arrugades i lletges envoltades de brutícia i deixadesa. Tanmateix, per poder arribar a entendre els significats de tot allò que són les bruixes i del que representen, cal primer fer un salt fins l'Edat Mitjana, on les bruixes eren dones reals, bones coneixedores de les propietats de les plantes i dels remeis naturals. A l'època aquesta col·lectivitat femenina va passar a denominar-se bruixa ja que relacionaven les seves accions introductòries a la medicina actual amb la màgia negra, per això eren condemnades per heretges i cremades a la foguera.

Per això, en vista del context històric, no és d'estranyar que les bruixes dels contes sempre visquin en llocs solitaris i apartats de la civilització, allunyats de nuclis habitats. Generalment, les bruixes habiten a les profunditats del bosc en coves o cases misterioses de difícil accés repletes de llibres i objectes insòlits. Idea que reflexa el rebuig social que patien les bruixes reals de l'època medieval, que les obligava a allunyar-se de la realitat.

Pel que fa els seus atributs, el que més caracteritza a les bruixes és la seva escombra. La pròpia escombra i el mateix fet de cavalcar-la revelen un conjunt de connotacions fàl·liques, que poden relacionar-se tant amb ritus de fertilitat com amb una sexualitat femenina alliberada. A més a més, en aquesta mateixa línia, trobem com a atributs de les bruixes el morter i l'olla. Dos estris, a simple vista purament quotidians, però que no obstant, remetent a una altra de les característiques amb les quals s'ha relacionat a les bruixes: el canibalisme. La figura d'aquestes dones marginades sempre ha estat envoltada de connotacions negatives, i el canibalisme no podia faltar-hi. Contes i rondalles presenten la figura de la bruixa famèlica de carn tendra per fer que els nens i la gent en general senti més por cap a les bruixes i tot allò pertanyent a elles.

Històricament es deia que aquestes dones eren bruixes, en part, perquè tot allò que feien i descobrien a través de les plantes resultava màgic i increïble a ulls aliens. Raó per la qual les bruixes dels contes també estan dotades d'altres poders com ara volar, transformar-se, encantar, adormir o fer enamorar. Després de tornar del passat on les bruixes feien miracles amb les plantes, no és estrany veure l'estreta relació que les temibles bruixes del gènere contístic mantenen amb les forces de la natura. Encara que aquestes forces s'enfoquen des d'una visió negativa per la resta de la població, raó per la qual sempre s'acompanya l'entorn

de les bruixes amb animals com el gat negre, símbol de desgràcia i mala sort, i altres animals perillosos o temibles per la resta de persones.

No obstant, cal remarcar la recent aparició de les "noves bruixes" com a variant de les bruixes clàssiques. Igual que les bruixes anteriors, aquestes també tenen poders màgics i són bones coneixedores de les forces de la natura. Però a diferència de les altres, la seva aparença física és normal o fins hi tot atractiva. Tanmateix, aquest canvi físic no justifica un canvi en el rol del personatge, ja que tan podem trobar-nos amb una "nova bruixa" que sigui considerada "bona" com amb una altra que per molt atractiva que sigui, esdevingui tan o més malvada que les bruixes amb berrugues al nas.



### **b) Els gegants**

Òbviament, el tret definidor dels gegants és la seva estatura, l'estatura d'aquests personatges és colossal i igualable a muntanyes o al cel. Encara que en contrast amb aquesta altura exagerada la resta de característica físiques perden rellevància, als gegants se'ls hi atribueix un aspecte d'innocència, bondat i de manca d'intel·ligència en general, a vegades tan exagerat, que fa que els gegants acabin sent ridículs i babaus.

En la majoria de contes els gegants apareixen com a guardians de tresors o de personatges o indrets màgics, concepció que ja trobem en la mitologia grecollatina. En els casos en què no és així, els gegants són simplement habitants que viuen apartats de la civilització, representant una vida aïllada i completament primitiva. En aquests contes, els gegants habiten enmig de boscos, en zones abruptes o en coves que resulten de difícil accés. Igual que passava en el cas de les bruixes, aquest tret realça la idea del rebuig social que pateixen els personatges per ser diferents, prejudici que alguns autors moderns han intentat enderrocar mostrant gegants perfectament integrats dins la societat.

Una altra de les característiques atribuïdes a aquests éssers sobrenaturals ha estat la insaciable fam de carn humana, és a dir, el canibalisme. Idees que fan que els més petits concebin als gegants com a éssers temibles i violents dels quals cal allunyar-se. No obstant, actualment, els nous gegants han deixat de mostrar-se com a caníbals violents per passar a ser personatges solitaris amb sentiments, que també necessiten sentir-se integrats i estimats, tot reafirmant en els nens la idea que allò que és diferent, no té perquè ser dolent. A més a més, sobretot actualment, es mostren gegants bonhomiosos que pretenen viure en harmonia amb



els membres del seu entorn i conscienciar-los sobre la cura del medi ambient, ecosistema on ells habiten i del qual en són defensors.

### c) Les fades

Dins la literatura, les fades són compreses com a personificacions de les forces de la natura i igual que amb el conte, els orígens de les fades són remots ja que les trobem presents al folklore més primitiu. No obstant, aquestes dones dotades de poders sobrenaturals es diversifiquen en diverses categories segons les característiques i els atributs que presenten.



#### - Les Petites Dames

S'inclouen dins aquest grup fades petites, alades i musicals. Poden aparèixer en forma de flor o papallona. Tenen cura de la natura i de petits animalons. Les Petites Dames es caracteritzen per ser de caràcter juganer i encara que no tenen molts poders, tenen la capacitat de fer volar als nens amb els nens amb la pols que desprenen les seves ales. La Petita Dama més coneguda pels infants és, sens dubte, la petita, però gran amiga de Peter Pan, Campaneta.



#### - Les Dames Verdes

En aquest cas, es tracta de fades d'aparença humana caracteritzades per ser físicament molt belles i atractives. Es caracteritzen per anar vestides amb robes ostentoses i per portar sempre el seu ceptre com a símbol de poder. A més a més, tenen el do de dominar a la perfecció l'art dels encanteris i són capaces de fer tot allò que es proposin amb la màgia.

Dins aquesta categoria de fades, distingim entre les que viuen a la terra i les que viuen a l'aigua. Les que viuen a la terra, en boscos o cingles, reben el nom d'aloges o encantades. Mentre que si habiten a l'aigua, són conegudes sota el nom de dones d'aigua o goges. Sigui com sigui, per realçar el seu poder i superioritat, sempre habiten en meravellosos palaus replets de materials preciosos.

Podríem dir que es tracta de fades nocturnes, ja que sempre surten de nit, quan estenen les seves magnífiques robes a la llum de la lluna, les quals, si són aconseguïdes per algun humà, poden fer realitat qualsevol desig que aquest demani. No obstant, segurament això mai arribaria a passar, ja que el poder de seducció de les fades és tal, que faria que qualsevol home que la veiés quedés embadalit i enamorat per sempre sense poder apartar-ne la vista.

Tanmateix, l'aparença física d'aquest tipus de fades, sempre atractiva i envejable, no sempre ha romangut estable, ja que s'ha anat adaptant als cànons de bellesa establerts per les èpoques d'acord amb els prototips del moment.



### - Les Dames Blanques

Dins les Dames Blanques s'engloba a totes aquelles fades que respondrien al perfil de dona angelicata, són éssers de forma humana representades amb llargues cabelleres rosses, ulls blaus i amb vestits de colors clars per ressaltar la seva puresa. Destaquen en bellesa, bondat i comprensió i fan màgia a través de la vareta de virtut, la qual sempre és emprada per fer el bé. Per això, en la majoria dels casos, s'ocupen d'apadrinar a personatges desafortunats que es troben en situacions difícil i necessiten ajuda.

Es tracta d'un tipus de fada molt divulgat per la televisió i el cinema, que queda reproduït, per exemple, amb la fada madrina de Pinotxo.



### - Les Velles Dames

Les Velles Dames són, possiblement, les més habituals en la literatura i en el folklore, tan a nivell escrit com oral. Físicament, són completament oposades a la resta, ja que a pesar de la seva immortalitat, tenen una aparença vella i arrugada, encara que afable i bondadosa. Són fades molt sàvies que, encara que físicament s'assemblin a les bruixes i vesteixin amb robes molt simples, tenen les qualitats de les fades. Normalment, són les encarregades de posar proves als herois o protagonistes del conte per corroborar o no la puresa de la seva ànima i determinar si mereixen l'ajuda de la màgia.

Malgrat que aquest tipus de personatge no sempre és entès com una fada, sinó que s'interpreten com a "bruixes bones" o "velletes", esdevenen, de fet, el model de fada més emprat pels escriptors.



### c) Les princesses

Físicament, les princesses dels contes són noies joves i belles agradables als ulls de qualsevol príncep blau. La majoria d'elles esdevenen les filles predilectes dels seus pares, en aquest cas els reis, i responen a totes les expectatives que ells esperen d'elles: obediència i educació, principalment. Independentment de la bellesa física de les princesses, i d'altres dons inherents a elles com saber cantar o ballar, psicològicament són personatges que degraden bastant a la figura femenina que representen.



Als contes, les princeses reflecteixen dones conformistes, submises al seu entorn i a allò que se'ls planteja. Tenint com a única preocupació trobar un príncep amb qui casar-se i tenir fills, com a font de felicitat, tot acatant allò que està suposat que s'acati sense ni tan sols ser qüestionat. Es tracta d'un personatge, ja desfasat al segle XXI, que nega la imatge d'una princesa independent que pugui estar al capdavant del regne o prendre decisions per ella mateixa, sense la necessitat d'enamorar-se de cap príncep perquè li solucioni la vida.

Tanmateix, tornant a demostrar que el conte evoluciona amb la humanitat i la història, la figura de la princesa cada cop va canviant i es mostra més en consonància amb el paper i les característiques que presenta la dona moderna, amb empenta i iniciativa, persistència i disconformitat i, a vegades, amb gripaus enlloc de prínceps.

### 3.9. El conte il·lustrat

Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene entre nosotros, y que explica también por qué hay muchos cuentos verdaderamente grandes.

Cortázar, Julio. *Algunos aspectos del cuento.*

Des dels inicis de la història la imatge i el seu poder d'atracció ha estat emprat per ensenyar. Sobretot en èpoques en què aquesta era la única manera de transmetre certs coneixements a una població majoritàriament analfabeta, i així ens trobem amb frescos romànics, capitells i fins hi tot jeroglífics o pintures rupestres.

Ara bé, amb l'entrada del segle XIX i la generalització de l'educació i l'alfabetisme, la il·lustració va deixar de tenir tota la càrrega educativa adoptant un paper purament educatiu i



25. IL·LUSTRACIÓ QUE EXEMPLIFICA COM HAVIEN DE PREPARAR-SE ELS ATLETES DE L'ANTIGA GRÈCIA ABANS D'UNA CURSA

ornamental que acompanyava a l'escriptura. El desenvolupament dels llibres il·lustrats destaca especialment a la Gran Bretanya, sobretot durant l'època del romanticisme entre els segles XVIII i XIX. Els il·lustradors del moment, s'evadien d'un entorn de creixement industrial que deixava enrere un context pur i rural, tot plasmant al paper precioses i pures fades juntament amb altres éssers fantàstics que

ressaltaven la visió de la infància com a un estadi pur replet d'innocència. De manera que a



les il·lustracions del moment, els nens, sempre protagonistes, apareixien mostrant-se indefensos, fràgils i innocents, reclamant així la necessitat de protecció per part dels adults.

D'acord amb el pas de la història, la il·lustració, igual que la literatura, també ha anat adaptant-se a tot tipus de corrents i tendències socials, literàries o artístiques com el realisme o el naturalisme. Però no va ser fins el final de la Segona Guerra Mundial, que arrel de les il·lustracions sorgiran renovacions molt importants dins el camp de les il·lustracions, com ara l'aparició del còmic, dels dibuixos animats i d'àlbums, tant purament il·lustratius, com fusionats amb el text.

Serà també a partir d'aquest moment, que començaran a progressar els processos de tècniques d'impressió, extenent les possibilitats artístiques i cromàtiques de les imatges. Malgrat que la il·lustració infantil quedava bastant limitada pels canons pedagògics que marcaven els continguts que s'havien de representar d'acord amb el tipus de públic a qui es dirigien.



Dins la literatura infantil, la il·lustració s'entenia, i s'entèn, com una il·lustració a partir de la qual el lector imagina la trama del conte, ja que, encara que les imatges siguin neutres i interpretades com fotografies fixes, segueixen exposades a la creativitat del lector.



En relació a aquesta darrera idea, és cert que podem trobar-nos amb il·lustracions neutres que obeeixen criteris pedagògics o editorials i que simplement serveixin per acompanyar el text o decorar-lo. No obstant, d'altra banda, hi ha il·lustracions que han estat escollides de manera molt minuciosa perquè esdevenen crucials per entendre el verdader significat de l'obra.



26. TRES MANERES DIFERENTS DE REPRESENTAR LA CAPUTXETA VERMELLA

Per tant, dins les il·lustracions, distingim clarament entre aquelles que només tenen fins decoratius i acompanyen l'escriptura i les que tenen un significat independent amb la seva pròpia càrrega simbòlica i expressiva. Tal i com es demostra als exemples que segueixen.



Totes aquestes il·lustracions són exclusivament ornamentals i decoratives ja que la seva única funció és acompanyar el text, i no pas representar la trama o la caracterització dels personatges.

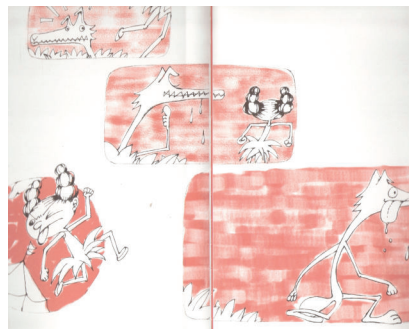


Entre tant, en els exemples següents, veiem com les il·lustracions exerceixen un paper clau, ja que transmeten al lector informació sense la necessitat de paraules i d'una manera més visual i fàcil de comprendre.



27. EXEMPLES D'IL·LUSTRACIONS ORNAMENTALS.

En aquests casos, les il·lustracions són molt més explícites i importants, ja que el seu objectiu va més enllà de l'ornamentació i la decoració. De fet, a partir d'aquestes il·lustracions és fàcil descriure l'acció i allò que està succeint a la història obviant qualsevol paraula o text.



28. EXEMPLES D'IL·LUSTRACIONS NO ORNAMENTALS

És fàcilment interpretable veure que a la il·lustració anterior, s'està explicant un conte a les nenes, i sabem que és un conte i no pas el diari per l'efusivitat del narrador i l'atenció de les nenes. Mentre que en la segona il·lustració, a partir d'un seguit de vinyetes es representen els esdeveniments que estan tenint lloc, i podem interpretar com el llop, famèlic, persegueix a la Caputxeta.

A més a més, les il·lustracions també són molt importants, més per la càrrega simbòlica que suposen, al marge de les aspiracions decoratives. D'aquesta manera, les fulles dibuixen la silueta del llop, mentre que el tronc de la palmera simbolitza les llàgrimes que van caient, humitejant les galtes fins rrelliscar per caure de nou.



29. EXEMPLES  
DIL·LUSTRACIONS AMB  
CÀRREGA SIMBÒLICA



## **4. Valoració de la Primera Part**

Amb aquesta darrera valoració arribem al final del nostre viatge pels fonaments teòrics del conte. Un viatge que parteix de l'abast més genèric del conte, començant pel gènere narratiu on pertany. És molt important fer referència a la pertinença del conte dins un gènere ampli perquè això va que els seus trets identificatius es vagin concretant cada vegada més propiciant així la seva independència literària, que afavoreix l'existència d'un gènere contístic amb característiques específiques que fan del conte un dels gèneres més universals, preuats i importants de tota la literatura.

Arrel d'aquest plantejament inicial ha estat possible avançar cap a un nivell de concreció superior arribant a conèixer, més profundament, les característiques i elements interns que presenta la morfologia contística juntament amb l'estructura narrativa que el defineix, la qual també ha estat estudiada dins aquest apartat.

Gràcies a l'existència d'aquestes característiques inherents al conte i a altres trets diferenciadors, ens ha estat possible contrastar el conte amb altres subgèneres narratius, i així demostrar i evidenciar que el conte és un gènere i una composició literària independent. Amb uns orígens, una història, i una evolució que avalen als contes com a peces sòlides, ben construïdes i desenvolupades. Però no només això, sinó que ens trobem amb un tipus de composició literària única, ja que abasta un públic molt específic de la societat però a escala universal, superant limitacions i obstacles que altres gèneres com la poesia o el teatre no han aconseguit, ja que els contes poden ser compressos per qualsevol persona, gran o petita, rica o pobre, sàvia o simple, perquè els contes no requereixen una lectura sinó que també poden ser recitats i igualment comprensibles. Es tracta d'un gènere de divulgació que tal i com hem comprovat amb l'estudi i l'anàlisi de la història del conte, és atemporal i encara que la seva popularitat pugui haver crescut i disminuït al llarg del temps, els contes sempre han estat presents.

Tanmateix, arribem a la conclusió que aquesta presència eterna dels contes també ve donada per la funció didàctica i moral que els fonamenta. Per tant, la presència eterna de nens a qui prevenir i ensenyar, garanteix la pervivència del conte, pels segles dels segles.

Al cap i a la fi, els contes no deixen de ser part del folklore i de la cultura de cadascuna de les civilitzacions existents al món. Són elements amb vida pròpia. Els quals, malgrat ser intangibles, amaguen l'esperit d'una cultura que viu, canvia i evoluciona. I com a

conseqüència de l'evolució d'aquesta cultura, el conte també progressa per adaptar-s'hi. Per tant, a partir de la història que el precedeix, podem entendre al conte com a un agent dinàmic que progressa d'acord amb els canvis i avenços de la humanitat.

Per concloure, aquest apartat ens serveix per fer referència i reincidir en tot allò que gira entorn els contes i que els fa ser el que són. Entenem, per tant, aquesta part del treball necessària per passar a l'apartat següent on es traslladen a la pràctica els continguts apresos i exposats, en forma d'anàlisi i descripcions de contes. Més concretament, de versions del conte de *La Caputxeta Vermella*, un dels més versionats arreu del món que compta amb una gran diversitat d'interpretacions i d'elements simbòlics. Sense oblidar, que és un dels contes populars que ha exercit un major impacte dins la societat arribant fins a la gran pantalla, la publicitat, el món virtual...



**SEGONA PART**  
EL CONTE: ANÀLISI PRÀCTICA

*LA CAPUTXETA VERMELLA*



## 5. Introducció

*La Caputxeta Vermella* és un dels contes més coneguts i difosos arreu. Es tracta d'un conte que va més enllà de les paraules i la gran càrrega simbòlica que amaguen els personatges i l'ambient en què es desenvolupa fan que la Caputxeta i el llop arrelin en la part més profunda del pensament dels nens, i no tan nens.

### 5.1. Procediments

Dins d'aquesta segona part del treball, comptem amb diversos procediments tots ells, enfocats cap a la finalitat d'arribar a obtenir respostes que contestin als objectius exposats al principi del treball.<sup>25</sup>

Aquests procediments que protagonitzen la part pràctica del treball es poden classificar en tres grups:

- Els anàlisis. La majoria del pes d'aquesta part del projecte recau sobre els anàlisis descriptius i interpretatius realitzats en sis versions del conte de *La Caputxeta Vermella*, quatre d'elles són escrites i les dues restants de caràcter il·lustratiu. A més a més, també destaca l'anàlisi d'una obra pictòrica que representa la concepció del personatge de la Caputxeta adaptat a la societat actual, d'acord amb la visió del pintor granollerí Toni Ribell.

- *La Caputxeta a la pràctica*. Es tracta d'una activitat experimental enfocada directament a provar el poder de la simbologia del conte entre els més petits.

- Les entrevistes. Al treball hi ha un total de quatre entrevistes realitzades per quatre persones directament relacionades amb el treball i els procediments que el constitueixen.

### 5.2. Mostres

A continuació, com a preludi de la part pràctica s'exposa un breu resum de cadascun dels procediments esmentats anteriorment.

#### **MOSTRA 1 : ANÀLISIS I CRITERIS DE SELECCIÓ**

Primer de tot destaquen els anàlisis dels sis contes i de la Caputxeta pictòrica que és, al mateix temps, la portada del treball.

Aquests contes que han esdevingut l'objecte d'anàlisi del treball s'agrupen en dos grans blocs: les versions escrites i les versions il·lustrades.

---

<sup>25</sup> Vid. Presentació a la pàgina 1.





El primer d'aquests grups es divideix entre les versions escrites clàssiques i les que són més modernes, creatives i inclouen aspiracions literàries i artístiques. Sense cap mena de dubte, les versions clàssiques fan referència a les del geni francès Charles Perrault i a la dels Germans Grimm, recopilada centenars d'anys més tard. Ambdues versions eren objectes d'anàlisi obligatoris dins el treball degut a la clara incidència que han tingut sobre la concepció del conte i a la seva profunda generalització a escala mundial, sobretot, de la versió grimminana.

Per tant, després d'aquesta clara decisió vaig haver de centrar-me en l'elecció de les dues obres modernes restants que completarien la classificació de les versions escrites. El primer requisit indispensable era que derivés de la temàtica o argument tradicional de *La Caputxeta*, encara que fos de manera molt indirecta. A més a més, també hi havia altres requisits a tenir en compte, els quals he intentat compaginar per tal que els resultats poguessin ser diversos o no, és a dir, que el meu objectiu era també trobar versions del conte diferents entre elles per veure si realment les diferències pel que fa l'extensió, la forma o la presentació eren determinants a l'hora d'elaborar els resultats. Així va ser com les versions escollides d'acord amb el meu criteri van ser: *Little Red Riding Hood and the Wolf* de Roald Dahl i *La perversa Caputxeta* de Rosa Maria Colom. La primera d'elles destaca a simple vista perquè està versificada, i la següent es caracteritza per ser una adaptació molt actual del conte i per tenir una extensió considerable que supera les cinquanta pàgines, a partir de les quals l'autora enfoca el conte donant-li un gir absolut, sobretot, pel que fa la concepció dels personatges.

Tanmateix, seguint amb la classificació dels contes analitzats, dins les versions il·lustrades destaquen *Gola de Llop* de Fabián Negrín i *La petita Caputxeta africana* de Niki Daly. Amb aquestes dues versions s'intenta fer referència al poder i a la influència de les il·lustracions dins els contes en el sentit que, a partir d'una imatge podem interpretar a la Caputxeta de mil maneres diferents. Fins al punt en què Negrín ens presenta a una Caputxeta madura i forta però necessitada d'afecte i amor, sensacions que l'autor projecta a través del rostre de la noia. D'altra banda, Niki Daly ens presenta a una Caputxeta internacional, de pell morena, que aprèn a no deixar-se enganyar i a obeir als més grans. Per tant, en aquestes versions la il·lustració adopta la mateixa importància que la paraula, rebent una atenció especial i detallada.

A més a més, a part dels contes destaquem l'anàlisi d'una representació pictòrica del personatge. Amb aquest anàlisi es preten estudiar la visió que pot tenir, per exemple, un pintor granollerí d'aquest personatge vermell tan famós.

En tots aquests anàlisis s'estudien i s'interpreten variables constants com ara els personatges, l'estructura, l'argument del conte, el contextos temporals i el missatge moral, entre d'altres.

Per concloure, totes les versions han estat escollides amb presició i amb la intencionalitat que corroborin, afirmant o negant, els objectius i plantejaments proposats a la introducció del treball.

### **MOSTRA 2: ACTIVITAT EXPERIMENTAL : *La Capuxeta a la pràctica***

Al marge dels anàlisis també destaca l'activitat experimental portada a terme amb els alumnes de 1r i 2n de Primària del Col·legi Jardí de Granollers. Aquesta activitat es centra en la presentació d'una de les versions il·lustrades de la Capuxeta, que possiblement sigui de les menys conegudes, ja que la història està explicada a través de punts de colors. De manera que el gran punt negre serà el llop i el puntet vermell que ressalta enmig del bosc serà la Capuxeta. D'aquesta manera, sense que els nens fossin avisats del títol del conte exposat, l'objectiu de l'activitat era comprovar si els alumnes eren capaços d'endevinar de quin conte es tractava per verificar, realment, la influència de la simbologia, en aquest cas dels colors, sobre els personatges i el conte en si.

### **MOSTRA 3: ENTREVISTES**

Finalment, es plasmen les quatre entrevistes realitzades a ambdues de les professores de Primària que van presenciar l'activitat *La Capuxeta a la pràctica*, a la il·lustradora, escriptora i pedagoga, Teresa Duran i a la col·leccionista madrilenya Camino Benedicto, respectivament.

Totes aquestes entrevistes realitzades comparteixen preguntes comunes amb l'objectiu de contrastar respostes de gran importància dins el treball ja que mantenen una relació directa amb els objectius proposats.

La mateixa entrevista va ser contestada per les professores Magda Canal i Ana España, del Col·legi Jardí, després d'haver portat a terme l'activitat experimental, repetida en cadascuna de les classes amb l'obtenció de resultats pràcticament idèntics, contrastats a les entrevistes, a partir de les respostes de dues professores infantils experimentades amb més de deu anys dedicats a la docència infantil.



Al marge de la docència, destaquen les aportacions de Teresa Duran i de Camino Benedicto a les seves respectives entrevistes.

L'entrevista a Teresa Duran va ser realitzada en persona a la facultat de pedagogia de la Universitat de Barcelona. Les preguntes van ser contestades per l'escriptora amb presició i claredat. En aquest cas, d'acord amb l'experiència de l'entrevistada dins el món literari van afegir-se algunes preguntes a l'entrevista, totes elles encarades a l'obtenció de respostes i conclusions directament relacionades amb el conte en general, i més concretament, amb el de *La Caputxeta Vermella*.

Pel que fa l'entrevista a la col·leccionista Camino Benedicto, aquesta va haver de ser realitzada per via multimèdia degut a la separació geogràfica entre Catalunya i Madrid. Tanmateix, ha estat interessant i positiu pel treball conèixer les opinions i idees d'una altra persona, d'un altre entorn, que també comparteix l'afició pel personatge de la Caputxeta, la qual és plasmada a través de la possessió d'infinat de versions del conte i d'altres objectes que s'hi relacionen.

A continuació, es presenten desenvolupades en profunditat aquestes mostres recentment plantejades.

## **6. Estudi analític i descriptiu d'algunes versions de *La Caputxeta Vermella***

Caperucita Roja fue mi primer amor. Tenía la sensación de que si hubiera podido casarme con Caperucita Roja, habría conocido la felicidad completa.

Charles Dickens

En aquest nou punt del treball, per tant, s'analitzen rigorosament diverses versions del conte, d'acord amb la seva evolució cronològica, fent esment de la simbologia, l'estructura que segueix i altres característiques.

### **6.1. Anàlisi de versions escrites**

A continuació s'exposen les quatre versions escrites del conte de *La Caputxeta Vermella* amb els seus respectius anàlisis, dividides entre versions clàssiques i versions modernes.

#### **6.1.1. Anàlisi de versions clàssiques**

A les versions clàssiques del conte de *La Caputxeta Vermella* s'inclouen les de Charles Perrault, que va esdevenir la primvera versió transcrita del conte seguida de la dels Germans Grimm. Aquestes dues versions seran la base a partir de les quals es construiran totes les versions futures de la Caputxeta desencadenant una simbologia concreta que acabarà sent inherent al conte i universalment reconeguda.



### **6.1.1.1. Versió escrita de Charles Perrault**

#### **CAPERUCITA ROJA** **(LE PETIT CHAPERON ROUGE)**

De Charles Perrault

Érase una vez una chiquilla de pueblo, la más bonita que se pueda imaginar; su madre estaba loca con ella y su abuela, más loca todavía. Esta buena mujer le mandó hacer una caperuca de color rojo, y le sentaba tan bien que todos conocían a aquella niña por el nombre de Caperucita Roja.

Un día su madre, que acababa de sacar del horno unas tortas, le dijo:

- Vete a ver cómo se encuentra la abuela, que me a dicho que está algo mala; llévale una torta y esta orza de manteca.

Caperucita Roja se puso inmediatamente en camino para ir a visitar a su abuela, que vivía en otro pueblo. Al pasar por un bosque, se encontró con el compadre lobo, al cual le entraron muchas ganas de comérsela; pero no se atrevió, porque había unos leñadores por allí cerca. Le preguntó dónde iba y la infeliz niña, que no sabía lo peligroso que es pararse a hablar con un lobo le dijo:

- Voy a ver a mi abuela para llevarle una torta y una orza de manteca, de parte de mi madre.

- ¿Vive muy lejos tu abuela?- preguntó el lobo.

- Oh, sí - dijo Caperucita Roja-, pasado el molino que veis allá en la primera casa del pueblo.

- Pues bueno- dijo el lobo-, yo también la quiero ir a ver: yo tiro por este camino y tú por aquél, a ver quien llega antes

El lobo se echó a correr con todas sus fuerzas por el camino más corto, y la niña se internó por el más largo, entreteniéndose, además, en coger avellanas, en perseguir mariposas y hacer ramilletes con las flores silvestres que iba encontrado.

El lobo tardó poco en llegar a casa de la abuela; llamó a la puerta: toc, toc.

- ¿Quién es?- Soy tu nieta Caperucita- Dijo el lobo fingiendo la voz-, que vengo a traerte una torta y una orza de manteca de parte de mi madre.

La pobre abuela, que estaba en la cama porque no se encontraba bien le gritó:

- Descorre el cerrojo...

El lobo descorrió el cerrojo y la puerta se abrió. Se abalanzó sobre la desventurada mujer y la devoró en un abrir y cerrar de ojos, porque hacia tres días que no comía nada. Luego cerró la puerta y fue a acostarse a la cama de la abuela, a esperar que llegara Caperucita Roja.

Poco después llegó, efectivamente, y llamó a la puerta: toc, toc.

- ¿Quién es?

Caperucita Roja al oír la oscura voz del lobo, tuvo al principio un poco de miedo, pero luego, acordándose de que su abuela estaba acatarrada, respondió:

- Soy yo, tu nieta Caperucita Roja, que vengo a traerte una torta y una orza de manteca de parte de mi madre.

- Descorre el cerrojo...

Caperucita Roja descorrió el cerrojo y la puerta se abrió.

El lobo, al verla entrar le dijo escondiendo el morro debajo del embozo de la sábana.

- Pon la torta y la orza de manteca encima de la artesa, y ven aquí a acostarte conmigo.

Caperucita Roja se desnudó y se metió en la cama. Una vez dentro, al darse cuenta de las hechuras tan raras que tenía la abuela desnuda, se quedó bastante sorprendida.

- Abuela, qué brazos tan grandes tienes- Le dijo

- Son para abrazarte mejor, hija mía.

- Abuela, qué piernas tan grandes tienes.

- Para correr mejor, hija mía.

- Abuela, qué orejas tan grandes tienes.

- Para oír mejor, hija mía.

- Abuela, que ojos tan grandes tienes.



- Para ver mejor, hija mía.
- Abuela, qué dientes tan grandes tienes.
- Para comerte mejor.

Y diciendo estas palabras, el lobo se abalanzó sobre Caperucita Roja y la devoró.

### MORALEJA

*Aquí vemos cómo los jóvenes,  
y sobre todo las jóvenes,  
guapas de buen talle i amables,  
hacen mal prestando oídos a cualquier clase de gente,  
y que no tiene nada de raro,  
si a tantas el lobo de come.*

*Digo el lobo, porque no todos los lobos  
son de la misma especie:  
los hay de humor impaciente,  
sin escándalo, sin hiel y sin cólera,  
que, amaestrados, complacientes y dulces,  
siguen a las señoritas  
hasta en las casas y en la habitación  
pero, ¡ay!, ¿quién no sabe que estos lobos dulzones  
son los más peligrosos de todos los lobos?*





30. LA MÈRE L'OYE TAL I COM APAREIXIA AL MANUSCRIT DE PERRAULT DE L'ANY 1695.



31. LE PETIT CHAPERON ROUGE DE PERRAULT, 1697.

Aquest conte és la primera versió transcrita del conte tradicional de *La Caputxeta Vermella*. L'escriptor encarregat de portar a terme aquesta tasca va ser el francès Charles Perrault, qui va incloure aquesta primera transcripció del conte a la seva gran obra *Histories ou contes de temps passé* (*Contes d'antany*), també coneguda com *Contes de Ma Mere l'Oye* (*Contes de la mare Oca*), publicats per Claude Barbin l'any 1697, a finals del segle XVII<sup>26</sup>.

El primer element del conte que salta a la vista és el títol. En aquest cas, el conte es titula *Capucita Roja* (*Caputxeta Vermella*), és a dir, que el títol en si esdevé una referència directa cap al personatge principal del conte. Per tant, és un títol literal que, encara que no reflexa directament el contingut de la narració, fa referència a un personatge que el lector, inconscientment, relaciona amb el protagonista.

El conte narra la història de la Caputxeta, una nena que és enviada per la seva mare a casa la seva àvia que està malalta. Durant el camí, la nena es creua amb un malvat llop que l'enganya per cruspí-se-la. Per fer-ho, el llop arribarà a casa l'àvia abans que la nena, és cruspirà a l'àvia i novament, quan la nena arribi a casa, l'enrederà i també se l'acabarà menjant. El contingut de l'obra, per tant, té molta força expressiva ja que és directe i concís, encara que aquesta expressivitat s'accentua més al desenllaç del conte, tràgic i

dramàtic, el qual desencadenarà un missatge moral clar i directe, que comentarem més endavant, al final de l'anàlisi.

Pel que fa la classificació del conte<sup>27</sup>, a nivell de forma es tracta d'un conte escrit en prosa, mentre que a nivell temàtic, parlariem d'un conte fantàstic i també d'animals, ja que és completament irreal que una nena es posi a parlar amb un llop enmig del bosc. Es tracta d'un

<sup>26</sup> L'adaptació que es mostra és la traducció al castellà de la versió original, realitzada per Carmen Martín Gaité, que apareix a Bruno Bettelheim, *Los cuentos de Perrault*, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 52-56.

<sup>27</sup> Vid apartat 3.7. Tipologies a la pàgina 63.



conte fantàstic perquè s'atribueixen característiques humanes com la parla o el llenguatge a animals, en aquest cas el llop, que no posseeixen aquests atributs. Per tant, la clara humanització del llop ens fa pensar que, almenys en aquest sentit, el conte manca de realisme.

El conte és narrat per un narrador extern, ja que no coincideix amb cap dels personatges que intervenen en l'acció del conte i narra els esdeveniments succeïts mostrant la màxima objectivitat possible, relatant la història en tercera persona. Més concretament, es tracta d'un narrador observador que es dedica a transmetre tot allò que observa, i reproduceix al lector tot allò que veu i succeeix ja que és la única informació de la qual disposa. Tot adoptant un to neutre que esdevé misteriós i intrigant, sobretot a mesura que s'aproxima el desenllaç i el perill de la Caputxeta augmenta.

En relació a l'ambient en què se situa el conte, l'autor no exposa explícitament el lloc ni l'època o el temps en què es desenvolupa l'acció. Això fa que *La Caputxeta Vermella* esdevingui un conte atemporal i sense determinació espacial, d'acord amb les característiques típiques dels contes<sup>28</sup>. Però, no obstant, és gràcies a aquesta indeterminació de les estructures temporals i espacials que la Caputxeta esdevé un conte universal, ja que, com que no es tanca ni es limita en un entorn o període cronològic concret, l'acció és vàlida en qualsevol lloc i moment i, conseqüentment, arrel d'aquesta universalitat del conte, garantim també, la difusió i el caràcter universal dels valors i de l'ensenyança moral que transmet la narració.

Tanmateix, al marge d'aquesta indeterminació, a través de la narració podem arribar a certes deduccions pel que fa als marcs temporals i espacials del conte. A partir de la història, sabem que l'acció es desenvolupa en una zona rural, perquè des d'un principi l'autor ja fa incís en què la protagonista viu en un poble igual que la seva àvia, tot i que com que l'àvia viu al poble veí, la Caputxeta es veurà obligada a creuar el bosc per arribar-hi. El bosc, és un altre paisatge que denota natura, fauna i flora i per tant, també corrobora el fet que el conte es localitza dins l'àmbit rural, però no necessàriament dins un àmbit rural civilitzat, sinó que la imponent presència del bosc fa que l'entorn on es desenvolupa l'acció sigui tot el contrari a allò que seria un *locus amoenus*<sup>29</sup>, entenent al bosc, per tant, com a un paisatge on la llum no arriba a tot arreu degut a l'altura i frondositat dels arbres, un entorn, per tant, fosc i lúgubre

---

<sup>28</sup> Vid. apartat 3.5. Característiques a la pàgina 53.

<sup>29</sup> Tòpic literari que fa referència a un entorn idíl·lic, identificat amb el paradís natural, entès com una contraposició de l'estrés i la vida a la ciutat. Es caracteritza per grandiosos paisatges plans, vers, amb petits rierols i flors, regits per la llum i escalfor del Sol.

que relacionem amb el mal i amb un perill imminent. El bosc es concep com un entorn salvatge, abrupte i perillós i creuar-lo, esdevindrà tot un repte per la Caputxeta.

Per estar-ne més segurs, rellegint el conte, veiem com en cap moment es fa cap afirmació o descripció que pugui fer al·lusió a edificis, trànsit, aglomeracions de gent...i altres característiques pròpies d'una ciutat o zones més urbanitzades i modernes, sinó que, per contra, l'obra parla de molins, pobles, petites vil·les i de llenyataires que treballen al bosc, per tant, descartem que el conte es desenvolupi en una ciutat.

A part del marc espacial de l'obra, ens trobem amb l'estructura temporal. Partint de la certesa que la publicació de la narració data del segle XVII, podem deduir que el conte també se situa en aquesta mateixa època, o fins hi tot, en una època encara més antiga, ja que arrel de les característiques que presenta l'entorn en què es localitza la història, i de la manera d'actuar dels personatges, veiem com la història transcorre en temps remots. A més a més, també deduïm que la família de la Caputxeta, d'acord amb el seu entorn, pertany a la classe popular baixa que viu del camp o d'altres mitjans relacionats amb la natura. Ja que situant-nos en una època on la societat era polaritzada i estamental, si la Caputxeta hagués format part de la classe burgesa o de la noblesa, no hagués anat sola pel bosc, ni vestida amb una caputxa vermella i tampoc portaria un cistell amb només una coca i una orsa de mantega. Per tant, veiem com els personatges actuen d'acord amb l'ambient on es troben, en aquest cas, de tipus rural o primitiu.



32. IL·LUSTRACIÓ DE GUSTAVE DORÉ

Més concretament, dins aquest ambient rural, l'escenari principal on es desenvolupa l'acció del conte és el bosc. El bosc amaga infinitat de sorolls, olors, colors, animals, plantes, flors i el més profund dels silencis, fa referència a un entorn immens, desconegut i inhòspit per la Caputxeta, igual que la vida i les experiències que li queden per descobrir més enllà de la infantesa. Malgrat que actualment, entenguem als boscos com a zones d'esbarjo i descans, la visió tradicional del bosc, es relaciona amb un entorn fosc, laberíntic i ple d'animals perillosos de manera que, tenint present aquesta concepció, l'element del bosc serveix per situar al lector en context, creant una atmosfera de misteri, fent que el receptor concebi el bosc com l'instrument introductor i precedent del perill i del conflicte imminent que posarà a la protagonista en situació de risc. A



més a més, per tots aquests atributs que presenta el bosc, entenem que un cop la protagonista s'hi endinsa, no en sortirà més, o almenys no de la mateixa manera que hi ha entrat, perquè és impossible tornar enrere al passat i reprendre o rectificar allò que una vegada es va fer malament.

D'aquesta manera, podem establir un paral·lelisme entre el bosc i la vida, ja que ambdós elements es presenten desconeguts i inhòspits als ulls de la petita Caputxeta qui haurà de prendre decisions i responsabilitzar-se de les conseqüències dels seus actes, experimentant un procés de creixement i maduració personal.

Per tant, veiem com l'escenari en si, ja està dotat d'una càrrega simbòlica important que representa el pas de la vida i més específicament en aquest cas, el pas de l'etapa infantil a la pubertat, com a entrada a l'edat adulta i a la vida real. De manera que el transcurs de la trama i el viatge que la petita emprèn mentre creua el bosc, representa aquesta superació i maduresa mental que experimenta una Caputxeta que cada vegada va sent menys nena.

Pel que fa l'estructura del conte de Perrault, aquesta és tancada i es divideix en plantejament, nus i desenllaç. Seguidament, s'exposa l'estructura concreta que segueix aquesta versió del conte en qüestió, partint de les trenta una funcions que Vladimir Propp<sup>30</sup>, determina que formen part de l'estructura tancada que segueixen els contes. Tanmateix, en l'estructura d'aquesta versió de *La Caputxeta Vermella* no hi apareixen ni molt menys totes les trenta una funcions, sinó que el nombre de funcions que en constitueixen l'estructura és menor degut a la simplicitat i brevetat de la trama i l'acció. Per tot això, definim l'estructura de la manera següent:

➤ **Plantejament**

1. La Caputxeta abandona casa seva, la seva mare i el lloc on viu per emprendre una tasca encomanada: portar un cistell amb menjar a la seva àvia malalta, que viu lluny, al poble veí.

➤ **Nus**

2. L'antagonista, en aquest cas el llop, intervé en la història intentant obtenir informació sobre la situació del protagonista, és a dir, de la Caputxeta.

3. El llop aconsegueix la informació.

---

<sup>30</sup> Vid. apartat 3.6. Estructura del conte a la pàgina 61.

4. El llop s'apropa a la Caputxeta per intentar enganyar-la i treure'n algun profit.
5. Sense saber-ho, la protagonista, que en aquest cas també és la víctima, ajuda al seu agressor i es deixa enganyar.
6. L'agressor, el llop, fa mal a algun familiar o personatge proper al protagonista, en aquest cas, la víctima és l'àvia de la Caputxeta.
7. El protagonista arriba allà on es troba l'objectiu de la seva recerca inicial, és a dir, que la Caputxeta arriba a casa l'àvia.
8. La Caputxeta topa directament amb el llop, el seu agressor i té lloc un combat entre ells.

➤ **Desenllaç**

9. La protagonista, la Caputxeta, és vençuda per l'agressor antagonista, és a dir, pel llop.

➤ **Missatge moral**

En aquest cas, a diferència del desenllaç proposat a l'estructura establerta per Propp, l'heroi o protagonista és vençut per l'antagonista i no pas a la inversa. Per tant, malgrat que l'estructura és manté d'acord amb la teoria del mestre rus, el desenllaç és una excepció on es declara la victòria del llop i la derrota de la Caputxeta, a fi de ressaltar i exemplificar més clarament el missatge moral definit al final del conte.

Respecte l'acció del conte, l'autor no especifica la durada que té en el temps. Encara que el lector interpreta que l'acció, i per tant el conte, té una durada temporal d'un dia sencer. Partint de la concepció que el dia comença quan la mare envia a la Caputxeta a casa l'àvia i que aquesta es creua amb el llop al cap d'uns minuts el mateix matí, i així successivament. De manera que, possiblement, l'acció no duraria ni un dia sencer. Ara bé, com que l'autor tampoc especifica el moment del dia en què es desenvolupa l'acció, no podem descartar la possibilitat que el conte transcorri durant el vespre o la nit, característica que encara donaria un aire més misteriós i terrorífic a l'atmosfera del conte, accentuant tot el simbolisme de la nit<sup>31</sup> i del llop replet de connotacions negatives, que servirien, d'altra banda, per magnificar la puresa i innocència de la nena enmig d'un context tan lúgubre, del qual segurament, la lluna plena no hi estaria exempta. Sigui com sigui, a partir de la narració es corrobora del cert que l'acció es desenvolupa de manera seguida, successiva i cronològicament, sense salts temporals.

---

<sup>31</sup> Vid. apartat 3.8. simbologia general, la lluna i la nit a la pàgina 67.





A la narració, la caracterització dels personatges és bastant escassa, almenys de manera directa, ja que cadascun d'ells, indirectament, tenen els seus trets distintius molt ben definits. Com que l'objectiu de l'autor no és la descripció ni la caracterització detallada dels personatges, dóna per sabut els atributs propis de tots ells, els quals són no són pas escollits arbitràriament. Per tant, malgrat que la caracterització dels personatges és indirecta, també és al mateix temps, molt profunda i simbòlica.



33. *LE PETIT CHAPERON ROUGE* IL·LUSTRAT  
PER  
L'ANGLÈS GEORGE FREDERIC WATTS.

El personatge principal és, sense cap mena de dubte, la **Caputxeta Vermella**. Al principi del conte s'introdueix al personatge com a una nena bonica, jove, innocent, gentil i educada que per tant, respon al prototip de "bona nena" que fa cas a la seva mare i es preocupa per anar a visitar la seva àvia. Per tant, el personatge respon perfectament a tot allò que havien de ser i tenir les "bones nenes" del segle XVII, però no obstant, l'autor passa per alt la descripció física del personatge. Tant ens podem imaginar a una Caputxeta de cabells negres i ulls verds, com a una Caputxeta de pell pàl·lida i llargs cabells daurats, segurament, Perrault omet aquest incís perquè al cap i a la fi, no és crucial pel desenvolupament de la trama del conte ni per la comprensió del missatge final. D'altre banda el que sí que és important són els atributs que envolten al personatge. L'atribut principal de la Caputxeta Vermella és la caputxa vermella que la seva mare li regala, i que acaba per determinar el seu nom, ja que, en realitat, el lector desconeix el nom real de la nena perquè des d'un principi es presenta sota el pseudònim de Caputxeta Vermella. Recurs que ressaltarà la importància

d'aquest atribut i que farà que el lector relacioni, inconscientment, aquest atribut amb el personatge.

Aquesta caputxa, simbolitza el pas de l'edat infantil a la pubertat i el fet que la mare li regali aquesta mena de regal a la seva filla és símbol d'un canvi d'etapa però també d'advertència, i en part, és per això que la caputxa és de color vermell perquè, entre altres coses, el vermell es relaciona amb el perill. En aquest cas amb el perill de créixer i madurar i de totes les obligacions que això comporta, més encara en l'època en què es desenvolupa la història, on la vida era molt més difícil que actualment. A part d'això, el vermell de la caputxa també al·ludeix a la passió i a la sang, novament, conceptes relacionats amb el perill i amb el pecat. Des d'un principi, el color de la caputxa serveix per indicar al lector la presència imminent d'algun perill o mal, d'algun pecat, que servirà per deixar entreveure el dramàtic final que li espera a la Caputxeta. D'aquesta manera el vermell de la caputxa s'entén com a una predicció de futur que s'acabarà materialitzant, ja que el final del conte també serà de color vermell, tenyit per la sang vessada de dues dones innocents.

Aquest pas d'infant a adolescent, també queda remarcat amb el viatge que la Caputxeta emprèn durant el conte. Els viatges sempre són símbol de superació i de creixement i més encara si són empresos en solitari, on s'aprèn a estar sol amb un mateix i a espavilar-se sense l'ajuda de ningú. Per tant, en aquest cas la travessia pel bosc representarà aquest creixement personal i canvi de fase (de la infantil, a la pubertat), i tal i com passa a la vida real, en els viatges i a mesura que ens fem grans, nous personatges van creuant-se a les nostres vides, i en el cas de la Caputxeta aquest personatge serà el llop.



34. IL·LUSTRACIÓ DEL FRANCÈS GUSTAVE DORÉ.





En literatura, el llop sempre s'ha interpretat com un dels mamífers més temerosos, salvatges i despietats. Es tracta d'animals carnívors que per tant, poden alimentar-se de carn humana i de petites nenes innocents com la Caputxeta. No obstant, en el context del conte, veiem com el llop estableix certes semblances amb l'home. Deixant de banda que el llop de la narració està humanitzat i dotat de característiques exclusivament humanes com el llenguatge, l'animal en si mostra paral·lelismes que el relacionen amb l'home. El llop és un animal amb un pelatge abundant per tot el cos, igual que l'home, que també es caracteritza per tenir pèl al pit, als braços i a les cames, i fins hi tot a la cara. A més a més, desgraciadament, la despietat, malesa i immoralitat que caracteritza als llops també és contrastable amb la raça humana. Per tant, el fet que l'autor hagi triat al llop com a personatge és només un recurs per dissimular el missatge moral i per dotar el conte de cert caràcter fantàstic encara que el paral·lelisme queda clarament definit. A la literatura romana ja apareixen mostres que remarquen aquest paral·lelisme entre el llop i l'home, *homo homini lupus est*, és a dir, l'home és un llop pel propi home. Amb aquesta afirmació, Plaute pretenia fer incís en l'egoisme i la impietat de la raça humana, que fa que el propi home esdevingui una amenaça (llop) per la resta d'homes o en aquest cas, per les nenes joves i boniques. Es parla d'homes que no deixen de ser animals i que per tant, es regeixen pels seus propis instints, fins al punt en què no es pot confiar en la paraula ni en la promesa d'un home, perquè igual que un llop, és un animal amb necessitats i instints que exerceixen un domini absolut sobre l'individu que passa a ser amoral.

Tanmateix, instintivament, el fet que aquest home malvat que recau sobre la figura del llop, s'interessi per una nena jove i bonica ens fa pensar en la seducció i la satisfacció del desig sexual, que al mateix temps, també reflecteix i accentua encara més, el pas de l'edat infantil a la pubertat que està experimentant la Caputxeta.

D'altra banda, pot semblar curiós que sent el personatge del llop l'amo i senyor del bosc, s'espera i es prengui la molèstia d'anar a casa l'àvia per sorprendre a la Caputxeta, enlloc de menjar-se-la quan se la troba al bosc. Al conte, s'especifica que el fet que el llop segueixi a la Caputxeta és degut a què no vol ser descobert pels caçadors que hi ha al voltant. Encara que al mateix temps, això també és una manera de ressaltar la ingenuïtat de la protagonista per magnificar la certesa i importància d'atendre al missatge moral final, ja que no és el mateix la mort d'una nena que és sorpresa pel llop enmig del bosc, que la mort d'una nena a casa de la seva àvia per culpa de la seva pròpia ingenuïtat i innocència al dir-li al llop el destí i la finalitat del seu viatge. A més a més, el fet que el llop mati a la Caputxeta a casa l'àvia després d'haver

fet que, despullada, es posi al llit amb ell, és una manera de simbolitzar la satisfacció tan del desig sexual del llop com de la gana, declarant així la victòria de l'antagonista del conte, per posar més en evidència l'error de la Caputxeta al explicar la veritat al llop.

No obstant, el personatge de la Caputxeta no acaba semblant tan ingenu ni innocent com sembla en un principi. Resulta estrany que un cop a casa l'àvia, no s'adoni que físicament la figura que hi ha dins el llit no és la de la seva àvia, bàsicament perquè, d'entrada, no es tracta ni d'una figura aparentment humana. Per tant, les repetides preguntes de la Caputxeta al llop, en relació a la grandesa dels òrgans del seu cos, poden simbolitzar dues coses. Tan pot ser que la ingenuïtat i innocència de la Caputxeta freguin la ignorància i estúpidesa fins al punt de fer al personatge ridículament babau, o bé que la Caputxeta és conscient, i ha estat conscient en tot moment, de la seducció del llop i simplement es dedica a seguir-li el joc, mostrant-se igual de disposada que ell a satisfer els seus desitjos més carnals. Aquesta darrera interpretació, remarcaria novament, aquest pas de nena petita, pura i casta a noia picardiosa i femenina amb necessitats i desig sexual.



35. REPRESENTACIÓ DE LA INTERPRETACIÓ PERRAULTIANA DE L'ENCUNTRE ENTRE LA CAPUTXETA I

De manera que arrel del conte de Perrault podem establir dues visions i personalitats per un mateix personatge. Es pot interpretar a la Caputxeta com a una jove innocent i gentil que es fia del llop i respon a les seves preguntes per educació sense cap malesa i sense pensar en els desitjos impurs del llop, encara que, desafortunadament, aquesta ingenuïtat la conduirà a la mort. Vist des d'aquest enfocament, el missatge final seria prevenir a les nenes bones i innocents sobre els perills, reafirmant la idea que no s'han de fiar de desconeguts i que han d'actuar amb prudència.

Entre tant, si ens basem en l'altra interpretació, afirmant que la Caputxeta des d'un principi coneix les intencions del llop i tot i així es deixa seduir, estariem enfront un personatge que personifica allò que representa el vermell de la seva caputxa. És a dir, un personatge que pecca, passional i que es deixa emportar pels desitjos i instints, la completa antítesi de la puresa i la castedat. Seguint amb aquesta interpretació, podríem relacionar el tràgic desenllaç que pateix la Caputxeta com a un càstig per les seves intencions, absolutament impròpies d'una bona nena del segle XVII. Desenllaç que podríem entendre



com un recurs que fa servir l'autor per inculcar a les joves franceses que tenir aquest tipus de pensaments "impurs" comporta conseqüències molt greus, fins al punt d'arribar a ser mortals.



36. OBRA DE WILLIAM M. SPITTLE

Tanmateix, segons aquesta interpretació, la Caputxeta seria considerada, igual que el llop, l'antagonista i el personatge malvat de la història, ja que l'ensenyança vindria a mostrar que les noies han de ser tot allò que no va ser la Caputxeta del conte i que va suposar-li la mort. Per tant, en aquest cas, el missatge final del conte, si hagués estat realment interpretat d'aquesta manera per Perrault, seria una crítica cap a la Caputxeta, entesa com a un personatge enganyós que es presenta d'una manera que no és en realitat, encara que, s'acaben descobrint les seves vertaderes intencions a mesura que es desenvolupa l'acció i també des d'un principi, a partir del vermell de la seva caputxa que representa la seva personalitat, instintiva i passional.

Entre tant, a part del llop, la Caputxeta i les múltiples lectures que pot tenir la seva relació, a l'obra hi intervenen altres personatges que mereixen ser analitzats.

La mare de la Caputxeta apareix únicament a la introducció del conte. És ella qui ordena a la Caputxeta que vagi a casa l'àvia a portar-li un cistell amb una coca i una orsa de mantega feta per ella mateixa. Es desconeix la identitat i l'aparença de la mare, ja que en realitat no és un personatge gaire rellevant dins l'acció, encara que simbòlicament, sí que té incidència en la història. La mare s'entén com aquella figura encarregada de vetllar pels seus fills, de cuidar-los, protegir-los, alimentar-los i guiar-los al llarg de la vida, seguint "el bon camí". En el cas de la mare de la Caputxeta, veiem que és ella qui la introdueix i la incita a experimentar aquest procés de creixement i de canvi, primer regalant-li una caputxa de color

vermell i després desafiant-la a creuar sola el bosc per anar a casa l'àvia. Tanmateix, és curiós veure com només es fa esment de la mare de la Caputxeta i es prescindeix de la figura paterna. De manera que el lector desconeix si la Caputxeta té pare o si simplement és que aquest no ha estat esmentat per l'autor. Això pot voler significar dues coses, ja que pot ser interpretat de múltiples maneres. Pot ben ser que, d'acord amb els rols socials de l'època i el caràcter misogin de la societat en què se situa el conte, el pare no s'esmenti perquè en aquell moment no era a casa i estava treballant a fora, o perquè simplement no es preocupa ni s'encarrega de saber on va la seva filla ni què fa i per tant, tampoc es dedica a advertir-la dels perills i a educar-la. Per contra, suposant que la no incidència d'una figura paterna al conte signifiqui la inexistència d'aquesta, estaríem parlant d'una mare soltera que viu únicament amb la seva filla i que per tant, se n'ha de fer càrrec sola. D'acord amb aquesta possibilitat, el plantejament seria el següent: una dona adulta que viu sola en una casa pròxima al bosc, allunyada de la ciutat i de la civilització, amb només alguns llenyataires pels voltants i amb l'únic familiar de què disposa, l'àvia de la seva filla, que en aquest cas, seria la seva mare, vivint lluny en un altre poble veí. Sumant a tot això, la responsabilitat de fer-se càrrec de tot el que comporta criar i mantenir a una nena. Reflexionant en aquest plantejament, i anant més enllà tenint en compte el context de l'època en què ens situem i els prejudicis que la impregnaven; aquest tipus de dona seria fàcilment relacionat amb la bruixeria<sup>32</sup>. Aspecte que també podem relacionar amb el color de la caputxa que li regala a la Caputxeta: el vermell. Símbol, també, del mal i del diable.



37. REPRESENTACIÓ DE LA MARE QUE S'ACOMIADA DE LA CAPUTXETA ABANS QUE EMPRENGUI EL SEU VIATGE



38. IL·LUSTRACIÓ DE GUSTAVE DORÉ QUE REPRESENTA L'ÀVIA MALALTA ABANS QUE EL LLOP SE LA MENGI

<sup>32</sup> Vid. apartat 3.8.1. Tipus de personatges i símbols que representen: les bruixes, a la pàgina 74.



A part de la mare, també trobem el personatge de l'àvia. Les connotacions que s'hi relacionen, són bondat, dolçor, afectivitat, experiència, saviesa...en definitiva, tot un conjunt d'adjectius amb un rerefons positiu. El personatge de l'àvia, denota vellesa, es tracta d'una dona gran que en aquest cas, està malalta. És el personatge que acaba pagant les conseqüències de la ingenuïtat i la imprudència de la seva néta, la Caputxeta, qui revela al llop la localització de la casa de l'àvia sense pensar en els efectes que pot tenir. Per culpa d'això, una vegada el llop topi amb l'àvia se la cruspirà a l'acte com a pas previ per acabar menjant-se a la Caputxeta, la seva presa principal. El fet que siguin l'àvia i la Caputxeta les que acabin pagant la ingenuïtat amb la mort és una manera de tancar el cicle de la vida, ja que encara que l'àvia sigui una dona gran en contrast amb la joventut de la Caputxeta, la seva actitud i el seu final acaba sent el mateix. D'aquesta manera es deixa entreveure com pel llop, tan la petita nena com la dona gran esdevenen dues víctimes en potència ja que ambdues són ingènues, innocents i confiades. Aquest plantejament ens deriva directament a la típica dita popular on s'afirma que *els vells són com nens petits*, no només perquè igual que els infants, necessiten assistència o atencions sinó perquè a pesar de l'experiència que els caracteritza, tenen la necessitat de cridar l'atenció igual que els nens, com a mitjà per reivindicar atencions, cures i companyia, perquè igual que passa als nens quan creixen, l'entorn dels avis també es troba en un canvi constant i sovint l'adaptació és difícil i per això, de la mateixa manera que els nens necessiten els pares com a guia per adaptar-s'hi, els avis necessiten de la família i del suport per modernitzar-se i entendre l'entorn que els envolta.

Parant atenció als personatges de la història, destaca la manera com l'autor els divideix segons la seva condició sexual. Certament, tots els personatges del conte són dones, la protagonista, l'àvia i la mare i l'únic personatge masculí, que representaria la figura de l'home, és el llop. Per la manera com evoluciona la història i pel desenllaç que presenta, l'autor deixa molt clar quin és el gènere dèbil. Les dones cauen envers la imponent figura de l'home (llop) qui surt victoriós encara que sigui fent el mal. D'aquesta manera, novament, es plasma la situació social misògina de l'època on la figura de l'home es presenta molt més poderosa que la de la dona, sotmesa a la voluntat masculina.

Després d'haver analitzat els elements formals que presenta el conte, la simbologia o interpretacions que es fan dels atributs més destacats i dels personatges arribem a l'essència de la narració i a la part més important: el missatge moral final.

*"MORALEJA*

*Aquí vemos cómo los jóvenes,  
y sobre todo las jóvenes,  
guapas de buen talle i amables,  
hacen mal prestando oídos a cualquier clase de gente,  
y que no tiene nada de raro,  
si a tantas el lobo de come.  
Digo el lobo, porque no todos los lobos  
son de la misma especie:  
los hay de humor impaciente,  
sin escándalo, sin hiel y sin cólera,  
que, amaestrados, complacientes y dulces,  
siguen a las señoritas  
hasta en las casas y en la habitación  
pero, ¡ay!, ¿quién no sabe que estos lobos dulzones  
son los más peligrosos de todos los lobos?"*

Aquesta és l'ensenyança que Charles Perrault va afegir al final de la seva versió de la Caputxeta. Aquesta ensenyança versificada resumeix l'essència que vol transmetre el conte i és on recau tota la intencionalitat didàctica de l'autor i del conte en si. A grans trets, aquesta ensenyança pretén inculcar als joves que no han de parlar amb estranys i que no s'han de fiar de res del que els hi digui qualsevol persona desconeguda, independentment de les aparences, que també són enganyoses i qüestionables, ja que no tenen perquè determinar l'interior o la personalitat de les persones.

Aquest missatge moral es localitza al final de la narració i a primer cop de vista ja es diferencia del conte en si per la forma en què apareix. A diferència del conte, l'ensenyança està escrita en vers. Aquest canvi de forma és una manera de marcar diferència entre la narració i el missatge moral, ja que a part de la forma, també canvia el contingut. L'autor abandona la fantasia del conte, i trasllada el missatge, difós a partir de la ficció, a la realitat francesa del segle XVII establint paral·lelismes entre la situació de la Caputxeta i la de les noies joves i benestants franceses, per remarcar més la intencionalitat didàctica del conte i causar més efecte al lector.





Tanmateix, filant més prim, veiem com l'ensenyança, encara que és universal en el temps i l'espai, no ho és el públic a qui va dirigit, ja que en realitat, tal i com s'especifica al principi, es tracta d'un missatge enfocat sobretot a las "*jóvenes, guapas, de buen talle y amables*". Aquesta afirmació deixa entreveure la societat masclista de la França del segle XVII on la figura de la dona es redueix a les aparences, al físic, als fills, la cuina i als marits. La dona era per tant, un objecte més dins la vida dels homes que governaven el món.

Situant-nos en l'entorn de la França de Perrault, el propi autor i altres membres de l'aristocràcia freqüentaven salons on convivien homes i dones i la seducció estava a l'ordre del dia. Tot el seu recull *Contes de Ma Mere l'Oye* està inspirat en l'ambient francès propi d'aquests salons, i el conte de *La Caputxeta Vermella* no podia ser menys. És per això que s'estableixen clars paral·lelismes entre el conte i la situació de la dona de l'època on la virginitat era imprescindible per qualsevol dona "de profit" que tenia la intenció de tenir fills i contraure matrimoni. Tanmateix, si algú, fora del matrimoni, pertorbava aquesta castedat, la noia en qüestió quedava marcada per sempre. Aquesta situació es produïa sobretot entre les noies aristòcrates o benestants que quedaven embadalides per aquests homes encantadors i seductors, membres de l'aristocràcia i de la noblesa que, no obstant, amenaçaven amb el seu patrimoni familiar, ja que aquestes agressions comeses cap a la figura femenina rarament tenien conseqüències pels agressors, perquè la dona era considerada inferior i la paraula d'una víctima femenina contra la d'un home mancava de valor. Jugant amb aquesta idea, Perrault vestirà a la Caputxeta de vermell, per simbolitzar el pecat i el contrari de la puresa i la castedat, que encara que eren els pilars de la filosofia de vida de l'època, poques vegades es respectaven i es portaven a la pràctica.

En aquesta reflexió, Perrault fa una aportació molt important cap a les joves de l'època, ja que marca la diferència entre dos llops, els que ho semblen d'entrada, com el del conte, i els que no ho semblen però ho són. Per això l'autor incideix en què, malgrat les aparences, no es pot confiar en cap desconegut per molt educat, amable i servicial que pugui semblar. Per tot això Perrault es dirigeix exclusivament a tot aquest sector femení de la població francesa i les intenta prevenir del tràgic final de la Caputxeta.

No obstant, encara que la primera intenció moral i didàctica de Perrault fos prevenir a aquest sector femení concret de la població, va arribar un moment en què, al canviar de context, l'ensenyança era aplicable per tothom al marge del sexe o condició social. D'aquesta



manera, la generalització del conte i les seves múltiples interpretacions van fer que el missatge moral fos vàlid per qualsevol persona, de qualsevol lloc i en qualsevol moment.

Com a conclusió final, veiem que la versió de Perrault, a part de ser la primera transcripció coneguda del conte popular de *La Caputxeta Vermella*, es tracta d'una obra magistral gràcies a la qual es poden comprendre la societat francesa del segle XVII i els temors i preocupacions que tenien, en aquest cas les noies del moment, ja que al cap i a la fi, els contes no són més que lliçons de la vida que promulguen prudència i consells. A més a més, el conte en si va arribar a representar tan bé la situació de la França del moment, que tota la població de l'època va reconèixer clarament allò a què Perrault s'estava referint, i així va ser com van començar a aparèixer frases fetes dins l'argot francès, fins al punt en què quan una noia perdia la virginitat es deia: *elle avoit vû le loup*<sup>33</sup>. De la mateixa manera que, encara actualment, fem servir el terme *llop, lobo* en castellà, per referir-nos a aquesta classe d'homes seductors i malvats en qui no es pot confiar. Per tant, malgrat que a les versions posteriors del conte de *La Caputxeta Vermella*, s'ometrà l'ensenyança final i directa de Perrault, i en múltiples ocasions també es prescindirà del tràgic final de la seva versió, se segueixen mantenint residus socials i culturals procedents de l'obra de Perrault i el seu respectiu context històric.

---

<sup>33</sup> "Ella ha vist el llop".



### 6.1.1.2. Versió dels Germans Grimm

#### **CAPERUCITA ROJA**

(*ROTKÄPPCHEN*)

De Jacob y Wilhelm Grimm

Érase una vez una pequeña y dulce muchachita, que en cuanto se la veía se la amaba, pero sobretodo la quería su abuela, que no sabía qué darle a la niña. Un buen día le regaló una caperucita de terciopelo rojo, y como le sentaba muy bien y no quería llevar otra cosa, la llamaron Caperucita Roja. Un día la madre le dijo:

- Ven, Caperucita, aquí tienes un pedazo de pastel y una botella de vino; llévaselos a la abuela, que está enferma y débil, y se sentirá aliviada con esto. Prepárate antes que haga mucho calor, y cuando salgas ve con cuidado y no te apartes del sendero, si no, te caerás y romperás la botella, y la abuela se quedará sin nada, y cuando llegues no te olvides de darle los buenos días, y no te pongas a curiosear antes por todas las esquinas.

- Lo haré todo bien- Dijo Caperucita a su madre y le dio la mano a continuación.

La abuela vivía muy dentro del bosque, a una media hora a distancia del pueblo. Cuando Caperucita llegó al bosque, se tropezó con el lobo, pero Caperucita que aún no sabía lo mal bicho que es el lobo no tenía miedo de él.

- Buenos días, Caperucita Roja- dijo él.

- Muchas gracias, lobo.

- ¿A dónde vas tan temprano, Caperucita?

- A ver a mi abuela.

- ¿Qué llevas dentro de la cesta?

- Pastel y vino. Ayer lo hicimos. Con esto la abuela que está algo débil, se alimentará y se fortalecerá.

- Caperucita, ¿Dónde vive tu abuela?

- Todavía en un buen cuarto de hora andando por el bosque. Debajo de tres grandes encinas está su casa; abajo están los setos de nogal, como sabrás.

El lobo pensaba para sí: <<Esta joven y tierna presa es un dulce bocado y sabrá mucho mejor que la vieja: tengo que hacerlo muy bien desde el principio para cazar a las dos>>. Siguió andando un rato junto a Caperucita Roja y luego le dijo:

- Caperucita, mira las hermosas flores que están alrededor de ti, ¿Por qué no hechas una ojeada en tu alrededor? Creo que no te fijas en lo bien que cantan los pajarillos. Vas como si fueras a la escuela y aquí en el bosque todo es tan divertido...

Caperucita Roja abrió los ojos y cuando vio como los rayos del Sol bailaban de un lado a otro a través de los árboles y como todo estaba lleno de flores, pensó: <<si llevo a la abuela un ramo de flores, se alegrará; aún es pronto y podré llegar a tiempo>>.

Y se desvió del sendero, adentrándose en el bosque para coger flores. Cogió una y, pensando que más adentro las habría más hermosas, cada vez se internaba más en el bosque. El lobo, en cambio, se fue directamente a casa de la abuela y llamó a la puerta:

- ¿Quién es?

- Caperucita Roja traigo pastel y vino. Ábreme.

- ¡Mueve el picaporte! - Gritó la abuela-. Estoy muy débil y no puedo levantarme.

El lobo movió el picaporte, la puerta se abrió y él, sin decir una palabra, fue directamente a la cama de la abuela y se la tragó. Luego se puso sus vestidos y su cofia, se metió en la cama y corrió las cortinas.

Entre tanto, Caperucita Roja había seguido buscando flores y cuando ya había recogido tantas que no las podía llevar, se acordó de nuevo de la abuela y se puso de nuevo camino de su casa. Se asombró de que la puerta estuviera abierta y, cuando entró en la habitación, se encontró incómoda y pensó: <<Dios mío, qué miedo tengo hoy, cuando por lo general me gusta estar tanto con la abuela>>. Exclamó:

- Buenos días- pero no recibió contestación.

Luego fue a la cama y descorrió las cortinas; allí estaba la abuela con la cofia tapándole la cara, pero tenía una pinta extraña.

- ¡Ay, abuela, qué orejas tan grandes tienes!

- Para oírte mejor.

- ¡Ay, abuela, qué ojos tan grandes tienes!



- Para verte mejor.
- ¡Ay, abuela, que manos tan grandes tienes!
- Para cogerte mejor.
- ¡Ay, abuela, que boca tan enormemente grande tienes!
- Para devorarte mejor.

Apenas había dicho esto, y el lobo saltó de la cama y se zampó a la pobre Caperucita Roja.

Después de que el lobo hubo saciado su apetito, se metió de nuevo en la cama, se durmió y comenzó a roncar con todas sus fuerzas. El cazador, que pasaba en ese preciso momento por la casa, pensó: <<Cómo ronca la anciana; tendrías que ir a ver si necesita algo>>. Y cuando entró en la habitación y se acercó hasta la cama vio al lobo que estaba dentro:

- ¡Ah, estás aquí, viejo pecador!- dijo él-. ¡Tanto tiempo como llevo buscándote! Entonces quiso cargar su escopeta, pero pensó que el lobo podía haber devorado a la abuela, y a lo mejor aún se la podía salvar, así que no disparó, si no que cogió las tijeras y comenzó a rajar al lobo la barriga. Cuando había dado unos cuantos cortes salió la muchacha y dijo:

- ¡Huy, que susto tenía! En la barriga del lobo estaba todo muy oscuro.

Y luego salió la abuela también viva, aunque casi no podía respirar. Caperucita Roja cogió rápidamente unas piedras, con las que llenaron la barriga del lobo. Cuando este despertó, quiso irse saltando, pero las piedras eran tan pesadas que cayó y murió.

A consecuencia de esto estaban los tres muy felices. El cazador le quitó al lobo la piel y se la llevó a casa; la abuela se comió el pastel y también el vino que había traído Caperucita Roja y se recuperó de nuevo. Caperucita Roja pensó: <<Ya no te volverás a desviar en toda tu vida del camino, si tu madre te lo ha prohibido>>.

Se cuenta también, que, una vez, Caperucita Roja le llevó de nuevo a la abuela pastas, y otro lobo le habló y le quiso desviar el camino. Caperucita Roja se guardó de hacerlo y siguió directamente su camino, y le dijo a su abuela que se había encontrado con el lobo, que le había dado los buenos días, que le había mirado con tan malos ojos, que si no hubiera estado en un lugar público la hubiera devorado.

- Ven- dijo la abuela-, vamos a cerrar la puerta para que no puedan entrar.

Poco después llamó el lobo y gritó:

- ¡Abre, abuela, soy Caperucita Roja y traigo pastas!

Ellas permanecieron en silencio y no abrieron la puerta. El cabeza gris dio varias vueltas alrededor de su casa, finalmente saltó al tejado y quiso esperar hasta que Caperucita Roja se fuera por la noche a casa; entonces él seguiría y se la zamparía en la oscuridad. Pero la abuela se dio cuenta de lo que le rondaba por la cabeza. Ante la casa había una gran artesa de piedra, y le dijo a la niña:

- Coge el cubo, Caperucita; ayer cocí salchichas, y trae el agua en que las he cocido y échalo en la artesa.

Caperucita Roja trajo agua hasta que la gran artesa estuvo llena. Luego empezó el olor a las salchichas a llegarle a la nariz al lobo olisqueó, miró hacia abajo, y finalmente estiró tanto el cuello, que no pudo sujetarse más i comenzó a resbalar, de modo que se cayó del tejado precisamente dentro de la artesa y se ahogó. Caperucita Roja se fue feliz a casa y nadie le hizo daño.



39. PORTADA DE *KINDER-UND HAUSMÄRCHEN* (CONTES PER NENS I DE LA LLAR)



40. REPRESENTACIÓ EN VINYETES DE LA VERSIÓ GRIMMINIANA DEL CONTE

L'any 1812, Jacob i Wilhelm Grimm van publicar la primera edició de *Kinder-und Hausmärchen* (*Contes per nens i de la llar*). La versió adjuntada és la traducció de l'original Caputxeta grimminiana<sup>34</sup>, a continuació de la qual hi ha el seu respectiu anàlisi.

Tal i com ha passat en l'anàlisi anterior, i com passarà sempre, el primer element amb què xoquem quan posem un conte a les nostres mans és el títol. El títol original de l'obra, escrit en alemany és *Rotkäppchen*, *Capercita Roja* en castellà, i *Caputxeta Vermella* en català. Els Germans Grimm van reelaborar el conte de la Caputxeta en base a la versió de Perrault i a les recopil·lacions tradicionals que recollien de la tradició oral. Malgrat les modificacions dels Grimm al conte, les quals es desenvoluparan més endavant, el títol va ser un dels elements que no va ser modificat i es va mantenir de la mateixa manera que l'havia deixat Perrault. De manera que, igual que ha passat amb l'anàlisi de la versió de Perrault, el títol del conte és literal perquè suposa una referència directa amb el personatge al qual s'està referint, en aquest cas la Caputxeta Vermella, que coincideix amb la figura del protagonista del conte. Tanmateix, que el títol del conte coincideixi tan a la versió francesa com a l'alemanya, servirà perquè el tarannà del títol grimminià adquireixi un altre sentit. Cronològicament, la publicació de la versió de *La Caputxeta Vermella* de Charles Perrault va ser anterior a la dels

<sup>34</sup> Portada a terme per María Antonia Seijo Castroviejo, a *Cuentos de niños y del hogar*, Anaya, Madrid, 1985, vol.I.



Germans Grimm, concretament, amb cent quinze anys de diferència, més d'un segle. Aquest fet servirà perquè el títol de *La Caputxeta Vermella* que apareix a la versió grimmiana sigui a part de literal, també simbòlic, ja que després de la repercussió del conte en general, i més específicament de l'aportació de Perrault, *La Caputxeta Vermella* ja es relacionava amb connotacions específiques que no sempre anaven relacionades amb el significat literal del títol, sinó que aquestes connotacions havien estat fruit de la interpretació de la història de Perrault, de manera que, encara que la versió dels Grimm discrepés del criteri de Perrault en alguns sentits, era inevitable que el títol fos relacionat amb la interpretació perraultiana i per tant, amb certs atributs inherents al personatge de la Caputxeta, com ara la ingenuïtat.

D'aquesta manera, el títol grimmianà del conte adquireix un sentit literal i també simbòlic i per tant, en aquest cas, sí que reflexa el contingut del conte, o almenys l'essència, perquè el lector, ja bon coneixedor de la història i el personatge, sap o s'imagina quines aventures pot haver de viure la protagonista.



41. IL·LUSTRACIONS DE CARL OFFTERDINGER

A nivell formal, la versió grimmiana també és narrada per un narrador extern observador, ja que no coincideix amb cap dels personatges del conte, i per tant, no té cap mena d'incidència dins l'acció. La seva funció consisteix en narrar tot allò que veu que fan i pensen els personatges, sempre fent servir una tercera persona del singular per accentuar la neutralitat i objectivitat que el caracteritzen, a fi de no influenciar al receptor deixant que aquest elabori la seva pròpia interpretació del conte.

El conte es presenta en forma de prosa, prescindint de l'ensenyança versificada de Perrault. Pel que fa la temàtica, encara que els Grimm en redueixin el dramatisme, *La*





*Caputxeta Vermella* segueix sent un conte on hi apareixen personatges animals i que per tant, fa que se situï dins un marc fantàstic.

Pel que fa l'argument del conte, novament apareix la Caputxeta Vermella, una gentil i bonica nena a qui la seva mare encarrega portar un cistell amb menjar a l'àvia, que està malalta al llit. Durant el camí, mentre la Caputxeta creua el bosc, es troba amb el llop, qui s'interessa per ella i comença a fer-li preguntes sobre la finalitat i destinació del seu viatge. La ingenuïtat de la Caputxeta farà que el llop se surti amb la seva i arribi abans que la nena a casa l'àvia. Un cop allà, es menjarà a la pobra i malalta àvia i es farà passar per ella tot esperant l'arribada de la Caputxeta. Quan aquesta arribi a casa, malgrat que no estigui segura de reconèixer a la seva àvia, caurà al parany del llop que se la cruspirà d'una queixalada. Tanmateix, un caçador que rondava per allà, s'adonarà de la situació i entrarà a la casa on es trobarà al llop dormint fent la digestió. El caçador obrirà la panxa del llop d'on en traurà a l'àvia i a la Caputxeta, i una vegada sanes i estàlvies, decidiran castigar al llop omplint-li la panxa de pedres perquè quan es desperti, caigui, i mori.

En aquesta versió del conte, l'argument segueix sent clar i directe encara que perd tot el contingut dramàtic que ocupava gran part de la versió perraultiana. Tanmateix, el desenllaç del conte, també s'interpreta un missatge moral clar i directe. De fet, la idea principal del conte recau sobre aquesta ensenyança: no confiar en desconeguts, obeir i fer cas en allò que se'ns diu.

Tot i així, el tema central del conte, fa referència al creixement personal i a la importància dels errors i de l'experiència per millorar en la vida i per fer-nos més savis. Aquest creixement és experimentat per la Caputxeta i té lloc durant tot el trajecte que segueix fins que no arriba a casa l'àvia. De manera que el bosc és l'introduïdor d'aquest canvi i creixement representant així, la porta d'entrada a la pubertat o vida adulta. El bosc es relaciona amb el viatge, entès com una via de superació o creixement personal, i més encara si aquest s'emprèn en solitari. Sota aquesta concepció, el bosc relacionat amb el viatge és, novament, un clar paral·lelisme amb la vida. El bosc es presenta davant la Caputxeta com una cosa desconeguda i inhòspita, igual que la vida. La Caputxeta és una nena relativament petita que ha viscut sempre entre els braços de la seva àvia i de la seva mare, i partint dels indicis de sobreprotecció familiar que s'intueixen a partir de la narració, el simbolisme de creixement i independència encara s'accentua més i per tant, també l'efecte que té sobre la Caputxeta. D'aquesta manera, interpretem el bosc com l'element transformador que reuneix el llop amb

el personatge principal i fa que la Caputxeta infantil inicial derivi a una Caputxeta madura i crescuda que aprèn de l'experiència. Aquesta experiència adquirida al·ludeix a la idea de què no podem fiar-nos d'allò que ens diguin aquells que no coneixem i que, per tant, no s'ha de parlar amb desconeguts.



42. IL·LUSTRACIÓ DE GUSTAVE DORÉ.

A més a més, el bosc també és l'escenari principal on es desenvolupa gran part de la trama del conte, en part, degut a la incidència que la càrrega simbòlica del bosc exerceix sobre l'essència del conte, ja que és l'element que representa el viatge per part de la protagonista i per tant, representa aquest procés de maduració, és a dir, el tema central del conte. Tanmateix, al conte es reflecteixen dues perspectives antagòniques de la visió del bosc. D'una banda, el llop és el representant de la part més lúgubre, fosca i negra del bosc. Mentre que, d'altra banda, el bosc també té una vessant pura, bonica i natural, representada a través de les flors, els arbres, la llum, el cant dels ocells... Aquestes dues visions es contraposen entre elles, ja que allò que representen és també antagònic, com la nit i el dia.

Per això, la perspectiva "dolenta" regnarà el bosc durant la nit, quan aquest està envoltat de foscor, silencis profunds que arriben a ser els més molestos dels sorolls, d'animals o depredadors temibles i ferotges i, sobretot, de por i soledat. Per contra, el dia és on hi predominarà la cara més positiva del bosc, el cant dels ocells, els colors de les flors, els esquiroles i altres animals juganers, tot plegat elements carregats d'atributs que seran personificats a través de la figura de la Caputxeta.

Dins el conte, els Grimm juguen contraposant aquestes perspectives del bosc sobre les figures dels personatges principals: la Caputxeta i el llop, personificacions que, al mateix temps, són una manera de contraposar el Bé i el Mal, fent que tot plegat esdevingui una encarnació d'atributs, els uns l'antítesi dels altres. Per tant, s'entén aquesta personificació de la "cara positiva" del bosc, que es relaciona amb el dia i el Bé, representada per la Caputxeta; i la del llop que representa la "cara fosca" del bosc, que predomina durant la nit, i es relaciona



amb el Mal; com una manera de rivalitzar aquestes dues realitats desencadenant així una confrontació entre elles.

Tanmateix, al conte hi apareixen certs detalls curiosos d'acord amb aquestes personificacions que mereixen ser estudiats. Primerament destacar el fet que, malgrat que el llop representa la part fosca del bosc i per tant la nit, aquest intervé en l'acció durant el dia. Encara que a primer cop d'ull, aquest petit detall pugui servir per negar la "teoria de les personificacions", en realitat no ho fa. El fet que el llop intervingui durant el dia pot ser un recurs per representar la realitat ètica de la vida real, és a dir, per afirmar que una realitat regnada únicament pel Bé, no és més que una utopia, perquè el Bé i el Mal són antagònics però també complementaris ja que no pot existir un sense l'altre. A més a més, també pot cridar l'atenció el fet que sigui el propi llop qui presenta a la Caputxeta aquesta "part positiva" del bosc<sup>35</sup>, encara que ho faci simplement per entretenir-la i pel seu propi benefici. Tanmateix, això és un altre recurs que serveix per deixar en evidència i en ridícul al llop i al Mal davant del Bé, ja que encara que en un principi el llop, d'alguna manera, es rigui del Bé i el faci servir, a través de la personificació del bosc, per aprofitar-se'n, al final ell mateix acaba quedant malament perquè el Bé triomfa sobre ell, la representació del Mal, qui paga totes les conseqüències dels seus actes, a partir d'un càstig que al mateix temps esdevé una metàfora: "[...] *Cuando este despertó, quiso irse saltando pero, las piedras eran tan pesadas que se cayó y murió*". Aquestes pedres, i el seu pes, es poden relacionar amb el pes dels seus pecats que és tal, que condueixen al llop directament a la mort. Per tant, novament corroborarem la representació del Mal a través del personatge del llop.

Després de tot, indubtablement, el llop representa el Mal però, tanmateix, també hi ha certs matisos a destacar pel que fa la personificació del Bé sobre la Caputxeta. D'una banda, és cert que la Caputxeta representa l'antítesi del llop i del Mal, i per tant, ha de representar forçosament el Bé. No obstant, a partir de l'acció del conte, veiem com la Caputxeta no sempre porta el Bé a la pràctica, ja que passant per alt els consells de la seva mare, ella s'atura a parlar amb el llop, és a dir, amb un desconegut, i s'aparta del camí ignorant les advertències de la seva mare esdevenint una filla desobedient. D'aquesta manera, avançant en la història veiem com la Caputxeta no portarà el Bé a la pràctica fins al final del conte, on el Bé pren forma d'experiència i correcció en base a l'experimentació del Mal, o més ben dit, en base a l'experimentació del càstig (persecució i assassinat per part del llop) entès com a una

---

<sup>35</sup> *Capercita, mira las hermosas flores que están alrededor de ti, ¿Por qué no hechas una ojeada en tu alrededor? Creo que no te fijas en lo bien que cantan los pajarillos. Vas como si fueras a la escuela y aquí en el bosque todo es tan divertido...*

conseqüència després d'haver portat a terme el mal (la desobediència). Per tant, els Grimm fan referència al perdó i a l'arrepentiment com a mètodes per retrobar el camí del Bé, idea reflectida al final del conte quan es mostra al lector com la protagonista ha après la lliçó ja que, quan es repeteix la mateixa situació que inicialment havia desencadenat el conflicte, l'actitud de la Caputxeta és diferent i per tant el resultat també ho serà. De fet, no serà fins al final de la història que el Bé apareixerà verdaderament personificat per la Caputxeta.

Aquest perdó per haver fet el Mal que salvarà a la Caputxeta del seu càstig, vindrà donat per l'autèntica figura que representa el Bé, encara que només aparegui gairebé al desenllaç: el caçador.

El caçador, esdevindrà el gran heroi del conte, qui salvarà a l'àvia i a la Caputxeta traient-les de la panxa del llop de manera altruista i honesta. Interpretant al caçador, com una figura superior capaç de, pràcticament, fer ressuscitar a dues persones i a més a més, capaç de concedir el perdó als pecadors, ja que, en aquest cas, la Caputxeta ha pecat perquè no ha obeït. De manera que el caçador es presenta com una espècie de Déu que perdona a aquells que ho mereixen o creu que ho mereixen ja que al conte, la Caputxeta és premiada amb una segona oportunitat però no pas el llop, qui és castigat amb la mort, segurament perquè, a diferència de la Caputxeta, el llop no mostra cap mena d'arrepentiment o lamentació ja que al ser un animal, s'ha guiat pels seus instints sense fer servir la raó i a més a més, com que és la representació del Mal, mai podria arribar a concebre el Bé ja que el Mal que encarna, l'empeny a pecar per naturalesa.

D'aquesta manera la personificació del Bé al conte queda repartida entre dos personatges, el caçador i la Caputxeta. La Caputxeta el representa perquè se la identifica amb tots els atributs que es relacionen amb el Bé, encara que no sempre els porti a la pràctica. Mentre que el caçador, representa el Bé des que apareix a la trama de la història fins al final. La incidència d'aquest personatge, qui la salva i li perdona el càstig, fa que la Caputxeta acabi per representar el Bé en tots els sentits perquè l'acaba portant a la pràctica, encara que hagi obrat primer el mal. Tanmateix, però, amb aquesta idea, està fent referència a la necessitat de càstigs per eliminar el Mal i per després poder desencadenar el Bé. Idea



43. EL CAÇADOR RESCATA A LA CAPUTXETA EN UNA IL·LUSTRACIÓ DE WALTER CRANE.



clarament extrapolable a les concepcions pedagògiques, i fins hi tot religioses de l'època, on es concep el càstig com un mitjà necessari per experimentar les conseqüències de fer el mal, inculcant així als més petits la importància i la necessitat de fer el Bé, encara que només sigui per evitar els càstigs que, en ocasions, tal i com va passar-li a la Caputxeta, poden arribar a fregar la mort. No obstant això, també es fa referència a la pietat i al perdó com a sistemes o mètodes per reorientar les persones al "bon camí".

En vista d'aquesta situació, queda establert que la figura del caçador es relaciona amb la figura de l'heroi. Tanmateix, aquest prototip d'heroi comporta, indirectament, la interiorització d'un conjunt de valors certament un tant negatius, misògins i antiquats. Per què l'heroi és un home i no pas la mare de la Caputxeta o una veïna? I per què l'heroi és precisament un caçador?

Doncs bé, per comprendre la raó per la qual l'heroi és un personatge masculí cal recular en la història.

Europa, segle XIX. La figura de la dona no tenia cap mena de valor, la dona era considerada un objecte més sense intel·ligència, sentiments, idees ni pensaments. Per tant, era inconcebible que una dona pogués reunir la valentia i l'enginy suficient com per salvar a algú d'un llop. La concepció masculista del segle XIX, també es reflecteix al conte fent que la figura de l'home representi l'heroi en forma de caçador i que el paper de la dona es redueixi a les víctimes salvades per l'home, les quals es representen en forma d'àvia i de Caputxeta Vermella, deixant entreveure el contrast d'inferioritat i superioritat entre sexes propi de l'època.

A més a més, apartant-nos de la discriminació sexista pel que fa la figura de l'heroi, hi ha un altre aspecte important que fa que aquest heroi no esdevingui un gran exemple a seguir. Concretament, l'heroi del conte és un caçador i no pas un pagès o l'herbolari, ni tan sols un llenyataire. El fet que sigui caçador, ja ens permet deduir quins són els atributs que presenta, i com a conseqüència, quins són els atributs que presentaven els herois de l'època. D'una banda, queda clar que com a requisit per esdevenir un heroi és essencial ser home. Però a més a més, arrel del caçador, també interpretem com l'heroi es relaciona amb la violència, la força bruta i sovint, també amb la irracionalitat i impietat. Encara que, és cert que al conte, es presenta l'acció del caçador com una salvació introduint-lo com un personatge que actua honestament i de manera altruista d'acord amb el Bé.

Per tant, reprement la idea inicial, *La Caputxeta Vermella* grimminiana narra la confrontació entre el Bé ( representat per la Caputxeta i el caçador) i el Mal (personificat en forma de llop). Tot aquest conflicte es desenvoluparà durant el nus del conte, mentre que al desenllaç quedarà establert el guanyador i per tant la superioritat d'una d'aquestes realitats envers l'altre. En aquest cas, d'acord amb la intencionalitat didàctica del conte, el Bé es sobreposa sobre el Mal quan el caçador salva a la Caputxeta i quan la Caputxeta, després que el caçador l'hagi perdonat del seu "càstig", aprengui la lliçó actuant correctament.

D'acord amb el desenvolupament d'aquesta confrontació i novament, seguint la teoria de Propp, l'estructura del conte es definiria de la manera següent:

➤ **Plantejament**

1. La Caputxeta abandona la seva família, casa seva i s'allunya del lloc on viu per emprendre un viatge.

2. La protagonista esdevé objecte de prohibició. Se li prohibeix apartar-se del camí i xafardejar pels racons del bosc.

➤ **Nus**

3. La Caputxeta, en contra de la seva voluntat, transgredeix la prohibició.

4. L'antagonista, el llop, intervé intentant aconseguir informació sobre la Caputxeta i la seva situació.

5. El llop s'apropa a la Caputxeta per enganyar-la i treure'n algun profit.

6. Sense saber-ho, l'heroi, o en aquest cas la víctima, ajuda al seu agressor i es deixa enganyar.

7. L'agressor, el llop, fa mal a algun familiar o personatge proper a la protagonista, en aquest cas a l'àvia.

8. La protagonista arriba allà on es troba l'objectiu de la seva recerca inicial.

9. La Caputxeta topa directament amb el seu agressor, el llop.

10. La Caputxeta és vençuda per l'antagonista.

➤ **Desenllaç**

11. La protagonista és socorreguda per un nou heroi, el caçador, que la salva a ella i a la seva àvia de l'antagonista-agressor.





## 12. Ensenyança moral final

13. S'exemplifica l'ensenyança moral a partir de l'acció portada a terme pels mateixos personatges, que reviu el conflicte inicial però el sufoquen aplicant l'ensenyança o consell final.

De la mateixa manera que passava a l'estructura del conte de Perrault, hi ha un moment del conte en què la protagonista és vençuda per l'antagonista<sup>36</sup> però tanmateix, degut a la introducció d'un nou heroi, la protagonista se salva i l'antagonista és vençut. No obstant, en contrast al conte de Perrault, els Grimm inclouran l'ensenyança moral dins el desenllaç seguint dins el marc de la fantasia i mantenint la prosa, mentre que Perrault la concep com a una part independent dins l'estructura del conte, versificada i allunyada de la fantasia.

Un altre dels elements que els Grimm respectaran i mantindran, són els personatges. Bàsicament, com a personatges del conte hi trobem a la Caputxeta i el llop, a la mare de la Caputxeta i a la seva àvia i finalment, afegit pels germans Grimm, al caçador.



44. REPRESENTACIÓ ANÒNIMA DE LA CAPUTXETA ARRIBANT A CASA L'ÀVIA.



45. OBRA DEL SUÍS ALBERT ANKER.

Ja ha quedat definit el paper del llop i de la Caputxeta dins del conte, juntament amb les personificacions que suposen i el simbolisme que se'ls hi dona. Tanmateix, respecte la versió de Perrault, aquests personatges perden part del simbolisme i valor "pervers" que els caracteritzava. En aquest cas, tots els indicis que ens feien pensar en una Caputxeta perversa que busca la satisfacció del desig sexual, són eliminats. A diferència del conte de Perrault, veiem com quan la nena es fica al llit de la seva àvia, sense pensar que qui hi ha dins és el llop,

---

<sup>36</sup> Es tracta d'una funció que no apareix a la teoria de Propp on s'exposen les trenta una funcions principals dels contes però que, no obstant, s'inclou ja que és de vital importància no només dins el pla de l'acció, sinó també simbòlicament ja que representa el càstig de la Caputxeta per obrar el mal.



no es despulla sinó que segueix vestida. Tanmateix, el pes del simbolisme de Perrault cau pel seu propi pes, i al conte hi trobem certs residus que denoten que la Caputxeta no és tan pura i innocent com aparenta ser. Més enllà de l'acció, els Grimm igual que Perrault, encara que no sigui la seva intenció, també presenten a una Caputxeta que peca, i que per tant, segueix fent honor al vermell de la seva caputxa. Malgrat tot, el pecat de la Caputxeta dels Grimm s'allunya del pecat presentat per Perrault, l'autor francès es referia al pecat de la seducció fent referència a la satisfacció del desig sexual amb homes pràcticament desconeguts i fora del matrimoni; mentre que els Grimm, s'allunyan d'aquesta idea, perquè se situaran en un altre context històric, i faran referència al pecat des d'un punt de vista més ètic o educatiu, reafirmant-se en la importància de l'obediència cap als més grans. Malgrat aquesta diferència pel que fa la interpretació del pecat i de l'acció pecadora de la Caputxeta, queda clar que ambdós contes tenen una clara intencionalitat didàctica, encara que no estigui encarada al mateix tipus de públic. Perrault, amb la interpretació que fa de la Caputxeta, s'adreça a un públic que abandona l'etapa infantil per introduir-se a la pubertat i edat adulta, mentre que els Grimm, es dirigeixen directament a un públic infantil que ha d'aprendre a obeir als seus pares.

Per tant, en aquest cas, el fet que la Caputxeta no s'adoni que la silueta que hi ha al llit no és la de la seva àvia, sinó que és la del llop, és simplement una manera per accentuar la innocència i ingenuïtat de la Caputxeta, i no pas per fer referència al pecat sexual de Perrault. Tanmateix, novament relacionant en context, no resulta estranya la ingenuïtat del personatge femení, ja que a la mateixa societat europea de l'època no era sorprenent que una nena no fos capaç d'adonar-se d'una cosa tan òbvia, perquè el seu sexe determinava les seves possibilitats mentals, reduint-les a la ignorància i gairebé a l'estupidesa. De manera que, la magnificació que fa la Caputxeta dels òrgans del llop deixa de ser símbol de la perversió i del pecat sexual de la Caputxeta i passa a ser símbol de la inferioritat mental i intel·lectual de la nena, que li ve donada per la seva condició femenina.

A nivell aparent, no obstant, les característiques de la Caputxeta segueixen sent les mateixes. Fins el moment, els autors segueixen sense fer referència als atributs i trets físics del personatge, ja que al cap i a la fi, el personatge es defineix pel seu propi simbolisme, representat per la caputxa vermella, que té tal incidència sobre el personatge, fins al punt en què és allò que li dóna nom. I per tant, qualsevol atribut físic és prescindible i innecessari. Fet que al mateix temps, fa possible que qualsevol pugui ser la Caputxeta. No obstant, els Germans Grimm fan referència a un petit però importantíssim detall que Perrault passa per



alt, ja que no era propi del seu context històric. Per primera vegada, els germans Grimm parlen d'una Caputxeta que va a l'escola i que per tant, no és analfabeta i sap llegir i escriure. Ens localitzem en ple segle XIX coincidint amb els creixents processos d'alfabetització i d'escolarització d'acord amb el conjunt d'avenços que s'havien desenvolupat durant la mateixa època. A més a més, es tracta d'un moment en què als nens se'ls hi dóna especial importància, ja que són entesos com a peces innocents i pures arrel de que, per primera vegada, la infantesa passa a ser concebuda com una etapa de la vida independent a l'edat adulta.

De manera que, encara que l'esment de la paraula *escola* al conte pugui semblar un detall insignificant, és en realitat una corroboració d'un dels objectius d'aquest treball: demostrar que els contes s'adapten a la humanitat i als seus canvis, entenent-los així com a referències històriques per comprendre la situació social i els estereotips o rols socials de l'època en què se situen. Per tant, el conte de *La Caputxeta Vermella*, mostra l'evolució social, sobretot enfocada als infants, que té lloc entre la transcripció de Perrault i la dels Grimm, cent quinze anys més tard. Tanmateix, aquesta evolució entre la Caputxeta perraultiana i la grimminiana també es percep a partir de la descripció de la roba de la Caputxeta. El *chaperon* (caputxa) de l'època de Perrault era un tocat estilitzat de vellut o ras que feien servir les dones de l'aristocràcia i les classes mitjanes durant els segles XVI i XVII. Per contra, la protagonista modernitzada pels Germans Grimm, no fa servir una caputxa, sinó un petit barret, òbviament vermell, ja que tot i que canviï la forma de la peça per adaptar el personatge a la moda de l'època, el simbolisme del vermell és irremplaçable<sup>37</sup>.



46. LA CAPUTXETA REP UN PETIT BARRET VERMELL DE PART DE LA SEVA ÀVIA AL FRONTISPICI DE LA RECOPIACIÓ PUBLICADA PELS GRIMM L'ANY 1847.

Seguint amb els personatges del conte, topem amb la mare i l'àvia de la Caputxeta. Igual que en el conte de Perrault, la mare únicament apareix a la introducció del conte, és el personatge que envia a la Caputxeta a casa l'àvia i que, per tant, la incita a portar a terme aquest viatge de creixement personal i de superació enmig del bosc. La mare ordena a la Caputxeta que vagi a casa l'àvia creuant el bosc sola, i per això l'adverteix dels perills que amaga el bosc i li prohibeix allunyar-se del camí o entretenir-se. De manera que la Caputxeta esdevé objecte de prohibició, i per això, d'alguna manera es pot considerar que,

<sup>37</sup> ORENSTEIN, Catherine (2003): *Capucita al desnudo*. Barcelona: Ares y Mares, pàgina 58, a partir de la línia 12.

indirectament, és la mare qui incita a la Caputxeta a pecar, ja que des del moment en què li prohibeix alguna cosa, fa que la Caputxeta pugui tenir temptacions d'ignorar el consell que li ha estat donat i per tant, de pecar.

Novament, es prescindeix d'esmentar la figura paterna de la Caputxeta fent que el lector posi en dubte la seva existència. Això és un altre recurs que exalta el masclisme de l'època fent que tota responsabilitat relativa als fills i a la seva educació recaigui sobre la figura materna, ja que també és la mare qui adverteix a la Caputxeta del perill del bosc i de la necessitat de no apartar-se del camí, a fi d'educar-la i prevenir-la, i no pas el seu pare que ni tan sols és esmentat.

L'altre personatge femení del conte, és l'àvia. Respecte la versió de Perrault, l'àvia grimminiana adquireix un sentit més càlid, dolç i afectiu d'acord amb el prototip i la concepció d'àvia actual. És dit de les àvies que mentre els pares eduquen els fills, elles s'encarreguen de malcriar i consentir als seus néts. Aquesta idea apareix plasmada al conte on, de manera explícita, s'exposa el gran amor que l'àvia sent per la seva néta deixant entreveure una necessitat sobreproteccionista per part de l'àvia cap a la Caputxeta, la seva néta: "[...] *pero sobre todo la quería su abuela, que no sabía que darle a la niña*". Aquesta introducció del conte indica l'estreta relació entre àvia i néta entenent a la figura de l'àvia com a la persona que consenteix i sobreprotegeix, i condemna a la Caputxeta a esdevenir objecte de sobreprotecció i dependència familiar. Situació que també fa referència al context familiar i social del segle XIX, ja que després de que es reconegués a la infantesa com una etapa clau pel bon desenvolupament cognitiu dels infants va aparèixer la concepció que la sobreprotecció familiar i el consentiment absolut dels fills era necessària pel seu bon desenvolupament. Tot i que, els Germans Grimm s'encarregaran de negar aquesta mentalitat a partir de l'acció del conte. El personatge de l'àvia, entès com a instrument de sobreprotecció, serà el que pagarà les conseqüències de la desobediència, i per tant, del pecat de la seva néta. Directament, l'àvia no té incidència en la desobediència de la Caputxeta però sí indirectament, perquè ella també influeix en la seva educació i desenvolupament com a persona a partir del sobreproteccionisme familiar que li ofereix. D'aquesta manera, el fet que l'àvia pagui les conseqüències del pecat de la Caputxeta amb la seva pròpia vida és sistema per castigar aquest sobreproteccionisme i el tipus d'educació que l'àvia li ha donat a la Caputxeta. Per tant, els Grimm fan una aportació pedagògica on proposen que una sobreprotecció excessiva sobre els infants no evitarà que pequin o facin el Mal, idea lligada amb què la possessió de totes les coses materials desitjables o la satisfacció de tots els anhels i capricis dels infants no



són sempre un bon sistema educatiu ni garanteixen que els nens segueixin "el bon camí" de la vida.

A partir de la incidència del darrer personatge al conte, el caçador, podem afirmar que tot el que ve després és fruit de la imaginació dels Germans Grimm, igual que el propi personatge. Els esdeveniments narrats i l'acció que es desencadena a partir de l'aparició en escena del caçador, són per reduir el dramatisme i la tragèdia que caracteritzen el final de Perrault i així evitar causar commoció als infants, entesos com a éssers purs que s'han de mantenir al marge del dramatisme de la crua i amarga realitat.

A més a més, els germans Grimm afegiran al conte la possibilitat de perdó i reeducació. Per fer-ho introduiran al conte el personatge del caçador com a heroi salvador però també castigador. Una vegada socorregudes l'àvia i la Caputxeta, tots tres s'aliaran per castigar al llop pels seus actes. El càstig consistirà en omplir-li la panxa de pedres, de manera que quan es desperti, caurà, morirà i no podrà tornar a fer el Mal. Aquesta acció donarà peu al desenllaç del conte i per tant a l'ensenyança moral. A diferència de la versió perraultiana, l'ensenyança dels Grimm es manté dins el conte, presentant la mateixa forma que la resta de la història i mantenint-se dins un marc fantàstic. A l'ensenyança, veiem com després de l'experiència, el protagonista interioritza el missatge moral i didàctic, que indica l'assoliment de l'objectiu educatiu dels autors: "[...] *Caperucita Roja pensó: <<Ya no te volverás a desviar en toda tu vida del camino, si tu madre te lo ha prohibido>>*".

A partir d'aquí, els Germans Grimm introduiran un aspecte molt important, ja que no només explicaran el missatge moral final, sinó que a més a més, l'aplicaran a l'acció a fi que els infants n'entenguin l'efectivitat i observin l'exemple d'un bon model de conducta.

Per tant, una vegada s'acaba el conte, es presenta novament la mateixa situació a la Caputxeta. Ara ja, representant oficial del Bé en tots els sentits, després de la interiorització del missatge. Així que la Caputxeta torna a ser enviada a casa l'àvia i torna a topar-se amb el llop, però en aquest cas, ella l'ignora i segueix el seu camí sense desviar-se. Una vegada arriba a casa l'àvia sana i estalvia, ambdues es reuneixen i ideen un pla perquè el llop no es cruspeixi a la Caputxeta quan aquesta surti de casa per retornar amb la seva mare. Amb aquesta exemplificació de bona conducta afegida al conte, els Germans Grimm van més enllà fent referència a una evolució mental passant per alt els prejudicis sexistes de l'època. Per primera vegada, serà possible que dues dones: una dona gran i una nena petita, siguin capaces de vèncer al llop, que en aquest cas, relacionat amb la convivència entre sexes de l'època, respon

a la figura de l'home. D'aquesta manera dues dones podran aplicar el seu enginy i intel·ligència per vèncer al llop d'una manera simple i eficaç, fent que aquest caigui en la temptació regint-se pels seus propis instints sense fer ús de la raó. Aquesta idea, pot voler representar dues coses. D'una banda, considerant la figura del llop com a un animal, es pot fer referència a la superioritat de la raça humana envers l'animal afirmant que, els animals regits pels instints, no poden fer servir la raó ni el pensament lògic i que per tant, els humans coneixedors del pensament lògic i del Bé<sup>38</sup>, sempre venceran. D'altra banda, adoptant una visió més progressista, podríem interpretar la figura del llop com a la figura de l'home, establint així una confrontació entre sexes. Com que en aquest cas, al final, són les dues dones sense ajuda masculina (caçador) les que acaben vençant al llop (home), s'entén la derrota masculina com a una crítica cap al gènere masculí donant peu a les primeres idees de feminisme o sense anar tant lluny, d'igualtat entre sexes.

El final del conte, per tant, és feliç i tothom qui fa el Bé i obra adequadament rep les seves compensacions, mentre que aquells que fan el Mal són castigats com es mereixen. Aquest final fa que s'accentuïn les pretensions i aspiracions educatives dels Germans Grimm que consisteixen en promoure el Bé i les bones accions entre el públic infantil envers el Mal i els pecats.

Per acabar, com a elements externs a l'acció del conte, ens falta determinar l'espai-temps on es desenvolupa l'acció. Igual que en el cas de Perrault, i en la majoria de contes, s'omet la concreció dels marcs temporals i espaials situant així al lector en una dimensió paral·lela i fantàstica<sup>39</sup>. Tanmateix, sabem que el conte va ser escrit durant el segle XIX i que per tant, els personatges i l'entorn on se situa la narració pertany al mateix segle, ja que com hem pogut comprovar, els elements que hi apareixen ballen en sintonia amb les característiques del context històric propi de l'Europa del segle XIX.

No obstant, el marc espai-temps on es desencadena l'acció és absolutament indeterminat. Tanmateix, però, sabem que l'acció es desenvolupa al bosc i per tant, el conte se situarà en un ambient de caire rural, salvatge, perillós i inhòspit igual que passava a la versió perraultiana del conte. Pel que fa la durada de l'acció, està clar que els fets es desencadenen de manera seguida i continuada i en aquest cas, si que sabem que l'acció comença de bon matí ja que al

---

<sup>38</sup> Idea que relacionaríem, a nivell filosòfic, amb l'intel·lectualisme moral. Concepció que estableix que la raó és un requisit indispensable per accedir al Bé. De manera que només podran fer el Bé aquells éssers que tinguin accés a la raó i al coneixement, i dins el regne animal, l'única espècie capaç de fer-ho és la humana.

<sup>39</sup> Que serveix per acentuar la universalitat eterna del conte, el qual passa a ser aplicable a qualsevol època i indret degut a la falta de concreció de les estructures temporals i espaials.



principi del conte s'especifica que la Caputxeta emprèn el seu viatge "[...] *antes de que haga mucho calor*", és a dir, ben d'hora al matí, abans que el Sol comenci a escalfar, especificació a partir de la qual podem interpretar que l'acció es desenvolupa durant l'estiu o la primavera<sup>40</sup>.

Per concloure, després de l'estudi del conte, tenint en compte el previ anàlisi de la interpretació perraultiana, es corrobora la idea que el conte evoluciona d'acord amb la humanitat i el món, canvis que fan que el simbolisme dels elements del conte de la Caputxeta també canviïn o tinguin altres interpretacions. No obstant, però, segueixen latents els residus de la simbologia de Perrault, encara que no de manera tan clara ja que els Grimm s'encarregaran de suavitzar l'acció i la trama del conte per eliminar el dramatismes propi de Perrault i inculcar una altra mena de simbolisme, lligat amb altres valors adreçats als nens com ara la obediència, el respecte cap als més grans o aprendre en base dels errors i l'experiència.

---

<sup>40</sup> Estacions que serveixen per remarcar la joventut i immaduresa del personatge protagonista. Vid. apartat 3.8. Simbologia general a la pàgina 67.

### **6.1.2. Versions modernes**

Dins l'anàlisi de les versions modernes del conte de La Caputxeta Vermella, s'inclouen dues versions modernes contemporànies, una escrita per l'anglès Roald Dahl, *Little Red Riding Hood and the Wolf* i l'altre, *La perversa Caputxeta*, escrita per Rosa Maria Colom.

#### **6.1.2.1. *Little Red Riding Hood and the Wolf* de Roald Dahl**

##### *LITTLE RED RIDING HOOD AND THE WOLF*

As soon as Wolf began to feel  
that he would like a decent meal,  
he went and knocked on Grandma's door.  
When Grandma opened it, she saw  
the sharp white teeth, the horrid grin,  
and Wolfie said, "May I come in?"  
Poor Grandmamma was terrified,  
"He's going to eat me up!" she cried.  
And she was absolutely right.  
He ate her up in one big bite.  
But Grandmamma was small and tough,  
and Wolfie wailed, "That's not enough!  
I haven't yet begun to feel  
That I have had a decent meal!"  
He ran around the kitchen yelping,  
"I've got to have another helping!"  
Then added with a frightful leer,  
"I'm therefore going to wait right here  
Till Little Miss Red Riding Hood





comes home from walking in the wood."  
He quickly put on Grandma's clothes,  
(Of course he hadn't eaten those).  
He dressed himself in coat and hat.  
He put on shoes, and after that  
He even brushed and curled his hair,  
Then sat himself in Grandma's chair.  
In came the little girl in red.  
She stopped. She stared. And then she said,  
"What great big ears you have, Grandma".  
" All the befter to hear you with,' the Wolf replied.  
"What great big eyes you have, Grandma".  
said Little Red Riding Hood.  
"All the befter to see you with", the Wolf replied.  
He sat there watching her and smiled.  
He thought, I'm going to eat this child.  
Compared with her old Grandmamma  
She's going to taste like caviar.  
Then Little Red Riding Hood said, "But Grandma,  
what a lovely great big furry coat you have on".  
"That's wrong!" cried Wolf. "Have you forgot  
to tell me what **BIG TEETH** I've got?  
Ah well, no matter what you say,  
I'm going to eat you anyway".  
The small girl smiles. One eyelid flickers.  
She whips a pistol from her knickers.

She aims it at the creature's head  
And bang bang bang, she shoots him dead.  
A few weeks later, in the wood,  
I came across Miss Riding Hood.  
But what a change! No cloak of red,  
No silly hood upon her head.  
She said, "Hello, and do please note  
my lovely furry wolfskin coat".





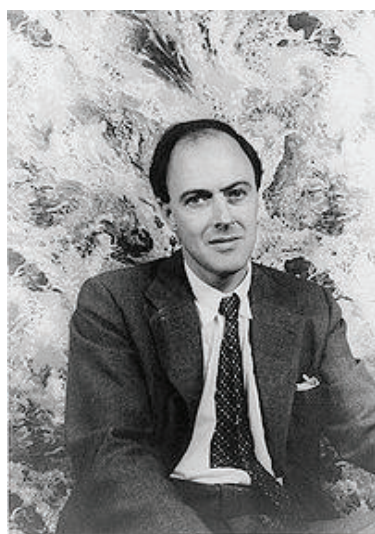
(Adaptació del conte al castellà)

### CAPERUCITA ROJA Y EL LOBO

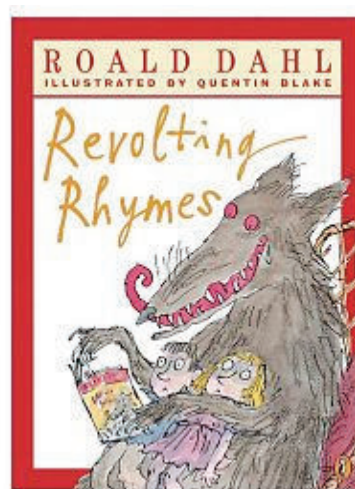
Estando una mañana haciendo el bobo le entró un hambre espantosa al Señor Lobo, así que, para echarse algo a la muela, se fue corriendo a casa de la Abuela. "¿Puedo pasar, Señora?", preguntó. la pobre anciana, al verlo, se asustó pensando: "¡Este me come de un bocado!" Y, claro, no se había equivocado: se convirtió la Abuela en alimento en menos tiempo del que aquí te cuento. Lo malo es que era flaca y tan huesuda que al Lobo no le fue de gran ayuda: "Sigo teniendo un hambre aterradora... ¡Tendré que merendarme otra señora!" Y, al no encontrar ninguna en la nevera, gruñó con impaciencia aquella fiera: "¡Esperaré sentado hasta que vuelva Caperucita Roja de la Selva!" que aquí llamaba al Bosque la alimaña creyéndose en Brasil y no en España. Y porque no se viera su fiereza, se disfrazó de abuela con presteza, se dio laca en las uñas y en el pelo, se puso la gran falda gris de vuelo, zapatos, sombrerito, una chaqueta y se sentó en espera de la nieta. Llegó por fin Caperu a mediodía

y dijo: "¿Cómo estás, abuela mía? Por cierto, ¡me impresionan tus orejas!". "Para mejor oírte, que las viejas somos un poco sordas". "¡Abuelita, qué ojos tan grandes tienes!. "Claro, hijita, son las lentillas nuevas que me ha puesto para que pueda verte Don Ernesto el oculista", dijo el animal mirándola con gesto angelical mientras se le ocurría que la chica iba a saberle mil veces más rica que el rancho precedente. De repente, Caperucita dijo: ¡Qué imponente abrigo de piel llevas este invierno!". el Lobo, estupefacto, dijo: "¡Un cuerno! O no sabes el cuento o tú me mientes: ¡Ahora te toca hablarme de mis dientes! ¿Me estás tomando el pelo...? Oye, mocosa, te comeré ahora mismo y a otra cosa". Pero ella se sentó en un canapé y se sacó un revolver del corsé, con calma apuntó bien a la cabeza y -¡pam!- allí cayó la buena pieza. Al poco tiempo vi a Caperucita cruzando por el Bosque... ¡Pobrecita! ¿Sabéis lo que llevaba la infeliz? Pues nada menos que un sobrepelliz que a mí me pareció de piel de un lobo que estuvo una mañana haciendo el bobo.

Aquest conte de la Caputxeta vermella, és el primer que s'inclou dins l'anàlisi de les versions modernes. Es considera una versió moderna ja que pertany a l'època contemporània, i s'allunya de la trama del conte clàssic d'acord amb la situació i els valors contemporanis. El conte va ser escrit per l'autor britànic Roald Dahl i s'inclou dins l'obra *Revolting Rhymes* (*Cuentos en verso para niños perversos*). A part del conte de *La Caputxeta Vermella*, en aquest recull poètic destinat als infants, també s'hi recopilen altres contes com *La Ventafocs*, *Els tres porquets* o la *Blancaneus i els set nans*.



47. ROALD DAHL (1916-1990)



48. PORTADA ORIGINAL DE LA PRIMERA EDICIÓ DE REVOLTING RHYMES (CUENTOS EN VERSO PARA NIÑOS PERVERSOS).

Primerament, abans d'introduir-nos dins l'anàlisi del conte, cal fer referència a la forma que presenta l'obra, la qual apareix escrita en vers. A diferència de tots els contes analitzats (i dels que queden per analitzar), en aquest cas, tot el conte apareix versificat. El fet que estigui escrit en vers comporta l'existència de rima i normes mètriques entre els versos. En general, destaca el predomini del vers octosíl·lab i destaca la rima consonant entre els versos.

El poema, i per tant el conte en si, suposa una paròdia o ridiculització dels contes i del folklore tradicional. D'aquesta manera, la versificació del conte també podria ser entesa com un recurs més per exagerar aquesta paròdia, ja que rememorant i anant enrere al folklore tradicional, veiem com la majoria de contes, llegendes i rondalles eren escrites en vers destinades a ser cantades, per tal que quedessin, més fàcilment, fixades a la memòria dels receptors.

Seguint amb l'anàlisi, el primer element del conte amb què xoquem és amb el títol. Per primera vegada en contrast amb les versions tradicionals ja analitzades, el personatge del llop



apareix al títol. El títol d'aquest conte versificat és *Little Red Riding Hood and the Wolf* (*La petita Caputxeta Vermella i el Llop*). Igual que en la resta de contes esmentats, el títol segueix sent literal, ja que fa referència directa als personatges del conte, en aquest cas al protagonista i a l'antagonista. A més a més, però, també es tracta d'un títol simbòlic, ja que després de la generalització tan de la versió perraultiana com la grimminiana del conte i de la seva simbologia inherent, qualsevol receptor que després senti el títol del conte, abans de llegir-lo i de descobrir-ne la història, ja pensarà en la petita Caputxeta innocent que es topa amb el malvat llop de camí a casa l'àvia, encara que no sempre sigui exactament així.

A part del títol, també destaca el tipus de narrador del conte. En un principi, es presenta un narrador extern que fa ús d'una tercera persona i es dedica a narrar, poèticament, tot allò que veu que passa. I així ho farà fins al final de la història, on el narrador es presenta com a un altre personatge, fent ús, en aquest cas, de la primera persona. Per tant, es tracta d'un narrador omniscient que encara que no participi en la història fins als darrers versos, és coneixedor de tot allò que passa i ho exposa de manera objectiva i neutral. Partint d'aquest plantejament, podríem relacionar la figura del narrador amb la del propi autor, és a dir, que el propi autor narra la història de la Caputxeta i el llop en tercera persona perquè encara no participa dins l'acció però al final, s'inclou al conte com si fos ell qui es trobés amb la Caputxeta pel bosc. D'aquesta manera, s'interpretaria al conte com a una vivència que l'autor ha viscut i es dedica a versificar. Tot i aquesta presentació poètica, el conte, malgrat dels paral·lelismes que estableix amb la realitat, segueix sent de tipus fantàstic.

L'argument d'aquesta versió de Roald Dahl és diferència clarament de les presentades fins ara. En aquest cas, la Caputxeta no és directament enviada a casa l'àvia per la seva mare, ni tan sols s'esmenta que l'àvia estigui malalta. El conte comença amb l'entrada del Llop a casa l'àvia, on es crupirà a la pobra anciana i esperarà, disfressat, l'arribada de la Caputxeta. El que el Llop no sap, és que no podrà arribar a enganyar a la Caputxeta ni a menjar-se-la, sinó que ella l'enganyarà a ell seguint-li la corrent i l'acabarà matant d'un tret al cap. Finalment, una vegada mort el Llop, la Caputxeta es farà un abric amb el seu pelatge. Per tant, com a conseqüència del canvi en l'argument i el desenvolupament de l'acció, l'estructura<sup>41</sup> del conte també serà diferent:

---

<sup>41</sup> Novament, per determinar l'estructura ens basem en les funcions establertes en la teoria de Propp encara que, en aquest cas no és del tot vàlida, ja que tal i com el propi autor rus especifica, la teoria només és efectiva en versions populars no pas literàries o artístiques. Per tant, en aquest cas, l'estructura és independent a l'establerta per Propp.

### ➤ **Plantejament**

El plantejament no és explícit perquè l'autor el dóna per suposat, raó per la qual comença plantejant l'acció del conte, és a dir, el nus de la història. Donant per segur que tothom coneix la versió tradicional del conte i serà capaç de situar-se en context encara que no aparegui explícit.

### ➤ **Nus**

1. L'antagonista, el Llop, fa mal a algun familiar o personatge proper al protagonista (la Caputxeta).
2. L'antagonista s'apropa a la protagonista per enganyar-la i intentar treure'n algun profit.

### ➤ **Desenllaç**

3. L'antagonista és vençut per la Caputxeta, l'heroïna i protagonista.
4. L'heroïna té el poder<sup>42</sup>.

La versió moderna de la Caputxeta de Roald Dahl, va servir per trencar amb tots els esquemes, ja que tan el tema central com la idea principal del conte canvien totalment. Bàsicament, el tema central del conte es basa en la ridiculització del conte tradicional de *La Caputxeta Vermella* i de tots els seus personatges, enfocant la història des d'una altra perspectiva, donant-li un gir de 360°. El mateix passarà amb la idea central del conte, que per primera vegada, fa referència al poder del sexe femení envers al masculí, i al fet que, per tant, no es pot subestimar a les dones només per la seva condició femenina, ja que bé podria ser que anessin armades, en tots els sentits.

Un altre canvi molt important d'aquest conte és l'escenari. A diferència dels contes tradicionals, en aquest cas l'escenari deixa de ser el bosc, el qual a penes s'esmenta, i passa a ser un espai tancat, la casa de l'àvia de la Caputxeta, ja que és on es desenvolupa tota l'acció.

Aquest canvi d'escenari suposa, indirectament, una pèrdua de tota la càrrega simbòlica que representava el bosc. Per tant, desapareix el bosc entès com una metàfora de la vida i del viatge de creixement personal de la Caputxeta, ja que al cap i a la fi, no és necessari perquè directament ja se'ns presenta una Caputxeta que ha crescut i madurat i que ja no té por al llop ni se'n fia, i no només això, sinó que serà ella qui l'enganyarà a ell i qui l'acabarà matant.

---

<sup>42</sup> Representat amb l'atribut de l'abric, fet amb el pèl del Llop.



49. IL·LUSTRACIÓ DE QUENTIN BLAKE INCLOSA AL CONTE. PEL MOBILIARI VEIEM COM L'ESCENARI ESTÀ ADAPTAT AL CONTEXT EN QUÈ ES SITUA, DESTACANT LA PRESENCIA DE LA TELEVISIÓ, GENERALITZADA A NIVELL DOMÈSTIC A MITJANS DEL SEGLE XX.

Pel que fa el nou escenari, es tracta de la casa de l'àvia, un espai tancat on el Llop sorprendrà a l'àvia i se la cruspirà per després esperar l'arribada de la Caputxeta. Aquesta idea dóna peu a l'argumentació d'un tret molt important del conte, i és que, en múltiples ocasions, a fi de ridiculitzar-lo, es veu com els propis personatges són coneixedors del conte tradicional i del desenvolupament de l'acció. Des d'un principi el Llop es dirigeix directament a casa l'àvia, és a dir, que de bon començament, el Llop ja sap on és casa l'àvia i també sap que tard o d'hora la Caputxeta i arribarà, raó per la qual ja s'espera allà un cop s'ha menjat a l'àvia. A més a més, més endavant en la història, quan la Caputxeta, que segueix la corrent al llop, pregunta a "l'àvia" per l'abric que porta, el llop salta enfadat, afirmant que enlloc d'haver preguntat per l'abric, li hauria d'haver preguntat per la grandesa de les seves dents. De manera que el Llop protesta perquè l'acció no està anant com ha d'anar, i per tant, això indica que el personatge és coneixedor de l'acció tradicional però no s'adona que l'acció que s'està desenvolupant no és la mateixa perquè la Caputxeta s'està rient d'ell, i no només d'ell, sinó també de les versions tradicionals del conte, ja que ella, malgrat que la coneix, no la segueix, sinó que actua de manera independent i per això el llop no s'adonarà fins al final, que la Caputxeta li ha seguit el joc des d'un principi per acabar matant-lo. De manera que el propi autor parteix de la idea que el conte original i la trama tradicional és coneguda pel receptor i fins hi tot pels propis personatges, ja que sinó la intencionalitat satírica i irònica de l'autor no tindria cap sentit.



50. IL·LUSTRACIÓ DE QUENTIN BLAKE INCLOSA AL RECALL POÈTIC DE ROALD DAHL.



Per tant, en aquest conte, la Caputxeta, la pròpia protagonista, esdevé l'instrument ridiculitzador, idea que suposa una contradicció ja que, ella està parodiant el seu propi conte i per tant, s'està autoridiculitzant. Però en realitat, el que està fent la Caputxeta és reivindicar-se. D'alguna manera l'autor ens presenta un segon arquetip de Caputxeta, una Caputxeta contemporània i moderna, en contrast amb la tradicional. Una Caputxeta dona, digne i orgullosa de la seva condició femenina, que reivindica la seva capacitat, força, independència, intel·ligència i valor. Tot posant en evidència i parodiant la Caputxeta tradicional, sotmesa, submissa, conformista, obedient i excessivament innocent. Es tracta, per tant, d'una confrontació entre la Caputxeta moderna i contemporània i l'antiga Caputxeta, tradicional i clàssica. Encara que aquest fet suposa una negació per part de la Caputxeta moderna als seus orígens, ja que al cap i a la fi, la Caputxeta moderna deriva de la clàssica, és a dir, que no existiria sense la presència de la Caputxeta tradicional, la seva avantpassada.

Aquesta evolució del personatge femení, serveix per fer que la realitat fantàstica del món dels contes, s'adapti a la situació social de la vertadera realitat. L'obra se situa a finals del segle XX, afortunadament, en aquest moment als països occidentals desenvolupats, la figura de la dona havia aconseguit reivindicar-se i sobreposar-se a la misogínia que la tenia sotmesa.

Així que, les dones havien aconseguit fer justícia i gaudir, juntament amb els homes, de drets com: el dret al vot, la llibertat d'elecció, actuació i decisió i el dret d'expressió i opinió. De manera que els atributs de la dona canvien per complet. Les dones deixen de ser submises, conformistes i obedients per ser ambicioses, tenir aspiracions intel·lectuals i professionals, per ser independents i deixar de dependre d'una figura masculina, i per tenir criteri propi i intel·ligència. De manera que estan igual de capacitades que un home per desenvolupar qualsevol tipus de tasca o per prendre qualsevol tipus de decisió. Tanmateix, encara que aquests canvis de pensament no sempre van ser portats a la pràctica, i el masclisme seguia a l'ordre del dia, les dones van encarregar-se de mostrar aquests canvis a partir de l'aparença, per exemple, van haver-hi modificacions en el vestuari<sup>43</sup> i en els pentinats, i moltes d'elles van començar a fumar, igual que feien els homes, per simbolitzar aquesta igualtat entre sexes.

---

<sup>43</sup> Canvis que també representa la Caputxeta de Roald Dahl, que a les il·lustracions del conte porta sabates de tacó i ensenya part de les cames que porta al descobert.



51. IL·LUSTRACIÓ DE LA CAPUTXETA DE ROALD DAHL FETA PER QUENTIN BLAKE, ON ES MOSTREN VISUALMENT ELS CANVIS DE LA DONA DEL SEGLE XX A PARTIR DE LA CAPUTXETA.

Per tant, la Caputxeta de Roald Dahl, respon a aquest nou prototip de dona valenta amb iniciativa que es riu i ridiculitza la figura de la dona tradicional governada per l'home, idea que la Caputxeta moderna també posa en evidència. Tanmateix, aquesta Caputxeta moderna no està caracteritzada físicament, i per tant, tampoc respon a un prototip concret, de manera que totes les dones poden ser Caputxetes modernes, tan si són rosses, pèl-roges o de pell morena. Donant així universalitat als atributs de la dona moderna, generalitzant la figura de la dona emprenedora amb iniciatives que no es deixa intimidar. Situació que es repeteix amb el Llop, entès com a una metàfora de l'home en general i que com que tampoc s'especifica un tipus d'home concret, qualsevol, fins hi tot el més encantador, pot acabar sent el més terrible dels llops.

D'acord amb aquest canvi de concepció a nivell social, les dones van deixar de ser qualsevol cosa per passar a ser objecte de respecte i reconeixement. Idea que també es plasma al conte, ja que la Caputxeta, no és només la Caputxeta, sinó que passa a ser la *Senyoreta Caputxeta Vermella* (*Miss Red Riding Hood*). Més concretament, al conte, apareix com a *Little Miss Red Riding Hood*, és a dir, *Petita Senyoreta Caputxeta Vermella*, aquest *petita*, serveix per accentuar més la ironia del conte i per crear una contradicció esdevenint al mateix temps, un residu dels missatges morals i de les ensenyances de Perrault i dels Grimm ja que, encara que la Caputxeta sigui petita a nivell d'edat o físicament, no vol dir res perquè acabarà vencent al Llop igual que si fos gran. De manera que, les aparences no són cap indicatiu per subestimar ningú i menys si és una dona, ja que al conte queda demostrat que per molt *petita* que sigui una dona, o que per molt que es faci dir *senyoreta*, no es veuen limitades les seves capacitats ni accions i que per tant, aquests qualificatius tampoc són cap garantia de res, ja que són només aparences o qualificatius formals.

Per tant, es presenta a una Caputxeta independent i autosuficient capaç de mofar-se d'un animal com el Llop, i per tant, capaç de riure's dels homes i també de guanyar-los. Durant tota l'obra, l'autor farà servir recursos per accentuar aquest canvi social i fins hi tot acabarà per riure's ell mateix de la condició masculina a partir del personatge del Llop. Marcarà aquest canvi social de la dona de manera molt exagerada fins al punt en què presentarà a una dona descarada, poderosa, imponent i sense por, capaç de portar pistoles amagades a la roba interior.

No és cap casualitat que l'arma estigui amagada a les calcetes de la Caputxeta, ja que a part d'accentuar el contrast entre la Caputxeta tradicional i la moderna i per tant, també entre la dona clàssica i la contemporània, és una manera de recordar o de fer incidència a les interpretacions de la Caputxeta perraultiana. D'aquesta manera entendríem l'amagatall de la Caputxeta com a un residu de la interpretació perraultiana d'una Caputxeta perversa que juga amb foc i que s'acaba cremant, però en aquest cas, Roald Dahl corrobora tot el contrari, ja que ens presenta a una Caputxeta que no té por, que també s'arrisca jugant amb foc, però que en surt victoriosa.



52. IL·LUSTRACIÓ DE QUENTIN BLAKE, ON LA CAPUTXETA DESENFUNDA L'ARMA.



53. LA CAPUTXETA AL FINAL DEL CONTE, LLUINT L'ABRIC FET AMB EL PÈL DEL LLOP. (IL·LUSTRACIÓ DE QUENTIN BLAKE)

Aquest canvi de context no només es marca amb la roba interior com a amagatall de l'arma, sinó que també es contrasta amb la pròpia arma, la pistola. Totes les armes són símbol de violència i perill però també de poder, atributs fins al moment relacionats amb els homes, raó per la qual, ells n'eren els únics posseïdors i usuaris. Almenys fins que la Caputxeta va aparèixer, atrevint-se a empunyar una pistola desafiant al Llop (home) i guanyant-lo.

Finalment, per acabar amb l'anàlisi del personatge de la Caputxeta, cal fer incís en un detall molt important i significatiu. Al final del conte, quan la Caputxeta ja havia vençut al llop, i se'n havia fet un abric, el narrador al veure-la diu: "*But what a change! No cloak of red, / No*



*silly hood upon her head*"<sup>44</sup>. Aquesta frase suposa l'alliberació de la Caputxeta del seu atribut principal. Per primera vegada, es concep a una Caputxeta que substitueix la seva característica caputxa vermella, fins al punt en que determina el seu propi nom, per un abric que ella mateixa s'ha fet amb el pelatge del Llop vençut. L'alliberació de la caputxa, suposa la pèrdua simbòlica de la caputxa i del vermell que la caracteritzava i per tant, la pèrdua de tot el simbolisme de la Caputxeta, que es reduïa a la caputxa. D'aquesta manera Roald Dahl remata el canvi i l'evolució del personatge i per tant, també de la dona en si. Derivant a una nova Caputxeta i a una nova dona, que canviarà per complet, i que deixarà de cobrir-se i amagar-se sota una caputxa per ensenyar la cara, per mostrar-se al món i perquè tothom vegi la seva identitat, la seva condició femenina que és igual d'admirable i que suposa el mateix orgull que la condició masculina. Però no només això, sinó que substituirà la caputxa vermella per un abric fet amb el pelatge del Llop, que representa el poder i simbolitza la victòria de la Caputxeta envers el Llop, i per tant, la victòria de la dona que ha aconseguit reivindicar-se i exigir els seus drets envers la figura de l'home. Així que l'abric simbolitza aquesta confrontació entre sexes (Caputxeta vs. Llop) i la victòria femenina (Caputxeta). A més a més, la Caputxeta el porta orgullosa i se'n riu amb ironies: "*Hello, and do please note/ my lovely furry wolfskin coat.*"<sup>45</sup>, mentre presenta als altres el seu *adorable abric pelut* dient que en *prenguin nota*, és a dir, que està advertint als altres, sobretot als homes, de que prenguin nota que ha vençut al llop sola, com a advertència i prevenint-los del seu nou poder i avisant-los de que si l'amenacen o l'ataquen, en poden sortir perjudicats com el Llop i acabar en forma d'abric. Per tant, l'autor fa que l'ensenyança moral del conte, surti de manera indirecta, de la boca de la Caputxeta, qui llança un avís a tothom, afirmant que no s'ha de jutjar a ningú per les aparences i més concretament als homes, que com ja s'ha dit, els adverteix del poder de les dones i de que els hi pot sortir car amenaçar-les o jugar amb elles per benefici propi.

A més a més, també al·ludint al nou context social, aquesta nova Caputxeta independent i autosuficient, esdevé la seva pròpia heroïna, de manera que resulta innecessària la figura masculina del caçador com a heroi, ja que ella mateixa, en forma de dona, reuneix els atributs (arma) i les característiques necessàries (valentia, independència i gosadia) per enfrontar-se al Llop. De manera que Roald Dahl introdueix la versió femenina de l'heroi negant la magnificació del caçador com a heroi masculí.

---

44 "Quin canvi! Ni rastre de vermell,/ cap estúpida caputxa sobre el seu cap"

45 "Hola, si us plau preneu nota/ del meu adorable i pelut abric de pèl de llop"

Tanmateix, l'autor ha passat per alt un detall que pot servir per qüestionar els valors o la moralitat de la Caputxeta, fins el punt en què pot servir per donar a entendre un prototip de dona moderna freda, individualista i interessada. Aquest detall rau en el fet que, a diferència del caçador dels Germans Grimm, la Caputxeta mata al Llop directament, sense pensar abans en salvar a l'àvia a qui el Llop ja s'ha menjat, salvant-se simplement a ella mateixa. La interpretació de l'absència d'aquest detall pot ser entesa de dues maneres, o bé que l'autor simplement ho ha passat per alt perquè no li ha donat importància i ha volgut centrar-se en remarcar la confrontació entre la Caputxeta i el Llop i per tant, entre la dona i l'home; o bé perquè l'autor està llançant de manera indirecta una crítica cap al sexe femení, titllant a la dona de freda, individualista i immoral, establint així una preferència cap a l'heroi masculí dels Grimm que sí que salva a l'àvia en contrast amb l'heroïna Caputxeta que només pensa en ella mateixa. D'aquesta manera, al darrere de tota aquesta ridiculització del masculisme de les versions tradicionals de la Caputxeta s'hi amagaria una interpretació misògina que realça la figura d'heroi masculí moral i honest envers la figura de l'heroïna que només pensa en la seva pròpia salvació.

L'altre protagonista del conte és el Llop. Per primera vegada, el seu nom apareix al títol del conte i durant tota la història la paraula Llop comença en lletra majúscula, la qual cosa indica que es tracta d'un nom propi. De manera que el llop està personificat i no és un llop qualsevol sinó que el conte fa referència al Llop.



54. EL LLOP DEL CONTE, IL·LUSTRAT PER  
QUENTIN BLAKE.

El Llop esdevé l'objecte més ridiculitzat del conte, per l'instrument ridiculitzador que seria la Caputxeta. El Llop representa un clar paral·lisme de l'home, igual que passava amb la versió perraultiana, amb l'única excepció que el Llop de Roald Dahl perd tota la càrrega simbòlica que el caracteritzava i això és el que el ridiculitzarà. En aquest cas, el Llop deixa de



ser temut i salvatge i encara que segueix sent malvat, no se surt amb la seva. Roal Dahl planteja un llop innocent, estúpid i babau que és vençut per la Caputxeta i no s'adona de que és ella qui l'està enganyant a ell, ja que des d'un principi la Caputxeta ja sap que la silueta de dins el llit no és pas la seva àvia.

Al final del conte, el Llop acaba pagant les conseqüències de les seves accions, és a dir que d'alguna manera rep el càstig que li pertoca per haver-se menjat a l'àvia de la Caputxeta, per haver atemptat contra la vida de la protagonista i per haver-la jutjat per les aparences, però el que és més, és que per primera vegada el càstig serà rebut de la mà d'un personatge femení, que també serà l'heroï. Per tant, el Llop patirà de ple aquest canvi en la concepció de la Caputxeta i de la dona ja que l'experimentarà en primera persona i s'adonarà de l'error que ha comès jutjant a la Caputxeta per la seva aparença i possiblement, també, per la seva condició femenina. Error que ha de servir per advertir a la resta d'homes sobre el poder de les dones i per inculcar que no s'ha de jutjar a ningú ni pel sexe ni per les aparences.

Per tant, el Llop és un personatge ridiculitzat al llarg de tot el conte, clarament al final quan es vençut per una nena i acaba en forma d'abric, però també quan mentre la Caputxeta fa referència a la magnificació dels seus òrgans en contrast als de la seva àvia, s'oblida precisament de fer referència a la grandesa de les seves dents. Les dents del Llop segurament nombroses, rectes i afilades, són la part més temuda d'un animal carnívor i són símbol de perill, i el fet que la Caputxeta se salti concretament aquesta part del cos, serveix per posar més en ridícul al Llop ferint el seu orgull fent referència a què la seva aparença ha deixat de ser imponent i que ja no serveix per fer por ni a nenes "petites" i "innocents".

D'aquesta manera, igual que en la resta de versions, el Llop i la Caputxeta segueixen adoptant els rols de protagonista i antagonista. Però no es mantenen de la mateixa manera els personatges secundaris.

En aquest conte, la mare de la Caputxeta passa inadvertida, de fet, ni tan sols s'esmenta. De manera que el lector desconeix si la mare existeix o no o si simplement no s'anomena. A la resta de versions analitzades aquest mateix plantejament es repetia però fent referència a la figura paterna. De manera que, el fet que l'autor no els esmenti és una manera de situar al mateix nivell al pare i a la mare, és a dir, als homes i les dones. Per fer-ho l'autor tan podia haver-los anomenat a tots dos o no haver-ne anomenat a cap. Però, no obstant, fent que ambdues figures paternes passin inadvertides, es fa referència a aquesta igualtat entre sexes juntament amb la igualtat d'obligacions pel que fa l'educació dels fills però, al mateix temps,



no anomenant-los, també s'accentua la maduresa i independència de la Caputxeta qui sense haver estat advertida per la seva mare, té intel·ligència suficient com per anar preparada i no creure's al Llop.



55. L'ÀVIA, IL·LUSTRADA PER  
QUENTIN BLAKE.

Pel que fa l'àvia, es tracta d'un personatge secundari que es manté en segon pla. De fet, simplement serveix per unir els camins de la Caputxeta i del Llop fent que es creuin i així es pugui desencadenar l'acció. En aquest cas l'àvia no és víctima de la innocència de la Caputxeta ni del seu error en revelar al llop la localització de la casa de l'àvia, sinó que és víctima del propi Llop qui ja sabia on era la casa de l'àvia i de la seva pròpia innocència al obrir-li la porta. Però sí que pot ser víctima de la immoralitat de la protagonista qui mata al Llop amb l'àvia a dins i no es preocupa de salvar-la primer.

Tanmateix, el fet que el Llop es mengi a l'àvia, és d'alguna manera una "necessitat" per després poder menjar-se a la Caputxeta i enganyar-la, ja que al cap i a la fi, l'àvia no és l'objectiu principal del Llop.

En relació als personatges, un altre recurs molt important que fa servir l'autor és que en descriu la gesticulació, és a dir, que a part de fer esment del llenguatge verbal que s'intercanvien, el narrador també fa referència al llenguatge no verbal, la qual cosa permet al lector o receptor imaginar la situació i elaborar prediccions o deduccions que seran sempre encertades, ja que el llenguatge no verbal és universal de manera que, malgrat les traduccions o interpretacions que es facin del conte, quan la Caputxeta de Roald Dahl piqui l'ullet al Llop després que aquest l'avisí que va a cruspir-se-la, tothom comprendrà que la Caputxeta està preparada i que farà alguna cosa per vèncer al Llop o si més no, per evitar que se la mengi.

Relacionant el conte amb el context històric, queda clarament definit, gràcies als paral·lelismes de l'autor, que se situa a finals del segle XX als països occidentals més desenvolupats, com seria el cas de Gran Bretanya, lloc de naixement de l'autor, on va passar-hi tota la vida. Per tant, el fet de poder concretar tan agudament el context en què se situa el conte, sense que no s'esmenti directament dins la història, serveix per remarcar-nos en la idea que els contes són també fonts històriques que ens informen sobre la vida del context en què se situa, fàcilment deduïble pels elements que apareixen en la història o, en aquest cas, també per la data de publicació del conte.





No obstant, queda indeterminada la durada de l'acció. Se sap que els fets es desencadenen cronològicament, però no obstant, el lector desconeix si l'acció té lloc de nit o bé de dia, si el Llop roman dies i dies esperant a casa l'àvia o bé si només s'hi està uns minuts. Tanmateix, es tracta d'un detall insignificant ja que esmentar-lo o no esmentar-lo no té cap mena d'incidència dins la història ni tampoc serveix per realçar la intencionalitat satírica de l'autor, de manera que, degut a aquesta manca d'importància, entenem que l'autor hagi optat per ometre aquesta especificació.

Encara que es tracta d'una versió escrita, destaca l'existència d'il·lustracions que acompanyen el text. Tot i que, en aquest cas, la seva funció és decorativa i ornamental i serveix perquè el lector pugui fer-se una idea dels esdeveniments que es narren, i de l'aparença que tenen els personatges.

Per concloure, *La Petita Caputxeta Vermella i el Llop* de Roald Dahl, és un conte poètic dirigit a un públic infantil que intenta inculcar la igualtat entre sexes per evitar recaure en el masclisme que durant tants anys havia tingut sotmeses a les dones, representant-les com una font de valentia, seguretat i força.

### 6.1.2.2. La Perversa Caputxeta de Rosa-Maria Colom



56. PORTADA ORIGINAL DE *LA PERVERSA CAPUTXETA* DE ROSA-MARIA COLOM.

*La perversa Caputxeta*<sup>46</sup> de Rosa-Maria Colom és una versió moderna del conte tradicional de *La Caputxeta Vermella* que va ser publicada l'any 2003. Malgrat que s'inspira en el conte tradicional, es tracta d'una narració amb aspiracions literàries que presenta una trama completament diferent a la original, enfocada des d'una perspectiva abans mai vista, ocupant cent cinc pàgines, que seran objecte del nostre anàlisi.

Tal i com dèiem, l'argument d'aquesta versió del conte, presenta una focalització fins ara inhòspita. Al principi del conte, es presenten als protagonistes, els llops. S'introdueix a una família de llops que viu en un zoològic (*El Cocodril Blau*) dirigit per Lionel Lion, el mateix propietari. Aquesta família, la família Grandbouche o la família G., estan sotmesos a les decisions i a la voluntat del senyor Lionel, ja que ells van prometre acceptar i acatar les decisions de l'empresari a canvi de viure al zoo i de que el seu secret mai sortís a la llum. Per tant, aniran passant els anys i la família viurà sotmesa a una monotonia contínua, almenys, fins l'arribada d'una misteriosa carta al zoo. Aquesta carta arribarà de la mà d'un caçador furtiu que diu portar un missatge per la família Grandbouche. Al principi, en Lionel no voldrà que els llops vegin la carta, perquè tem que aquesta pugui fer referència a les arrels i al passat dels llops. Tanmateix, degut a la insistència del caçador, els llops reben la carta. El missatge prové de l'avi Michel, que viu a les profunditats del bosc. La carta es presenta com un testament on l'avi explica que se sent molt dèbil i que s'està morint. Deixant explícita la seva última voluntat d'abraçar algú de la família abans de morir. No obstant, anar a visitar l'avi suposa l'incompliment d'una de les normes i condicions del senyor Lionel: sortir del recinte del zoo. Els llops suplicaran al director del zoo que deixi sortir ni que sigui només a un membre de la família per anar a visitar al vell llop. Finalment, Lionel elabora un contracte on especifica que dóna permís perquè un membre de la família surti del zoo durant un període de vint-i-quatre hores.

<sup>46</sup> Vid. COLOM, Rosa-Maria (2003): *La perversa Caputxeta*. Romanyà-Valls: Edicions Bromera, 107 pàgs.



Després d'una llarga discussió entre els llops per veure quin d'ells emprendre el viatge, l'escollit serà en Boris, el més petit de tots. Abans de sortir a l'aventura, el disfressaran perquè ningú el reconegui i l'advertiran d'una cosa molt important: que si es troba a la Caputxeta no li ha de fer cas, perquè és l'ésser més dolent que existeix. Equipat i preparat, en Boris començarà el seu viatge cap a casa l'avi, seguint el plànol que acompanyava la carta. El camí era clar: no podia acostar-se al bosc i havia de seguir el trajecte del riu sense desviar-se ni parlar amb ningú. Tanmateix, a mig camí, es troba amb un conjunt de cartells, d'indicacions cap al parc d'atraccions de la Caputxeta Vermella. Malgrat que ell sap que no hi ha d'anar, decideix acostar-s'hi només per comprar-se una beguda i després marxar corrents.

Tot i així una vegada allà quedarà fascinat per l'entorn en què es troba. Allà descobrirà la història de la Caputxeta on, suposadament, el seu avi se l'havia menjat a ella i a la seva àvia. Però, tal i com la tieta Urgla li deia sempre, això és una història que la dolentassa de la Caputxeta s'havia inventat per condemnar als llops. Tot mirant el llibre, a en Boris se li acostarà una dona gran amb una caputxa vermella. Era la verdadera Caputxeta Vermella. La dona s'adonarà de qui és en Boris i l'enganyarà per treure-li informació i saber cap a on es dirigeix. Després d'haver-ho aconseguit, enganyarà al pobre Boris i l'enviarà per un altre camí molt més llarg. Una vegada en Boris segueixi amb el seu camí, agraït a la Caputxeta sense saber que en realitat l'ha enganyat, la Caputxeta es disfressarà de Boris i es dirigirà cap a casa de l'avi Michel amb la intenció de matar-lo. Quan la Caputxeta arriba a l'amgatall del llop abans que el seu nét, en Michel no s'adona que és la Caputxeta fins que aquesta no li ho confessa. Tot i així, encara que la Caputxeta es disposi a matar-lo, el llop no deixa de dirigir-li compliments i d'afalagar-la per enredar-la. Al final, quan la Caputxeta es confii i desisteixi de matar al llop, aquest acabarà per cruspir-se-la.

Finalment, en Boris arribarà a l'amgatall del seu avi i se'l trobarà animat, content i feliç, sense ser conscient del que acabava de passar. Al final, es desencadena un final feliç on els llops deixen de ser temuts i titllats d'assassins i poden tornar al seu hàbitat i deixar el zoo. Encara que alguns membres de la família voldran quedar-s'hi perquè no volen renunciar a les comoditats que ofereix. Pel que fa la Caputxeta, el seu parc d'atraccions serà derrocat per construir-hi un parc natural, i els llops deixaran de ser considerats els malvats del conte.

En base a l'argument, podem elaborar l'estructura del conte i dels esdeveniments que en componen la trama, novament seguint les bases establertes a la teoria del rus Vladimir Propp.

Encara que al ser un conte literari, de seguida veurem que la teoria no és 100% aplicable i que haurem d'aplicar-hi algunes modificacions.

Tanmateix, abans de dividir-la en plantejament, nus i desenllaç, cal fer incís en què, per primera vegada, trobem un conte que de per si ja està dividit per capítols. El conte inclou onze capítols i un epíleg final on es distribueixen el plantejament, nus i desenllaç del conte.

El **plantejament** del conte engloba els dos primers capítols: *On es conta com l'arribada d'una carta secreta trastoca l'ordre establert* i *On s'explica la història de la família G*. A nivell estructural, dins el plantejament no hi localitzem cap de les funcions que Propp estableix a la seva teoria, perquè *La Perversa Caputxeta* no és un conte purament popular. Sinó que, en aquest cas, el plantejament es fa servir per presentar l'ambient on es desenvolupa la història, els personatges que la protagonitzen i les seves circumstàncies. A més a més, també s'explica l'origen i els motius que justifiquen la situació actual dels personatges.

El **nus** del conte, comença quan s'inicia el desenvolupament de l'acció. El cos del conte comprèn sis capítols, des del tercer fins el vuitè. En aquest cas, pel que fa l'estructura interna del nus del conte, si que podem aplicar algunes de les bases de Propp:

1. Un dels personatges presentats abandona la seva família, casa seva i s'allunya del lloc on viu.
2. El protagonista és objecte de prohibició. En aquest cas se li prohibeix allunyar-se del camí marcat i parlar amb desconeguts.
3. El protagonista, en contra de la seva voluntat, transgredeix la prohibició.
4. L'antagonista (la Caputxeta) s'apropa al protagonista (el llop Boris) intentant obtenir-ne informació.
5. Sense saber-ho, el protagonista, o en aquest cas la víctima, ajuda a l'antagonista i es deixa enganyar.
6. L'antagonista obté la informació i s'apropa a algun familiar o personatge proper al protagonista amb la intenció de fer-li mal.
7. L'antagonista es troba amb aquest tercer personatge.

Finalment, el **desenllaç** del conte inclou els tres darrers capítols ( IX. *Els enemics es troben*, X. *El final d'una enemistat* i XI. *En Boris arriba al cim*) juntament amb l'epíleg final. A nivell estructural, es representa amb les funcions següents:



8. L'antagonista acaba per desdir-se de fer mal al familiar del protagonista.
9. El familiar del protagonista (l'avi Michel) acaba per matar a l'antagonista (la Caputxeta).
10. El protagonista arriba, finalment, fins al seu objectiu inicial, ignorant a tot allò que ha succeït.
11. La tasca es compleix satisfactòriament i es desencadena un final feliç.

El conte és narrat per un narrador extern omniscient, és a dir, es tracta d'una veu aliena a la trama del conte i al desenvolupament de l'acció que narra els esdeveniments de manera objectiva i neutral tal i com succeeixen, encara que coneix absolutament tots i cadascun dels pensaments dels personatges i narra les accions que emprenen. Per relatar-les, el narrador combina els capítols dedicant-los als personatges pertinents d'acord amb l'acció que esdevingui o els propòsits que es plantegin. Tanmateix, aquestes accions només seran conegudes pel narrador que les transmetrà al lector ja que no tots els personatges sabran la veritat ni el final real de la història.

Seguint amb l'anàlisi formal del conte, cal fer referència al context espacial i temporal en què se situa. D'acord amb les característiques del gènere contístic, el temps i l'espai són dues estructures que apareixen indeterminades, però que no obstant, podem deduir-les.

Pel que fa l'espai, sabem que el conte transcorre a Catalunya, ja que en més d'una ocasió es fa referència explícita a la zona catalana de la Garrotxa. Per tant, quan ens parla de serralades i de boscos podem pensar que es tracta de la zona pirinenca. A més a més, sabent que el conte es desenvolupa a la Garrotxa, podríem relacionar les ruïnes del monestir on s'amaga l'avi Michel amb un dels monestirs de la Garrotxa. *Es tractava de les runes abandonades d'un antic monestir que no havia trepitjat ningú des que l'abandonaren els monjos feia més de dos-cents anys. Se'n conservaven restes d'escales, columnes i cel·les. La masmorra, la capella, els patis, el claustre, l'hort, la immensa cuina i el rebost. Era tant gran com un poble i allà hi visqué com un rei al llarg d'un grapat d'anys que no eren ben bé anys com ja sabeu.* La descripció que es fa al conte de l'amagatall del llop coincideix perfectament amb la del monestir de Sant Llorenç de Sous, en ruïnes i deshabitat des del segle XVI degut a un conjunt de terratrèmols que van danyar-lo de manera irreversible a finals del segle XV. Es tracta d'unes ruïnes, actualment visitables, que es localitzen a l'Alta Garrotxa en contacte directe amb la natura, esdevenint l'entorn i l'amagatall

perfecte per un llop vell que es refugia de les conseqüències dels seus actes i d'enfrontar-se al seu destí.



57. IMATGES DE LES RUÏNES DEL MONESTIR DE SANT LLORENÇ DE SOUS, AMAGATALL DE L'AVI MICHEL AL CONTE.

Pel que fa el context temporal, és més complicat de determinar amb exactitud. Perquè, de fet, l'autora deixa entreveure sovint la falta d'importància que té per ella la determinació temporal, amb afirmacions com: *Va ser el dia que reberen la carta. Posem que era dilluns.* (pàgina 7), [...] *Passà un temps indeterminat que no es podia comptar per mesos, anys i dies, perquè a les rondalles les coses no rutllen com a la vida real. A vegades esdevenien dos hiverns junts i la tardor precedia l'estiu per comptes que fos al revés. No tots els personatges d'aquesta història envelliren igual sinó que cadascun ho va fer segons la seva mena.* (pàgina 28). Amb aquestes declaracions, escollides d'entre moltes a mode d'exemple, l'autora justifica la indeterminació temporal del conte al llegant a què s'hi veu obligada pel tipus de narració que escriu, tot fent servir aquesta indeterminació, a més a més, per reincidir en la idea que el lector se situa en una dimensió fantàstica paral·lela a la realitat que coneix. Per tant, no som conscients del temps que passa des que els llops reben la carta fins que en Boris emprèn el seu viatge, però si que sabem que l'acció principal, és a dir, el viatge d'en Boris, té una durada de vint-i-quatre hores, ja que així ho especifica en Lionel que fa servir les seves condicions imposades als llops per dotar al conte d'intriga i tensió. L'acció es desenvolupa de manera continuada i els fets succeeixen cronològicament encara que, en un parell d'ocasions, es recorre al *flashback* per saltar del present al passat.

A més a més, en relació al context del conte, encara que no aparegui explícit, hi ha elements que ens permeten deduir-lo. Podem saber del cert que el conte s'emmarca dins un context contemporani, no només perquè es publica durant el segle XXI, sinó perquè hi apareixen elements i estereotips que ho delaten. Aquests elements serien: els telèfons mòbils, la presència del cotxe, dels zoològics i sobretot dels parcs d'atraccions, una rèplica dels centres d'oci infantils més comuns al segle XXI. Elements que se sumen a alguns estereotips propis del segle coetani com la idea de turista o de dona empresària.

Per tot plegat, es tracta d'un conte que es localitza en un entorn fantàstic i la trama és, absolutament, fruit de la imaginació de l'autora que presenta a personatges animals





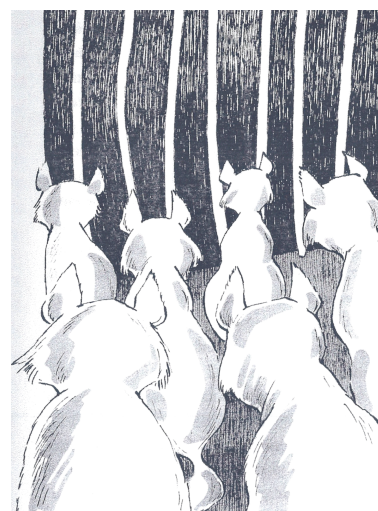
humanitzats dotats de la capacitat del llenguatge, encara que tal i com veurem a l'anàlisi, alguns estan més humanitzats que els altres degut a les condicions que els acompanyen.

Seguint amb l'anàlisi, cal fer referència al títol del conte. Rosa-Maria Colom titula la seva obra sota el nom de *La perversa Caputxeta*. Només amb la presència del nom de Caputxeta, el títol ja adquireix un caràcter simbòlic i qualsevol lector que llegeixi el títol, el relacionarà clarament amb el color vermell i amb la presència d'un llop malèvol. Tanmateix, en aquest cas, el títol ja ens indica que la visió que es dona de la Caputxeta no serà la típica. Ja amb el títol, es relaciona al personatge amb atribucions negatives, que fins ara eren pròpies del llop. Per tant, encara que el títol no desvela de manera concreta l'argument del conte, sí que ens indica que no es tracta de la típica versió tradicional que ofereix a una Caputxeta innocent.

A partir d'aquí, seguint amb l'anàlisi cal fer referència a tots els personatges que incideixen dins la història. El conte comença presentant-nos a la família G.

Es presenta com a una honorable família de llops que viu al *Cocodril Blau*, un zoològic. Es tracta d'una família formada per en Lok, el pare, l'Annis la mare, catorze fills de totes les edats, inclòs en Boris, el més petit de tots, una tieta vídua, la tieta Urgla i tres cosins llunyans. El verdader nom de la família és família *Grandbouche*, nom que prové del francès i que vol dir *boca gran*. No és d'estranyar que una família de llops tingui aquest nom, ja que està directament relacionat amb la seva naturalesa de llops, d'animals salvatges i carnívors.

Tanmateix, aquesta família de llops es veu obligada a amagar el verdader nom de la família sota la inicial G. D'aquesta manera, amagant el nom que els defineix com a família i com a llops, estan renunciant als seus instints més primaris i a la seva fisiologia, tot a petició del propietari del zoològic, Lioneli Lion. De per si, tal i com la seva naturalesa i la simbologia que els envolta indiquen, *els llops són feres perilloses, de caràcter danyós i destructiu, que oloren la sang i es tornen folls quan hi ha lluna plena. Que són carnívors per damunt de tot. Per aquesta raó i per evitar que passat un temps, volguessin tornar al bosc i li ho deixessin tot espatllat i fet malbé*, el senyor Lioneli els hi farà firmar on contracte on la família accepta, entre d'altres, no esmentar mai el seu passat i comportar-se adequadament.



58. LA FAMÍLIA GRANDBOUCHE QUAN  
ABANDONA EL BOSC.  
IL·LUSTRACIÓ DE MABEL PIÉROLA.



D'aquesta manera, la família *Grandbouche*, desenvolupen elegància, sentit de l'higiene, educació i comencen a practicar un conjunt d'hàbits propis de les persones com per exemple, menjar amb forquilla i ganivet, resar abans d'anar a dormir, complir amb el currículum acadèmic, obeir i no protestar mai per res. Totes aquestes característiques són mostres de la humanització forçada que pateixen els llops, obligats a apartar-se dels seus instints propis de la condició animal que els pertoca per adaptar-se a les normes i restriccions morals de la societat humana. Mostrant animals humanitats, l'autora per tant, fa referència al fet que deixant de banda l'aparença física els animals són iguals que els homes. D'aquesta manera, s'està afirmant que els animals també tenen ment o ànima, part immaterial inherent a l'espècie humana. Partint d'aquesta idea, basant-nos en la 2a tòpica<sup>47</sup> del psicoanalista Sigmund Freud, els llops del conte, com a fruit d'aquesta humanització, igual que els homes també arriben a desenvolupar el superjò, és a dir, l'assimilació de totes les normes culturals i de caràcter moral pròpies d'un entorn. Es tracta del desenvolupament de la funció repressora de cadascú que fa que es reprimeixin els impulsos, que tot i ser primaris i necessaris, no són apropiats per l'entorn. El superjò és, per tant, una moral que regeix les accions i conductes, un agent regulador que ens condiciona d'acord amb les exigències de la societat. Així que, amb la integració dels llops en un entorn humà, aquests es veuen obligats a desenvolupar aquest superjò i a reprimir els seus impulsos més primaris, per adaptar-se a les restriccions de l'entorn i la convivència humana.

Els llops, tanmateix, no només estan forçats a humanitzar-se sinó també a oblidar i renunciar a les seves arrels i al seu passat. Renegar a la seva condició animal i al seu passat els hi generava infelicitat, monotonia. *No era una família alegre ni bullanguera. Se'ls endevinava una profunda melangia al fons dels ulls. Un complex soterrat, i les cançons que cantaven, fins i tot les de bressol, eren cançons infinitament tristes i belles. Inspirades, deien alguns, en els seus dolorosos records.* Abandonar i renegar del passat i de tot allò que havien estat, causava als llops un profund sentiment de tristesa i impotència. Emocions que no podien amagar i que s'exterioritzaven en forma de cançons o records silenciosos. Fins al punt en què, amagar el passat, és a dir, amagar una part del que són, els hi genera un complex, ja que fingeixen ser qui no són. Perquè per molt que el passat, passat estigui, forma part de la vida de cadascú i condiciona el seu present. Negar-lo i

---

<sup>47</sup> Teoria on el psicoanalista Sigmund Freud estableix que l'estructura de la ment està composta per tres realitats: l'allò, la part instintiva i més inconscient de l'individu, el jo, evolució psíquica que racionalitza els impulsos de l'allò i finalment, el superjò, que apareix quan l'individu esdevé un ésser cultural.



fer veure que no ha passat, suposa no acceptar-se a un mateix, i això genera complexos i malestar psicològic.

Tot i així, aquesta monotonia de la família Grandbouche, s'acabarà amb l'arribada d'una carta al zoo. La carta apareix com a l'objecte detonant que marca un abans i un després a la vida dels llops. Però al mateix temps, és un símbol d'advertència. La carta està segellada amb les paraules PERSONAL i SECRET escrites amb una substància vermella que semblava sang. Aquest vermell de la carta esdevé una clara advertència, que preveu als llops del perill imminent que afectarà a la seva família. La carta representa el testament de l'avi Michel, el personatge que ha provocat que la família estigui vivint en un zoològic i que hagi de renunciar als seus records.

*Michel Grandbouche era el llop més gran i terrible de la contrada, no sols pel seu caràcter sinó també pel seu físic. Si l'alçada normal d'un llop és de vuitanta centímetres, ell feia metre deu i cinquanta de cua, que sumada a l'amplària del cos i a la llargària del seu musell el feien tan terrible com un lleó. L'avi Michel es presenta com el cap de família, el dirigent del clan dels llops, el més savi, el més vell i el que té més experiència. Tanmateix, també va ser ell el causant de la mala fama dels llops i el que va provocar que, per salvar-se, la seva família hagués d'anar a viure al zoològic. Això és perquè va ser l'avi Michel, el llop que va protagonitzar la versió tradicional de la Caputxeta Vermella, és a dir, el llop que es va menjar a l'àvia de la Caputxeta abans de cruspir-se-la a ella també, o almenys això és el que la Caputxeta va fer saber després de sortir viva de la panxa del llop.*

*D'ençà d'aquell atemptat, els llops foren considerats una mena d dimonis que calia exterminar. Els pastors i els ramaders els paraven trampes i els llançaven malediccions, els caçadors els perseguïen a trets o amb llances enverinades i fou tal la desfeta que els paratges quedaren gairebé nets d'aquelles bèsties. D'aquesta manera, l'autora introdueix la clàssica versió del conte de la Caputxeta però per fer referència a les tràgiques conseqüències que aquesta va comportar pels llops, les quals van venir donades arran de la generalització del prototip de llop malvat que menja nenes innocents, fins al punt, en què es va creure que tots els llops havien de ser exterminats. Per tant, igual que feia Roald Dahl, Rosa-Maria Colom també parteix de la idea que tots els lectors del llibre ja coneixen la versió tradicional del conte. De fet, podríem entendre *La perversa Caputxeta* com la segona part de la versió del conte clàssic, enfocada a les conseqüències que la trama tradicional exerceix sobre el personatge del llop, que també té família. Negant els prejudicis entorn la figura del llop i també els d'innocència i puresa que giren entorn la Caputxeta.*

Tornant a l'avi Michel, veiem com hi ha una gran diferència entre el tipus de llop que ell representa i el tipus de llop que encarna la seva família. Després que la Caputxeta expliqués a tothom la seva història i que els llops haguessin d'amagar-se, tota la família d'en Michel va anar a viure al zoològic, a la ciutat amb la civilització humana. Però ell no va voler fer-ho. Deia que ja *era massa vell per canviar de costums*. El fet que l'avi no es mogui de l'entorn que li és propi, fa que, a diferència dels altres membres de la família, no s'humanitzi ni abandoni els seus instints renegant la seva condició animal. D'aquesta manera, tot i que en Michel també està humanitzat perquè té capacitat de llenguatge, s'estableix una clara diferència entre ell i la resta de la seva família que ha desenvolupat el superjò i funcions repressives d'acord amb l'entorn on s'han traslladat que ha forçat aquest canvi, ja que la ciutat no és l'entorn propi dels llops. Mentre que l'avi Michel, que es manté al bosc, a l'entorn on pertany, no té perquè canviar res ni humanitzar-se.

Una altra aportació que fa l'autora, que podria ser relacionada amb aquesta humanització general, és la idea que els animals també tenen sentiments i experimenten emocions. L'avi també respon al tòpic literari de *tempus fugit est*, i de *lubi sunt*. Quan es troba sol, amagat entre les runes del monestir, se sent sol al veure que la seva família no hi és i que el pas del temps l'ha deteriorat. El temps s'ha endut l'heroi que ell havia estat i l'han fet vell. En aquesta situació de debilitat, és quan l'avi més es repenjava als records i quan s'adona de la importància de la seva família i que, la soledat que tan feliç el feia quan se sentia independent i autosuficient, no era ara tan idíl·lica. Serà per això que escriurà una carta a la seva família, on demana a crits una abraçada reconfortant i afecte dels seus.

El personatge de l'avi Michel és un paral·lelisme amb el personatge de l'àvia de la Caputxeta. Igual que l'àvia, i de la mateixa manera que un Michel jove va fer, serà enganyat per una Caputxeta disfressada del seu nét. Per tant, la història es repeteix, i la Caputxeta decideix pagar amb la mateixa moneda al llop. Tot i que el desenllaç no serà exactament el mateix.

A l'encontre final on el llop Michel es retroba amb la Caputxeta, és destapa la verdadera identitat del llop. Es descobreix com, a pesar de les seves promeses i juraments negant-ho, sí que va ser en Michel qui, en el seu moment, va menjar-se a la Caputxeta i a la seva àvia. Per això, la Caputxeta decideix castigar-lo de la mateixa manera i s'hi dirigeix amb la intenció de matar-lo. Tot i així el llop, molt astut i maquiavèl·lic, s'ensuma les intencions de la nena, que



ara ja s'ha fet gran, i l'enganya. L'enganya amb compliments exagerats i afalagant-la constantment.



59. L'AVI MICHEL QUAN ES CRUSPEIX A LA CAPUTXETA. IL·LUSTRACIÓ DE MABEL PIÉROLA.

Durant la intensa conversa que mantenen el llop i la Caputxeta, és deixa entreveure certa atracció o tensió entre ells. La conversa s'inicia com una forta discussió. La Caputxeta està molt enfadada per tot el mal que el llop li ha fet. Però ella no s'adonà de la demagògia del llop, que reconduirà la conversa com més li convingui. Es tracta d'una intensa i acalorada discussió que acaba en paraules boniques i fa una referència directa a la dita popular: *del amor al odio solo hay un paso*. Al final, resulta que l'odi profund que la Caputxeta sentia cap al llop, acaba esdevenint el més intens dels amors, que igual que tots, acabarà en tragèdia.

Finalment, el llop, quan la Caputxeta s'adona que està enamorada del llop i que no vol que mori, l'avi Michel se la menjarà sense pietat. Sense pietat però també sense cap mala intenció. Perquè al cap i a la fi és un reflex instintiu que no controla ni pot evitar. Ell mateix afirma que *ho havia fet sense mala intenció. De la manera més innocent. Amb el cap clar i ben saciat de panxa, mai no se l'hauria cruspada, pobra Caputxeta Vermella!*

Després d'haver-se menjat a la pobra Caputxeta, l'avi Michel es retrobarà amb el seu nét Boris, que veurà que l'avi no està malalt ni moribund, sinó tot el contrari. Amb la mort de la Caputxeta les esperances tornen a aflorar dins l'avi qui es defineix com a un ésser lliure, fent una crida a la llibertat.

Aquesta llibertat cap a la raça dels llops, ve donada amb la mort de la Caputxeta. Ja que, la mort de la Caputxeta suposa que es desmenteixi la història que anys enrere havia condemnat als llops, fent que aquests tornin a ser animals lliures que poden tornar a habitar tranquil·lament els boscos i entorns naturals que els hi són propis, sense haver de renunciar a la seva condició per por a què allò que són els pugui posar en perill. Això és, al mateix temps, una manera de criticar l'absència de llibertat que tenien els llops per culpa de les idees preconcebudes negatives que giraven entorn seu arran de la història de la Caputxeta, fent

referència a què no s'ha de generalitzar sense saber o conèixer, ja que no tots els membres d'una mateixa espècie o família són iguals com perquè tots rebin la mateixa condemna, ja que en Boris, per exemple, ni és com el seu avi, ni té la culpa de res del que ell hagi pogut fer.

Indubtablement, el protagonista del conte és en Boris. El petit dels llops i el més jove dels néts de l'avi Michel. *El petit era en Boris, que com sempre passa a les rondalles, era molt trempat i tenia més qualitats que ningú. De caràcter sociable, cortès amb els desconeguts, moderat, amable, tranquil, de noble cor, lleial, sincer, valent, decidit i animós. Tothom estava d'acord en què era un bon minyó.* En aquest conte, el llop Boris encarna els atributs propis de la Caputxeta, establint així un paral·lisme entre ell i el personatge femení, demostrant que les aparences són enganyoses i que sota un cos de llop, pot amargar-s'hi la més innocent de les Caputxetes.

En Boris és un dels llops que està completament humanitzats, des de petit ha viscut al zoològic i de fet, ell mai ha conegut ni desenvolupat els instints animals propis dels llops, perquè no s'ha desenvolupat en l'entorn propici per fer-ho. És un personatge que més que un llop, és com un nen petit, igual que ho era la Caputxeta al seu dia. Té les pors i els desitjos propis dels nens petits, i el viatge que emprendreà suposarà per ell tota una experiència.

El petit Boris serà l'escollit per anar a visitar l'avi a la muntanya. Era la primera vegada que en Boris sortia del zoo, ja que ell mai havia vist altra cosa. *Aleshores començà la tasca de disfressar-lo per tal de donar-li l'aire d'un turista ianqui i dissimular la seva condició de llop. L'endiumenjaren amb una moderna samarreta de Mickey Mouse que li arribava als genolls. Li plantificaren una gorra de beisbol que li amagava les orelles. Unes ulleres fosques de motorista. I les antigues botes de domador del senyor Lioneli.*

L'objectiu de la disfressa és evitar que algú, sobretot la Caputxeta, descobreixi la condició de llop d'en Boris. Primer de tot, això ja indica que per culpa de la Caputxeta els llops viuen atemorits i discriminats socialment, fins el punt en què es veuen obligats a amagar allò que són i a renegar a la seva condició de llop. Per tant, des d'aquest punt de vista, l'autora intenta oferir una nova imatge del conte on és la Caputxeta qui perjudica a altres llops que no tenen cap culpa d'allò que li va passar a ella i a la seva àvia. Mostrant als llops com a les víctimes del que va passar i a una Caputxeta perversa i rancorosa. A més a més, tampoc és casualitat que en Boris es disfressi de turista americà. De fet, és un recurs per fer que el nen passi desapercbut, ja que, per la vestimenta, de seguida es dedueix que es tracta d'un turista o estranger, i per això ningú que el vegi qüestionarà la seva aparença ni s'aproparà a fer-li preguntes. Encara que sembla ser que la Caputxeta sí que ho farà.



Abans d'emprendre el seu viatge, tota la família ensenya a en Boris un mapa on hi ha marcat el camí que ha de seguir i l'adverteixen que no es desviï i que, sobretot, no s'apropi al bosc. El fet que es prohibeixi a un llop endinsar-se al bosc és una gran contradicció, el bosc és l'entorn propi dels llops, i així ho marca la seva naturalesa, és l'entorn on es desenvolupen millor i el que més coneixen. Per tant, resulta una gran paradoxa prohibir a un llop que s'hi acosti, més que res pel seu propi bé. Tanmateix, aquesta paradoxa és un recurs emprat per realçar la idea que el llop en aquest cas no és un llop, sinó que és més un nen, accentuant així el paral·lisme entre ell i la Caputxeta tradicional. A més a més, la tieta adverteix a en Boris de que no parli amb ningú i que vigili si topa amb aquella dolentassa de la Caputxeta, perquè si ho fa haurà begut oli. Per tant, el llop, encara que no vagi vestit de color vermell, encarna a la petita Caputxeta i fins i tot rep les mateixes advertències que ella abans de marxar cap a casa l'àvia i, igual que ella, en Boris també les ignorarà.



60. IL·LUSTRACIÓ DE MABEL PIÉROLA

Durant el camí cap a l'amagatall de l'avi, en Boris topa amb diversos cartells que indiquen com arribar al Parc de na Caputxeta Vermella. En un principi, en llegir aquest nom, el llop s'espanta de seguida i ni li passa pel cap seguir els cartells. Però a mesura que va avançant, encara que no ho vulgui, es va trobant amb més i més cartells. Aquesta sèrie continuada d'indicadors del parc de la Caputxeta són una prova pel petit llop, ja que se li apareixen en forma de temptacions, i encara que en Boris sap que no hi ha d'anar, hi vol anar. Finalment, després d'aquesta constant exposició a la temptació, en Boris no ho podrà evitar i hi sucumbirà, dirigint-se cap al parc d'atraccions de la Caputxeta, encara que en un principi només vulgui anar-hi per comprar una beguda. En aquest moment del conte, relacionant l'acció d'en Boris com a paral·lisme amb l'acció de la Caputxeta al seu conte tradicional s'hi produeix una gran diferència. A la versió tradicional, el perill apareix directament a la Caputxeta, sense que ella pugui evitar-ho, i en aquest sentit no és culpable de que el llop se li acosti. Però en el cas d'en Boris, és ell qui es busca al perill apropant-s'hi per pròpia voluntat sucumbint a la temptació malgrat les advertències de la família. Per tant, en aquest cas, en Boris és víctima dels enganys de la perversa Caputxeta perquè d'alguna manera s'ho busca dirigint-s'hi pel seu propi peu.



Una vegada al parc d'atraccions, en Boris entrarà en contacte amb el paradís. En aquest moment és quan es veu més clara la relació de la ment i personalitat d'en Boris amb la de qualsevol nen. Igual que passa a tots els nens i nenes de l'època actual, el parc s'alça als ulls d'en Boris com *un lloc esplèndid, un espai creat expressament per embadalir i divertir-se. Pensà que els anuncis no exageraven ni mica sinó que encara es quedaven curts, perquè aquell lloc era la meravella de les meravelles. El petit llobatò se sentia incapaç d'abandonar-lo, igual que hauria estat incapaç d'abandonar un bell somni. Al bell mig s'aixecava la caseta de l'àvia, tota de color blanc, amb les finestres verdes, un fumeral que treia fum i un doble teulat vermell com si fos un pastís. Als volts hi havia tot el que us pugueu imaginar [...]* A tot arreu es veia l'anagrama, fins i tot a les pastilles de xocolata, i la marca enregistrada *Caputxeta Vermella SL*.



61. EN BORIS AL PARC D'ATRACCIONS DE LA CAPUTXETA. IL·LUSTRACIÓ DE MABEL PIÉROLA.

Tanmateix, el que no s'espera en Boris és que un cop a dins es toparà amb la Caputxeta que descobrirà la seva verdadera identitat, perquè li sobresortirà la cua per la disfressa. Aquest petit detall és una manera de fer incís a què és impossible amagar allò que som. En aquest cas, en Boris no pot dissimular la seva condició de llop perquè és el que és i el que el defineix com





a tal. Es tracta d'una part de la seva naturalesa que és impossible amagar amb disfresses o renunciar-hi, perquè fer-ho, suposa renegar de nosaltres mateixos.

Quan la Caputxeta el descobreixi, s'acostarà per parlar amb ell i al final en Boris serà enganyat. Reflectint la seva innocència, confiarà en la Caputxeta i li explicarà que va a veure al seu avi malalt i també on s'amaga, ensenyant-li el plànol que marca el camí. En Boris serà enganyat per la Caputxeta qui l'enviarà per un altre camí, perquè li dirà que recentment s'ha construït un autopista i que el plànol que porta està equivocat sense que en Boris sigui conscient de l'engany de la Caputxeta.

El personatge d'en Boris experimentarà un canvi de pensament. La seva família li havia inculcat una visió negativa i perillosa de la Caputxeta, però ell mateix canviarà d'opinió quan la conegui personalment. Als ulls d'en Boris, la Caputxeta és una bona dona que l'ajuda i li mostra el verdader camí i fins al final de l'obra, la Caputxeta serà per en Boris un personatge objecte d'admiració, ja que ell mai arribarà a saber el que passa realment amb la Caputxeta i el seu avi. Aquest plantejament ens condueix, novament, a una típica dita popular: *ojos que no ven, corazón que no siente*. D'aquesta manera, com que en Boris no veu ni sap què passa ni què li fa realment la Caputxeta, no pot pensar malament d'ella, i per tant, la ignorància farà que en Boris tingui una bona imatge del personatge ja que mai sabrà que l'ha enganyat i que realment volia matar al seu avi.

En general, tot el viatge que farà en Boris per arribar a casa del seu avi, esdevindrà un viatge de creixement personal i d'aprenentatge. Li servirà per conèixer i provar coses noves que mai havia ni vist ni fet abans com per exemple, entrar en un parc d'atraccions o beure una *Coca-Cola*. A més a més, aprendrà a tenir opinió pròpia i a valorar les coses per ell mateix d'acord amb el seu propi criteri i experiència. D'aquesta manera, malgrat les advertències de la tieta sobre la Caputxeta, en Boris en tindrà una bona opinió d'acord amb la seva experiència, encara que mai descobreixi que realment l'àvia tenia raó. I a més a més també aprendrà a adonar-se dels seus errors. Just abans d'arribar a l'amagatall de l'avi, en Boris reflexiona i s'adona que ha faltat a la promesa feta als seus pares i que ha desobeït totes les seves ordres i ell se'n arrepenyeix i se'n avergonyeix, afirmant que no ho ha de tornar a fer més i que d'ara endavant farà cas a la seva família. Però en realitat, no ha pogut evitar desobeir als seus pares perquè ell simplement es limitava a seguir allò que el seu cos li demanava, seguint els seus instints. És com si al sortir del zoo, a pesar d'estar disfressat, en Boris hagués recuperat la seva condició de llop i d'animal. La qual cosa ens fa entendre al zoo com a una presó que

limita els instints més primaris dels animals, els quals, no poden actuar com són realment, perquè les condicions en què es troben els forcen a no fer-ho.

Finalment, a diferència del que li passa a la Caputxeta al conte tradicional, en Boris no rep cap càstig per infringir les ordres dels seus pares, sinó que les seves accions queden lliures de càstig perquè ningú les coneix ni les coneixerà mai. De fet, veiem com tampoc seria just que rebessin un càstig, perquè per molt humanitzat que estigui en Boris, no deixa de ser un animal que actua per instints i que no sap si una cosa l'està fent bé o no, perquè no té la capacitat de fer aquest raonament. Per tant, no seria just castigar al llop per no fer una cosa que no li és pròpia.

El següent personatge principal és, sense cap mena de dubte la Caputxeta Vermella. En aquest conte, el personatge de la Caputxeta es caracteritza d'acord amb la concepció que els llops en tenen: *Tots els llobatons de la família G. des de la més tendra infantesa sabien qui era la perversa Caputxeta. La nena fantasiosa i eixelebrada que originà danys terribles a la raça. La causant del desgavell de la família. La culpable del seu exili i de la solitud de l'avi. [...] Era una nena molt però molt perillosa i terriblement astuta. Sabia que tenia una imaginació desbordant i una llengua d'escurçó; que li agradava exagerar i treure les coses de polleguera i contar blanc per negre.*

Al conte apareixen dues concepcions de la Caputxeta, una l'evolució de l'altre. Al principi, d'acord amb la versió tradicional del conte, apareix la Caputxeta víctima del llop, de l'avi Michel, encara que s'acaba salvant. Tanmateix, veiem com aquesta situació serà traumàtica per la Caputxeta fins el punt en què canviarà completament posseïda per la rancúnia i la venjança cap al llop, ja que per molt que els llops creguin el contrari per no qüestionar la paraula de l'avi, en realitat, aquest sí que se la va intentar menjar, a ella i a l'àvia.



A partir d'aquest moment es forma la nova caputxeta. Rabiosa i necessitada de venjança però que no obstant, traurà profit de la situació. S'aprofitarà de la seva història per condemnar a tots els llops i per treure'n, també beneficis econòmics amb la creació d'un parc d'atraccions. El fet que la Caputxeta fundi un parc d'atraccions, és una manera d'adaptar el conte al context modern, on els parcs d'atraccions són el lloc d'oci principal dels nens, però a més a més, és un recurs per ridiculitzar el consumisme de l'època en què vivim. És una manera de criticar el fet que

62. LA CAPUTXETA VERMELLA.  
IL·LUSTRACIÓ DE MABEL PIÉROLA.



actualment, qualsevol motiu és vàlid per fer diners i per treure'n fins comercials. En aquest cas, la Caputxeta s'aprofita del seu propi conte per fer diners i vendre'l en forma de xapes, casetes de fusta o llops de peluix, tal i com fan actualment grans indústries com per exemple *Disney*. A més a més, en base a aquesta al·lusió als diners i a vendre com a principis dominants de la nostra societat, l'autora aprofita per fer incís en la importància de prendre polítiques mediambientals per preservar la natura, en aquest cas, l'hàbitat dels llops, i d'altres espècies animals i vegetals. En més d'una ocasió l'autora fa referència a la corrupció de les ciutats i de la civilització i a la manera en com aquesta afecta a medis naturals com els boscos, per exemple, a partir de la construcció de parcs d'atraccions. Així que, d'acord amb aquesta política d'afavorir el medi natural, el final del conte també serà propici per la natura, ja que s'acabarà enderrocant el parc d'atraccions per construir-hi un parc natural, un espai protegit, hàbitat d'una gran quantitat de biodiversitat.

Per tant, s'introdueix a una Caputxeta empresària, ambiciosa, corrupta i avariciosa engegada per la seva set de venjança cap al llop, per la qual n'acabarà pagant un preu molt alt. Es mostra a una Caputxeta infeliç capficada en una obsessió que li impedeix ser feliç i formar una família, és per això que després es trobarà amb què no té ningú a qui deixar el seu parc d'atraccions fins el punt en què es veurà obligada a cedir-lo a l'Estat quan ella no hi sigui. Aquest plantejament també serveix per extreure la idea que els diners no donen la felicitat i que la venjança i odi no ens fan ser més feliços, ja que per molta fortuna que hagi fet la Caputxeta, ella mai serà feliç perquè no tindrà ningú amb qui compartir-la ni gaudir-la.

Aquesta segona Caputxeta, l'evolució de la petita i pura Caputxeta inicial, no només canvia a nivell psicològic, sinó que també ho fa a nivell físic. El temps castigarà a la jove i bonica Caputxeta i apareixerà davant d'en Boris com *una vella molt petita, de fesomia amable i pell molt arrugada, que li somreia amb una boca buida de dents. Portava ulleres rodones de muntura daurada i una caperutxa de color roig<sup>48</sup> sobre un nívol de cabells tots blancs i esponjosos que semblaven de cotó fluix.*

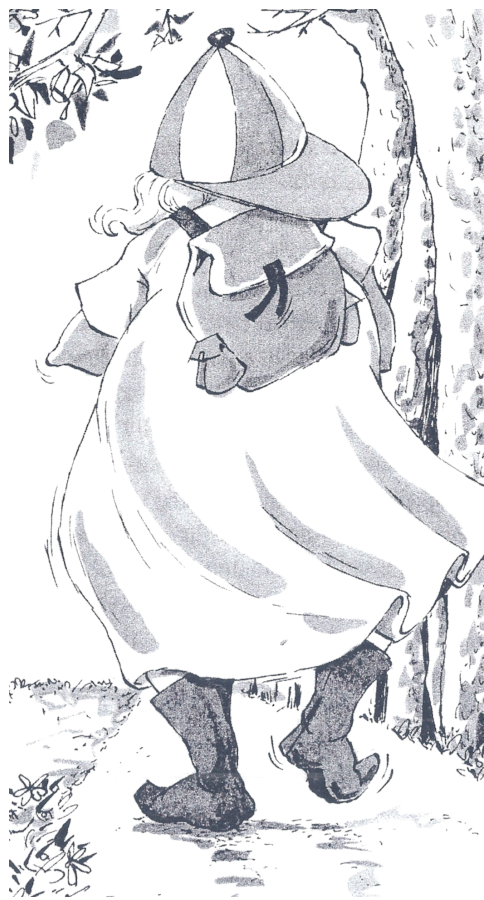
Aquesta transformació de la Caputxeta, per molt contradictori que sembli, estableix un clar paral·lelisme amb els atributs i la caracterització del llop. La Caputxeta actuarà igual que el llop ho va fer una vegada amb ella, repetint la mateixa història amb en Boris, el nét de l'avi Michel, mentre ell l'anava a visitar al seu amagatall. Embogida per matar al llop, la Caputxeta enganyarà al petit de la mateixa manera que una vegada ella va ser enganyada i fent el mateix

---

<sup>48</sup> Per molt que passin els anys, la Caputxeta mai s'allibera de la seva càrrega simbòlica, la qual li ve donada pel vermell de la caputxa.

que el llop va fer, es disfressarà de Boris per anar a trobar l'avi Michel i matar-lo portant-li menjar enverinat.

Quan la Caputxeta arribi a l'amagatall del llop disfressada de Boris, es repetirà la mateixa escena que ella ja va viure anys enrere, encara que aquesta vegada ella és qui enganya al llop i no a la inversa. Fins que la Caputxeta no es descobreixi el llop serà enganyat per la Caputxeta, però el que no sap ella és que l'odi i la obsessió per trobar al llop que sentia des de feia anys havien arribat a ser tan intenses fins al punt en que havien derivat a amor i la Caputxeta ja no podia concebre la seva vida sense el llop.



63. LA CAPUTXETA, DISFRESSADA DE BORIS,  
ANANT A TROBAR EL LLOP MICHEL.  
IL·LUSTRACIÓ DE MABEL PIÉROLA.

Malgrat aquest amor, la història es tornarà a repetir, perquè el llop, l'avi Michel, no deixa de ser un animal, i ell no la pot correspondre perquè sempre actuarà d'acord amb els seus instints, que no pot qüestionar perquè són reflexos innats. Per això, el llop se l'acabarà cruspint.



El fet que el conte sigui un instrument que evoluciona i s'adapta als canvis en la història, fa possible que aparegui un conte lliure de misogínia, on la figura de la dona no està sotmesa a la de l'home la qual pot ser independent per ella mateixa, i així es demostra amb la representació d'una Caputxeta empresària que a més a més, es veu capaç d'anar a trobar al llop i vèncer-lo.

El fet que no sigui així, i que al final el llop l'acabi matant a ella, no suposa la victòria del gènere masculí envers el femení, sinó que és una manera de castigar a la Caputxeta que sembla no aprendre mai la lliçó, ja que després de la seva primera experiència viscuda amb el llop, hauria d'haver entès que mai t'has d'apropar als llops ni molt menys enfrontar-t'hi. Hauria d'haver entès que se li estava regalant una segona oportunitat per comprendre que els llops són animals salvatges de qui no ens hem de fiar. Però una altra vegada, per culpa de la seva innata innocència o de l'amor que l'encegava, va acabar caient a les urpes del llop, aquest darrer cop, dirigint-s'hi per pròpia voluntat.

A part d'aquests personatges principals, en trobem d'altres com el Senyor Lioneli Lion i el caçador furtiu, el mateix que fa de missatger i porta la carta de l'avi Michel al zoològic.



64. EL SENYOR LIONELI LION.  
IL·LUSTRACIÓ FETA PER MABEL PIÉROLA.

El Senyor Lioneli Lion és el propietari i el director del zoològic el Cocodril Blau. És l'autoritat màxima i per això no és cap casualitat que el seu nom sigui Lioneli Lion, que estableix una semblança directa amb la paraula anglesa *lion*, que vol dir *lleó*. Per tant, el nom Lioneli fa referència al director del zoo, és a dir a la màxima autoritat que està per sobre de tots els animals que hi ha al zoo. D'aquesta manera s'estableix una analogia entre el nom del

director i un lleó, entès com *el rei de la selva*, l'autoritat màxima i l'animal més temut i poderós. El personatge se'ns presenta com una força repressora que sotmet, en aquest cas als llops, als quals priva de llibertat i de records. En Lioneli Lion respon al arquetip d'home oportunista que cerca el seu benefici propi encara que això comporti sotmetre als altres. És un home que intenta evitar complicacions i obtenir beneficis de la manera més fàcil i despreocupada possible. Per aquesta raó, en Lioneli imposarà a la família *Grandbouche* diverses condicions abans d'ingressar al zoo. Condicions que suposen la priva de llibertat i renegar de la seva condició i llinatge familiar però que, al mateix temps, són garanties que assegurin la permanència dels llops al zoo i per tant, de beneficis pel zoo.

En un principi, l'autora ens presenta al personatge com a l'antagonista del conte, un personatge injust que s'aprofita de les tràgiques circumstàncies del llop. Tanmateix, el personatge fa un gir en el moment en què es torna moral i expressa compassió i pietat. Aquest canvi també el provocarà l'arribada de la carta, ja definida anteriorment com a objecte detonant. L'arribada de la carta, per tant, també suposarà un canvi en la mentalitat del Senyor Lioneli que, mostrant empatia i compassió, decidirà abolir temporalment la norma que impedeix la sortida dels llops del recinte, per tal que un d'ells pugui anar a complir la darrera voluntat de l'avi moribund. I, a més a més, al final del conte coincidint amb el final feliç on amb la mort de la Caputxet els llops tornen a ser lliures, el Senyor Lioneli trencarà el contracte retornant la llibertat als llops. D'aquesta manera, l'autora ens presenta a un personatge rodó que va adquirint moralitat a mesura que transcorre la història esdevenint un personatge bo i comprensiu.

Per acabar, Maria-Rosa Colom introdueix una nova concepció de caçador. En aquest cas el caçador no és ni molt menys l'heroi sinó que passa a ser tot el contrari. Esdevé un personatge que es mou pels seus propis interessos i que, per primera vegada, s'alia amb el seu gran enemic, el llop, pel seu propi benefici. De manera que, enviarà la carta al zoo a petició de l'avi Michel, a canvi d'unes pells de guineu. Per tant, se'ns presenta a un caçador que traeix els principis que el definien com a heroi i salvador que vencia als dolents, i que dins el conte tradicional, vencia al llop, per oferir-nos tot el contrari.

Per acabar, malgrat que es tracti d'una versió bastant diferent envers el conte tradicional, el missatge final se segueix mantenint. Es tracta d'una advertència directa que gira entorn la idea de no fiar-se de les aparences ni dels desconeguts dels quals no en sabem res. Deixant entreveure la idea que cal obeir als més grans, a la família, a aquells que ens coneixen





i vetllen per la nostra seguretat. Tanmateix, es tracta d'un missatge que només pot comprendre el lector que rep la història des de la perspectiva d'observador ja que, el protagonista, en Boris qui infringeix aquest missatge, no l'interioritza perquè mai és conscient de què està actuant malament, ja que mai sabrà ni coneixerà la història entre la Caputxeta i el seu avi, és a dir, que viurà sense saber que ha estat enganyat i per tant, sense reconèixer que no està bé parlar amb desconeguts. Mentre que el lector, sí que ho intueix perquè coneix tota la veritat.

A més a més, en relació als valors que transmet el conte, en nombroses ocasions l'autora fa incís en les promeses i en *la paraula* de cadascú. Al conte, tots els personatges, o si més no la majoria, fan promeses i en són conscients de la mateixa manera que expressen el valor que té donar *la teva paraula* per alguna cosa. Tanmateix, no tots els personatges les compliran.

La família promet al Senyor Lioneli complir amb les condicions establertes. De la mateixa manera que en Boris promet a la seva família no desviar-se del camí ni parlar amb desconeguts i que la Caputxeta s'havia promès a ella mateixa matar al llop que tan mal havia fet a la seva família. Ja sigui per bé o per mal, cap d'aquestes promeses va ser complides. Mentre que la promesa de l'avi Michel de no moure's mai de l'hàbitat i de l'entorn que li és propi sempre es manté. Així observem com tots els animals extremament humanitzats i els propis humans acaben per no complir les seves promeses i per devaluar totalment la seva paraula, ja sigui per curiositat o per compassió. Mentre que l'avi Michel, un llop en tota regla, un animal regit per instints que no s'avergonyeix de la seva condició animal i que es nega a humanitzar-se sí que compleix les seves promeses i actua d'acord amb la seva paraula.

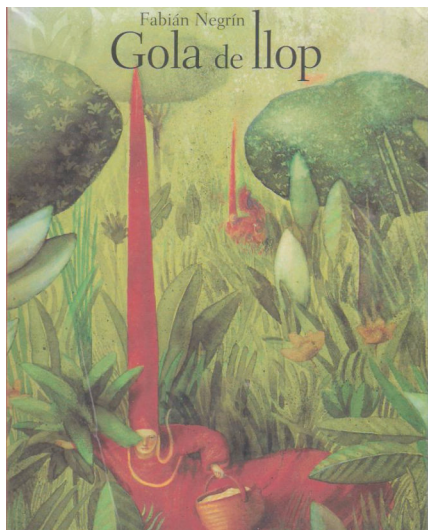
Per tant, això ens fa pensar en la típica dita popular que afirma que *alguns animals són més humans que els propis homes*, en el sentit que els animals donen valor a coses que els homes ja semblen no tenir en compte, com l'honor, la confiança o el valor d'una promesa.

Per concloure, es tracta d'un conte que malgrat l'existència d'il·lustracions decoratives necessita les paraules i el text per narrar el conte. Un conte diferent, creatiu i actual que ofereix una concepció totalment diferent al conte tradicional d'una manera molt exagerada a fi d'aconseguir que els nens o els lectors concebin la possibilitat de veure les coses des de diversos punts de vista i de creure en la diversitat i multiplicitat d'interpretacions, en aquest cas, de contes de *La Caputxeta Vermella*. Diversitat que podríem extrapolar i fomentar a la realitat actual en forma de cultures, religions o opinions.



## 6.2. Versions il·lustrades

### 6.2.1. *Gola de Llop de Fabián Negrín*



65. PORTADA DEL CONTE *GOLA DE LLOP* DE FABIÁN NEGRÍN.

*Gola de llop*<sup>49</sup> és la versió que Fabián Negrín fa del conte de *La Caputxeta Vermella*, la creativitat i originalitat dins l'obra tenen llum pròpia i també es materialitzen en forma de premis. L'obra de Negrín va rebre el Premi Unicef de la Fira de Bolonya l'any 1995, el Premi Alpi Apuane "Millor Àlbum Il·lustrat 2003" i també un esment especial de la Biblioteca Internacional de la Joventut de Munic l'any 2004.

*Gola de llop* suposa una versió moderna i alternativa del conte tradicional de *La Caputxeta Vermella*. Es tracta d'un conte que a nivell temàtic es manté, igual que les versions tradicionals, dins un marc fantàstic regnat per la ficció i la imaginació. Tanmateix, l'obra de Negrín és tràgica i gira entorn l'amor platònic entre el llop, Adolf, i la Caputxeta Vermella, encara que aquesta mai és esmentada d'aquesta manera durant tot el conte, sinó que simplement és "una nena" però que per les característiques que presenta i la simbologia que l'envolta, el lector associa directament amb la Caputxeta.

L'argument d'aquest conte es basa en l'enamorament del llop cap a la Caputxeta només amb veure-la. Arrel d'aquí, ell s'aproparà a ella i voldrà seguir-la. Anirà a casa de la seva àvia a esperar-la però quan hi arribi i es topi amb l'àvia, acabarà menjant-se-la i decidirà disfressar-se d'àvia perquè la Caputxeta no s'espanti al veure'l. Tanmateix, quan la Caputxeta arribi el reconeixerà i també experimentarà el mateix procés d'enamorament cap a ell. No obstant, quan vulgui acostar-se al llop, de manera accidental acabarà caient dins la seva boca i ell se la menjarà. A partir d'aquí apareix un llop dolgut i desconsolat que sense saber com alliberar a la Caputxeta recorrerà al caçador per demanar ajuda, sense saber que està anant directament cap a una mort segura. Finalment, el caçador matarà al llop i salvarà a les dues dones. Una vegada mort, el llop es convertirà en un àngel que sempre es recordarà de la Caputxeta qui tampoc l'oblidarà mai.

<sup>49</sup> Vid. NEGRÍN, Fabián (2003): *Gola de llop*. Barcelona: Thule ediciones, 24 pàgs. (Títol original: *In bocca al lupo*.)



Encara que la base d'aquest conte sigui tradicional i de caire popular, el conte en si es fantàstic i literari, raó per la qual les bases establertes pel mestre Propp no són aplicables per descobrir-ne l'estructura interna. Així que nosaltres mateixos n'elaborarem l'estructura partint de la teoria de Propp.

➤ **Plantejament**

1. Un dels protagonistes, el llop, es presenta i situa el lector dins el seu entorn.

➤ **Nus**

2. El llop topa amb la Caputxeta, l'altre protagonista de qui se n'enamora i per qui inicia un procés d'idealització de manera instantània només amb veure-la.

3. El llop s'apropa a la Caputxeta per treure'n informació.

4. El llop aconsegueix aquesta informació i la fa servir.

5. El protagonista acaba fent mal a un familiar del protagonista femení.

6. La Caputxeta descobreix al llop i experimenta el mateix procés d'idealització.

7. La Caputxeta pateix un accident i és menjada pel llop.

8. El protagonista masculí experimenta dolor i desesperació.

9. S'adreça a un tercer heroi (caçador) demanant ajuda però aquest l'acaba matant ja que interpreta al llop com una amenaça.

➤ **Desenllaç**

10. El llop mor i les dues dones són alliberades.

11. El llop, segueix sent protagonista, però transformat en àngel.

Encara que l'estructura interna d'aquest conte no segueixi amb exactitud les bases de Propp, segueix mostrant l'estructura amb final tancat que caracteritza als contes.

Igual que passa amb l'estructura, el caràcter artístic, fantàstic i literari del conte fa que sigui impossible relacionar-lo amb un context històric, o amb uns marcs temporals i espaials concrets ja que degut a la falta d'elements realistes és impossible situar-la en un espai o moment concret. De manera que es tracta d'un conte vàlid arreu en qualsevol moment o època història.

Tanmateix, com ha passat fins ara a la resta de contes, encara que desconeixem la durada de l'acció, sabem que els fets succeeixen de manera contínua i cronològica. Entenent que la durada és prolongada ja que el llop topa de dia amb la Caputxeta però passaran llargues nits on el llop expressarà el seu remordiment i dolor fins que no topi, una altra vegada de dia, amb el caçador que salvi a la nena de la seva panxa.

Per primera vegada en relació als contes analitzats fins al moment, ens trobem amb un narrador intern que al mateix temps esdevé un dels protagonistes del conte: el llop. De manera que presenta la història de manera subjectiva segons el seu punt de vista, condicionat per la personalitat que el caracteritza, enfocant la història i el desenvolupament dels esdeveniments sota el seu punt de vista, sense saber la opinió de la resta de personatges. Sinó que tota la història és narrada en boca del llop i per això el conjunt de la història s'entén com la narració d'una vivència concreta del protagonista, és com si el llop estigués explicant o deixant constància de la darrera etapa de la seva vida, que el va conduir a deixar el món terrenal per esdevenir un àngel.

Des d'un principi el llop és qui es presenta i introdueix la història. De bon començament topem amb un detall que crida l'atenció i és que, per primera vegada, el llop tindrà nom propi a fi de diferenciar-lo de la resta de llops i evitar la generalització. Encara que el seu nom tingui una relació directa amb el seu ésser. *Em dic Adolf, i sóc un llop*. No és cap casualitat que el llop del conte es digui *Adolf*, una raó possible per la qual l'autor pot haver escollit aquest nom és la semblança fonètica de la paraula amb el terme anglès *wolf* que significa *llop*.

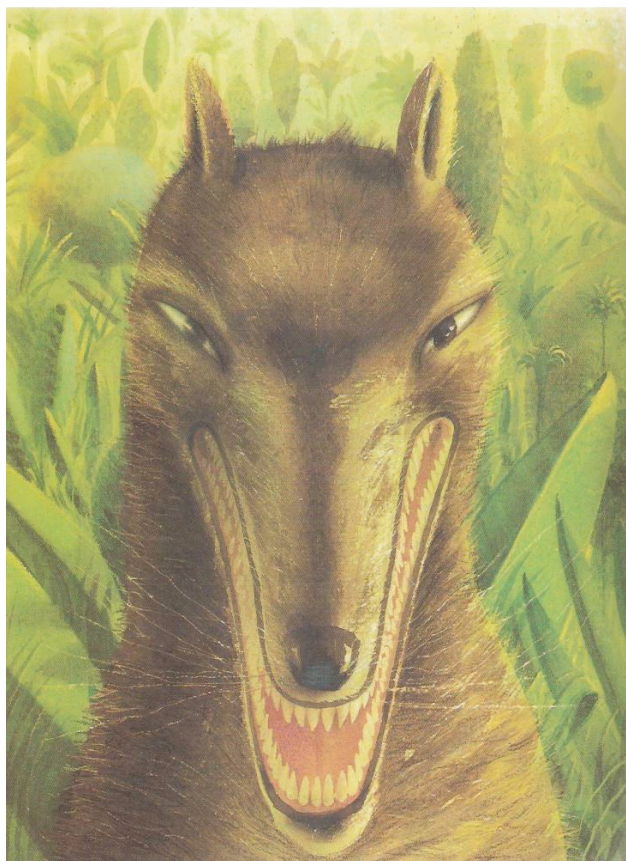
El llop presentat per Negrín resulta xocant i a la vegada curiós ja que és completament oposat als llops que la literatura, sobretot la tradicional, ofereix. Negrín ens presenta a un llop absolutament humanitzat, raó per la qual des d'un principi li dóna un nom propi, tal i com tenim els humans, però sense que aquest l'allunyi de la seva condició animal de llop. Es tracta d'un personatge, que igual que els homes, té sentiments i també sent emocions com el dolor o l'amor i no té cap por d'expressar-les. D'entrada, quan l'Adolf es presenta, situa als lectors dins el seu entorn. El llop afirma que el bosc és casa seva perquè allà hi troba tot allò que necessita per sobreviure. Per tant, el propi personatge es localitza, i situa als lectors, en contacte directe amb la natura. Autodefinint-se com a un element més de la naturalesa i de fet, parteix d'aquesta idea per justificar les seves accions, com ara menjar-se a altres animals, al·legant a què és un instint que ell no pot corregir perquè és inherent a la seva condició d'animal i a la seva fisiologia i a més a més, tampoc pot evitar seguir els seus instints perquè sinó es trencaria



l'harmonia i l'equilibri de la natura (cadena alimentària). Per tant, amb aquesta justificació, el personatge intenta fer que el lector se separi dels prejudicis formats entorn la seva condició de llop i d'animal carnívor.

Tanmateix, aquests prejudicis i el conjunt de connotacions que es donen als llops no només venen donades pel seu comportament salvatge natural sinó també per les connotacions pròpies de l'entorn on viuen. Tal i com ja s'ha esmentat en anàlisis anteriors, el bosc és un entorn replet de connotacions i simbolismes negatius com per exemple: la salvatgia, el perill, la foscor, la tenebrositat... De manera que l'Adolf, en afirmar que viu al bosc, està condicionat per un clar determinisme ambiental. D'acord amb aquesta concepció, el llop, en aquest cas l'Adolf, presentaria les mateixes característiques que el lloc o l'ambient on habita, en aquest cas es tractaria d'un personatge perillós, salvatge, dolent, lúgubre... Si no fos perquè, ell mateix, conscient de l'existència d'aquests prejudicis i prototips, els trenca afirmant que ell no és dolent, i que si es menja a altres animals és perquè ho ha de fer i no està a les seves mans deixar de fer-ho perquè és un instint reflex i innat que a més a més li ve donat per naturalesa. Alimentar-se de carn és, per tant, una obligació que li ve exigida per la seva fisiologia, sense cap mena de malícia.

En aquest conte, el llop, per primera vegada, deixa de ser l'antagonista de la història i mostra les característiques pròpies d'un nen petit i no pas d'un llop. Característiques que també plasma físicament i percebem a través de la il·lustració. En totes elles, per la forma de la mandíbula del llop sembla que estigui rient i somrient alegre, i a més a més, el seu pelatge no és negre sinó que és marró i més aviat claret d'acord amb les tonalitats suaus i alegres que envolten la seva imatge i simbolitzen innocència i bondat. Es tracta d'un personatge innocent, pur, honest i curiós que no actua amb cap malícia i que no coneix moltes de les coses del seu entorn. Quan per primera vegada veu a la Caputxeta Vermella, ell no és conscient de quin ésser té al davant. Per tant, s'introdueix el personatge d'un llop que no coneix la raça humana, fet que indica que mai s'ha allunyat del seu entorn i que només coneix allò que li és proper. De manera que en aquest cas, també serà el llop qui experimentarà un creixement personal ja que ell també aprendrà coses noves i viurà noves experiències i sentiments des de l'amor fins a la mort.



66. REPRESENTACIÓ DEL LLOP ADOLF, QUE SEMBLA QUE ESTIGUI SOMRIENT, ALEGRE, MENTRE INTRODUEIX ALS LECTORS EL SEU ENTORN, EL BOSC, QUE S'ESTÉN MÉS ENLLÀ DE LES SEVES ESQUENES.

Quan el llop divisa per primera vegada a la Caputxeta, i no és conscient del que està veient, la defineix com a una *taqueta vermella* que es va apropant. L'Adolf no coneixia què era aquella *taqueta* i la curiositat que sentia per descobrir-ho va fer que no s'adonés que el color vermell de la *taqueta* era un indicatiu de perill que li indicava un conflicte imminent, és a dir, que el llop no s'adona que el vermell és, en realitat, una advertència directa cap a ell. Per aquesta raó la passarà per alt i haurà d'acabar assumint, a un preu molt car, les conseqüències de la seva imprudència.

Per tant, de moment, és el llop qui presenta les característiques que fins el moment eren pròpies de la Caputxeta, les quals representen l'antítesi de la seva naturalesa o almenys dels prejudicis que hi ha entorn la seva naturalesa i condició de llop. I és en base a aquesta concepció que l'autor vol difondre la idea que les aparences i els prejudicis enganyen i que no podem jutjar a ningú segons aquestes idees preconcebudes ja que, molt possiblement, ens equivocarem.





L'Adolf representa, en tots els sentits, l'antítesi, fins i tot exagerada, d'allò que se suposa que són els llops. Per primera vegada, ens trobem amb un llop acomplexat per la seva aparença física, que s'avergonyeix d'ell mateix i que s'enamora.

Fins i tot davant de la ignorància i la impossibilitat de reconèixer aquella cosa tan bonica que té al davant, el llop se sent inferior i avergonyit del seu físic. A mesura que la *taqueta vermella* s'apropa, la fascinació del llop creix igual que l'avergonyiment cap a ell mateix i així, també, el seu complex d'inferioritat.



67. LA TAQUETA VERMELLA. UNA MERAVELLOSA CRIATURA VESTIDA DE VERMELL. LA COSA MÉS BONICA QUE HAVIA VIST MAI.

La interiorització d'aquest rebuig cap a la seva condició de llop fa que ell mateix tingui por d'espantar a la preciosa criatura i que el rebutgi tan sols en veure'l. Per això, l'Adolf no mostrarà la seva verdadera aparença, sinó que es presentarà a la nena en forma de bosc, fet que serveix per realçar l'estreta relació que l'animal manté amb el seu entorn, la natura, del qual ell també en forma part.

Quan en forma de bosc, es topa amb la *taqueta vermella*, la idealització del llop l'empeny a preguntar-li, ja de bon principi, si és un àngel. De manera que el procés d'idealització que ha experimentat el llop és tal que arriba a considerar a la Caputxeta com a un ésser diví, digne de culte i admiració. Totes aquestes inseguretats psicològiques que pateix el llop són símbols de la seva incapacitat de resposta envers les noves emocions i sentiments que sent des del moment en què veu a la nena de lluny i s'enamora a primera vista, sense premeditació, d'una manera pura i real. Envers aquestes desconegudes sensacions el llop podia haver reaccionat de

maneres diverses, a través de l'agressivitat o de la impotència, però ho fa a través de la idealització cap a la nena i l'autodegradació psicològica, patint complexos d'inferioritat.

Una vegada disfressat de bosc, el llop aconsegueix destapar el gran misteri i descobrir que la *taqueta vermella* és en realitat una nena, una espècie animal desconeguda per ell fins el moment. En vista de la bellesa de la nena, quan ella li explica que ha d'anar a casa l'àvia a portar-li un mirall, el llop suposa que si l'àvia no es capaç d'estar ni un sol dia sense mirall ha de ser perquè és encara més bella. Així que el llop emprèn una drecera<sup>50</sup> per arribar a casa l'àvia i contemplar-la.

El llop segueix sense comprendre ni entendre l'existència de la raça humana, raó per la qual també es referirà a l'àvia com a *nena*, encara que ella representarà tot el contrari. Tanmateix, el fet que s'hi refereixi com a *nena*, novament, ens fa pensar en la coneguda dita popular que diu *que els vells són com els nens petits*, de manera que vist així, no és d'estranyar que el llop relacioni l'àvia amb una nena encara que, situant-nos en el context del conte, entenem aquesta relació com el resultat de la ignorància del llop, qui acabarà per comprendre que l'àvia representa tot el contrari a la nena (*és lletja, vella i arrugada*) i per això acabarà per cruspirse-la d'una queixalada.

No és que el llop se la cruspeixi per malícia o per fam, sinó que, d'acord amb les propietats d'un nen que el caracteritzen, es deixa guiar per les aparences i com que aquestes són desagradables, el llop entén a l'àvia com a un perill o com a un obstacle i per això se la menjarà, en realitat pensant que així fa el Bé evitant que una cosa tan lletja i arrugada pugui fer mal a algú tan bonic com aquella nena.

Després de menjar-se-la, el llop tornarà a reviure aquest complex d'inferioritat i sentirà por a mostrar-se tal i com és, per això, novament es disfressarà, en aquest cas, amb les robes de l'àvia. No obstant, la tragèdia es desencadenarà quan la nena arribi i després que aquesta descobreixi la veritat i també s'enamori de l'Adolf, caigui per accident dins la boca del llop, el qual, inevitablement, acabarà per menjar-se-la. De manera que es desencadena el conflicte que advertia el vermell de la nena.

---

50 Aspecte que corrobora que el llop és bon coneixedor de l'entorn on es mou, perquè al cap i a la fi, també en forma part.





68. IL·LUSTRACIÓ ON EL LLOP CANTA A LA LLUNA EXPRESSANT EL SEU DOLOR I ALLIBERANT L'ESPERIT ROIG DE LA CAPUTXETA, EMPRESONADA DINS EL SEU ESTÓMAC.

Després d'aquest desafortunat accident el llop sentirà impotència, desesperació i remordiment, dolor que no dubta en expressar en forma de llàgrimes i d'udols cap a la lluna plena i cap al més enllà. A partir de la il·lustració que exemplifica aquest moment de tragèdia pel llop, veiem com a través d'aquests udols el llop no només allibera el seu dolor i remordiment sinó que també allibera i deixa sortir l'ànima de la nena, indubtablement, de color vermell.

Aquesta alliberació de l'ànima podria respondre a la tradició cristiana pel que fa la transcendència de l'ànima cap al més enllà al moment de la mort del cos, el qual és finit perquè està format per matèria, no com l'ànima, entesa com la part divina i espiritual de la persona que és eterna i immortal. De manera que l'udol del llop deixa que l'ànima de la Caputxeta retorni al món on pertany.



69. IL·LUSTRACIÓ QUE REPRESENTA EL DOLOR DEL LLOP ADOLF EN FORMA DE LLÀGRIMES QUE VAN CAIENT DES QUE SURTEN DELS SEUS ULLS.

Basant-nos en aquesta filosofia podríem arribar a la idea que l'ànima és aquella part que dóna vida i determina a les persones, ja que podríem entendre que la nena es relaciona amb el color vermell i si vesteix perquè la seva ànima, la part que li dona vida, també ho és i per tant, serà el seu esperit que la tenyirà d'aquest color, des de la sang que corre per les seves venes, fins la roba que vesteix. D'alguna manera, el fet que l'ànima sigui de color vermell també pot voler dir que tothom qui la tingui correrà perill en algun moment o altre. És com si l'ànima vermella ja condicionés a les persones a les quals dóna vida, de manera que s'entén que les ànimes determinen el destí de les persones i en aquest cas, al ser una ànima de color vermell, el destí de la nena havia de ser per força perillós i passional per tant, la culpa no és del llop ja que tard o d'hora alguna cosa havia de provocar la tragèdia, perquè era així com estava escrit que havia de passar.

Desesperat, avergonyit i resignat el llop es maleeix pel gran error que acaba de cometre. De manera que es realça la figura de llop humanitzat amb sentiments propis, que pateix i reconeix els seus propis errors assumint-los amb remordiments i càrrecs de consciència eterns.

Just en aquests moments d'impotència, el llop se sentirà esperançat per uns instants al reconèixer una altra *nena*, encara que amb bigoti i barret. Tot i així els relacionarà com animals de la mateixa espècie i s'hi dirigirà per demanar-li ajuda per salvar a la nena, no pas a l'àvia ja que no sent cap mena de remordiment per haver-se-



70. LA NENA AMB BIGOTI DISPARA AMB EL BASTÓ DE METALL FORADAT AL LLOP, QUI ES DIRIGEIX A ELL PER DEMANAR-LI AJUDA, LA PANXA DEL QUAL PRESENTA UNA FORMA ARRODONIDA I CERTA TONALITAT VERMELLA.



la menjat sinó tot el contrari, perquè creu que ha fet bé i que ha salvat a la preciosa nena d'una altra *nena* lletja i arrugada. Tanmateix seran la seva innocència i la seva ignorància que el conduiran a la mort. Sense saber que la *nena amb bigoti* era un caçador i que el *bastó de metall foradat* que escopia *rajós espantosos* era en realitat una escopeta, el llop s'hi va dirigir, anant directament cap a la mort.

*En el meu pit va aparèixer una taqueta vermella que, a poc a poc, es va anar estenent fins a mullar els matolls on vaig caure. Era mort.* El llop es refereix a la ferida que el mata com a la *taqueta vermella* que es va anar estenent, fent servir les mateixes paraules amb les quals es referia a l'aproximació de la nena, i del perill, que semblava una *taqueta vermella* des de la llunyania. De manera que, el creixement de la *taqueta vermella* que simbolitza la sang i la mort del llop és, al mateix temps, el retorn a la vida i la sortida de la Caputxeta de la panxa del llop i per tant, de la mort.

L'Adolf és conscient de la seva mort i com després que el seu cos perdi la vida, la *nena amb bigoti* treu de la seva panxa a la nena i a la seva àvia. Fet que corrobora la immortalitat de l'ànima i l'esperit envers la mortalitat del cos material, i no només això, sinó que també corrobora la idea que els animals també tenen ànima i per tant, que l'esperit no és una cosa únicament inherent a l'espècie humana.

Malgrat tot, l'Adolf no presenta a la mort com una cosa tràgica o dolorosa sinó que més aviat, la mostra com un alleujament. L'Adolf entén la mort com un desassossec que l'allibera dels remordiments que el torturaven, que li feien mal i que el mataven viu. Fins al punt en què el llop prefereix estar mort i saber que la nena (i la seva àvia) se salven.

No obstant, a pesar que la figura de *la nena amb bigoti* s'alça com la salvació, no és només el caçador qui salva a les dues nenes, sinó que és el llop qui fa el veritable sacrifici per rescatar a la nena.

Ell mateix es busca la seva pròpia mort mentre cerca ajuda per salvar a la petita i treure-la de la seva panxa i és el seu sacrifici i l'entrega de la seva pròpia ànima que faran que l'ànima de la nena torni al seu cos retornant-li la vida, és a dir, que la Caputxeta ressuscita perquè el cos del llop es mor primer i per tant el seu esperit ascendeix cap al més enllà a canvi de la tornada de l'ànima de la nena al món material. Vist així, el llop entendre la seva mort com un alleujament gratificant ja que ha estat la única manera d'alliberar-se per sempre dels seus remordiments i d'arreglar el seu error tornant a la nena a la vida.

Així que, el caçador, encara que contribueixi en salvar a les dues dones de la panxa del llop també serà qui pecarà per jutjar als altres per les aparences, ja que ell només en identificar l'Adolf amb un llop decideix matar-lo seguint idees generalitzades i preconcebudes sobre els llops, quan en realitat l'Adolf anava a demanar-li ajuda. Tanmateix, com que és gràcies a la incidència del caçador que les nenes se salven i com que, al cap i a la fi, el llop no deixa de ser innocent com un nen, en cap moment sent o expressa ni odi ni rancúnia cap al caçador, encara que hagi estat el causant de la seva mort, sinó tot el contrari, ja que li agraeix que l'hagi ajudat a alliberar-se de la càrrega moral que el torturava.



71. EM DIC ADOLF I SÓC UN LLOP, UN ÀNGEL LLOP.

A partir d'aquest moment, donem per mort el llop Adolf i se'ns presenta un nou personatge: *Adolf, l'àngel-llop*, l'evolució espiritual del llop inicial. Un nou personatge omnipotent i omnipresent que ho contempla tot com mai ho havia fet abans i tot i així no s'oblida de la preciosa nena, demostrant com ni la mort es capaç de vèncer l'amor espiritual verdader, ja que aquest es basa en l'amor entre les ànimes, eternes i immortals alienes a la mort i al pas del temps. A més a més, aquesta posterior conversió del llop en àngel, després de sacrificar la seva vida pel seu amor cap a la Caputxeta, ens fa pensar que el llop no esdevindrà un simple àngel, sinó que serà l'àngel de la guarda de la Caputxeta, que sempre la contemplarà des del cel i vetllarà pel seu bé i seguretat. De manera que, novament a través de l'esperit, la fidelitat entre els dos personatges està garantida, ja sigui per l'amor que els uneix o per l'instint de protecció que el llop desenvolupa cap a la Caputxeta.

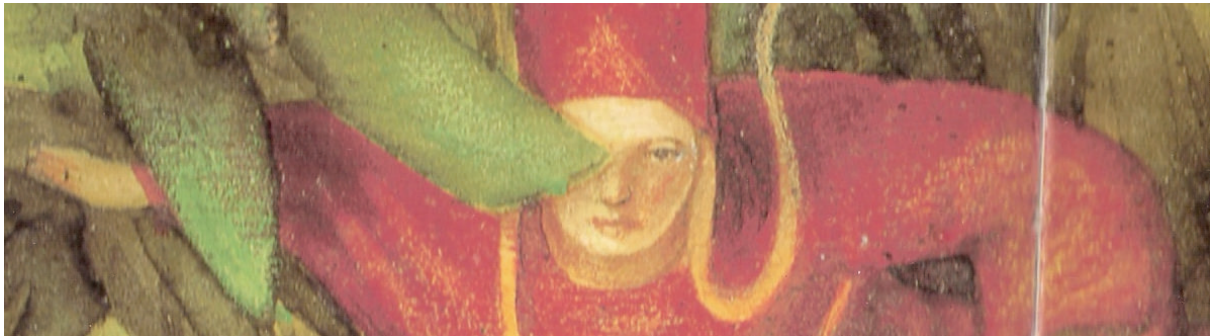
Però, tot i ser un àngel i alliberar-se dels seus remordiments, l'Adolf no s'allibera ni de la seva fisiologia ni de la seva condició de llop ja que com que és l'ànima qui dóna vida al cos, també és ella qui el carrega d'instints i necessitats, de manera que amb cos o sense, l'Adolf seguirà tenint *gana, autèntica fam de llop*.

Igual que el llop, la Caputxeta d'aquest conte també serà molt diferent a les que se'ns han presentat fins ara. D'entrada perquè ni tan sols sabem del cert que es tracti de la Caputxeta. L'única evidència directa on l'autor reconeix la identificació del personatge femení amb la Caputxeta és a la contraportada del conte, on s'exposa una breu sinopsi de la història introduint als personatges. No obstant això, encara que aquesta matisació fos ignorada, queda





clar a ulls de qualsevol lector que el personatge no és altre que la Caputxeta i això és gràcies a la universalitat dels atributs que se li relacionen (principalment el vermell) la simbologia dels quals cau pel seu propi pes; i gràcies a la falta de concreció alhora de determinar una Caputxeta físicament definida, fet que fa possible que qualsevol *nena* o *taqueta vermella* es pugui identificar amb el personatge.



72. LA IMPONENT MIRADA DE LA CAPUTXETA I LES MARCADES FACCIONS ABANS DE TROBAR-SE AMB EL LLOP.

El conte de Negrín ens ofereix a una Caputxeta que no és infantil sinó que és més madura. Aquesta característica ja s'aprecia directament amb les il·lustracions, de gran importància dins el conte. A les il·lustracions es defineix a una Caputxeta amb unes faccions molt marcades i serioses lluny de ser les d'una nena innocent. La seva mirada és penetrant i imponent, com si amagués alguna cosa, un dolor profund que fa que els altres, en aquest cas, qualsevol lector que la observi, li aparti la mirada. Almenys, a la Caputxeta que se'ns presenta al principi, ja que la seva fisonomia i expressió no sempre serà la mateixa. Curiosament, la seva expressió facial i l'aura que desprèn canviarà després de la seva trobada amb el llop.



Després d'haver conegut el llop, la Caputxeta apareixerà somrient, com si les seves faccions s'haguessin suavitzat de cop i tota ella s'hagués relaxat. Com si, de sobte, tingués les faccions que sí que li són pròpies, les d'una nena. En base a aquest plantejament, arribem directament a la coneguda expressió popular que es diu quan alguna noia s'enamora: *sembla una adolescent, enamorada com si tinguessis quinze anys*. Aquesta frase és clarament evidenciable a través de la Caputxeta qui, a pesar de mostrar-se madura, acaba tenint una expressió de nena com a conseqüència a l'enamorament, un conjunt d'emocions i sentiments que es reflecteixen

73. CANVI D'EXPRESSIÓ DE LA CAPUTXETA DESPRÉS DE CONÈIXER AL LLOP. FACCIONS MÉS SUAUS I RELAXADES.

amb l'aparença i fins i tot amb el color de la seva roba, el vermell, color de l'amor i de la passió per excel·lència, encara que també del perill i el pecat.

Per tant, aquests símptomes, que segurament passarien desapercibuts de no ser per les il·lustracions, són proves que corroboren l'enamorament espiritual de la Caputxeta amb el llop. Des de la seva trobada, malgrat el tràgic desenllaç que els separarà, la Caputxeta seguirà estimant al llop i sap que en algun lloc ell l'estima a ella, i és aquesta seguretat de saber que algú l'estima i vetlla per ella (el llop en forma d'àngel) que fa que se senti relaxada i serena. Per tant, segurament, la duresa de la mirada inicial de la Caputxeta vingui donada per aquesta falta d'amor fet que ens fa pensar en la soledat que l'envolta o si més no, que sent.

Així que, encara que la Caputxeta d'aquest conte es mostra molt més independent i autosuficient veiem com la necessitat d'amor i d'afecte sempre hi és. De fet, l'arribada de l'amor marcarà en la Caputxeta no només a nivell espiritual, sinó també a nivell expressiu, un abans i un després

Igual que en el cas del llop, aquest enamorament va acompanyat d'un procés d'idealització, accentuant així l'amor espiritual entre ells que s'allunya i va més enllà del simple amor carnal. Com l'Adolf, la Caputxeta també és innocent en el sentit que no coneix què és el llop, encara que de seguida s'adona que la figura del llop no és la seva àvia. Només amb veure al llop reflectit al mirall se'n enamora i com en estat de *shock*, li pregunta si és un àngel, igual que ell li havia preguntat a ella. Encara que la Caputxeta no el reconeix perquè en aquell moment, ell estava disfressat de bosc. La Caputxeta s'enamorarà del llop només amb veure el seu reflex, i haurà de seguir alimentant el seu record a través d'il·lusions i reflexos perquè el llop acabarà morint però veiem com, a pesar d'aquesta desgràcia, encara que el llop hagués seguit vivint, el seu amor seguia sent impossible, perquè són dos elements de la natura contraposats i no podrien estar mai junts perquè posarien en perill l'equilibri i l'harmonia natural i serà per això, també, que el llop entendre la seva mort com un alleujament.

Físicament, la Caputxeta presenta faccions humanes, però tanmateix, podria ser fàcilment relacionada amb éssers fantàstics de la naturalesa. L'escenari principal del conte és el bosc. Però no el bosc replet de connotacions negatives, sinó un bosc harmoniós, on tots els elements que el constitueixen es troben en un perfecte equilibri. I un d'aquests elements, és la Caputxeta. Tot i anar vestida de color vermell, la roba que porta no és l'habitual. El barret que porta per simbolitzar la caputxa, és excessivament allargat i punxegut, potser més propi de follets o fades que no pas de dones o nenes. Tanmateix, es tracta d'un petit detall que



serveix per accentuar més el món fantàstic on es troba el lector i per remarcar aquesta idea d'harmonia entre els elements de la natura.

De la mateixa manera que en un principi el llop Adolf estava condicionat pel determinisme ambiental que l'influenciava, la Caputxeta, també estarà determinada, en aquest cas, per la seva pròpia ànima. Tal i com ja hem vist, l'ànima de la Caputxeta i tota ella, està tenyida de vermell, i això és un símbol directe que ens fa pensar en la imminent incidència d'algun conflicte o perill, i encara que resulti contradictori, aquest perill serà l'amor. Ella serà la culpable de l'entrada de l'amor a la vida del llop, qui empès per aquest amor, la seguirà es cruspirà a l'àvia i després se la menjarà a ella, encara que sigui per accident.

De manera que el perill i la tragèdia, la mort i la sang, són d'entrada inevitables per la Caputxeta, ja que formen part del seu destí perquè són elements que porta dins l'ànima que en aquest cas, l'està determinant. L'ànima roja de la Caputxeta serà alliberada amb l'udol del llop tenyint el cel de vermell. Encara que acabarà retornant al seu cos, una vegada el llop entregui el seu esperit i el caçador la tregui de la panxa de l'animal. Ja hem vist com el llop interpreta la seva pròpia mort com un alliberament, però la Caputxeta, tot i seguir-ne enamorada, no expressa cap mena de dolor. Això és perquè ella mateix és conscient de l'eternitat del seu amor perquè és espiritual i sempre es recordaran l'un de l'altre, perquè el llop esdevindrà el seu àngel de la guarda que sempre serà allà per protegir-la i ella ho sabrà, per això el saludarà mirant el cel i podrà tornar a mostrar l'expressió infantil que la caracteritzava perquè sap que no està sola i que, a falta de la presència materna o paterna, hi haurà algú vetllant per ella.

El personatge de la Caputxeta segueix sent un dels protagonistes principals dins la història encara que, per primera vegada, la figura del llop adquireix més rellevància que la seva, ja que és el propi llop que explica una vivència seva i per tant, ella només hi surt perquè hi intervé, no pas perquè la protagonitzi.

A part dels protagonistes, hi ha un altre personatge que encara que apareix en segon pla, té un poder simbòlic importantíssim. L'àvia pagarà les conseqüències de la imprudència de la seva néta al revelar al bosc (llop) la localització de casa seva. Tanmateix, l'àvia ja havia estat advertida de l'existència d'un perill imminent, no només pel vermell de la nena, sinó pel mirall que se li trenca. Símbol de mala astrugància.



D'entrada pot semblar estrany que l'àvia demani a la Caputxeta que li porti un mirall nou perquè el seu se li ha trencat, com si tingués la necessitat de tenir-lo per sobreviure. Però és que en realitat, la té.



74. LA PRIMERA IMATGE DE LA SEQÜÈNCIA REPRESENTA EL PASSAT DE L'ÀVIA, LA JOVENTUT, ELS RECORDS DELS QUALS S'ALIMENTA.

LA SEGONA IMATGE REPRESENTA EL PRESENT DE L'ÀVIA, LA SEVA AUTÈNTICA REALITAT. LA TERCERA IMATGE, REPRESENTADA AMB UN MIRALL, ÉS EL FUTUR DE L'ÀVIA EN FORMA DE LLOP, QUAN ELLA JA ÉS MORTA.

L'àvia és un personatge que viu refugiada al passat i que l'única manera que té de reviure'l es a partir dels records. Per això necessita el mirall com l'aire que respira perquè quan s'hi mira no veu el reflex real, sinó que contempla allò que vol veure. De manera que per l'àvia el reflex del mirall és la cosa més pròxima a una materialització de la realitat que tan anhela viure. L'àvia per tant, respon i representa els tòpics literaris de *tempus fugit est* i de *l'ubi sunt*. A partir de les il·lustracions veiem com, col·locant el llibre en vertical, es marca una seqüència contínua entre les il·lustracions on hi apareix el mirall. En un principi, el mirall reflexa la il·lusió de l'àvia, el seu record, que en aquest cas fa referència a la joventut i a la bellesa accentuant el pas del temps que l'ha condemnat a perdre aquesta bellesa física i joventut per substituir-la per arrugues i lletjor.

Les arrugues i la lletjor cobren vida a la següent imatge de la seqüència, la de l'avia real que resta immòbil al llit esperant la mort. Just al costat, hi ha l'altre imatge del mirall que en aquest cas sí que reflexa la realitat, el llop, perquè de fet, qui el mira, la Caputxeta, és un personatge que sí que viu en el present i per tant, contempla la realitat i no pas les visions de l'àvia fruit dels seus records. Per tant, el mirall deixa de ser entès com a objecte que plasma il·lusions, per passar a plasmar l'autèntica realitat. De fet, serà gràcies al reflex del mirall que la Caputxeta s'adonarà que el cos del llit no és el de la seva àvia, sinó que serà el de *la criatura més bonica que hagi vist mai*.



La mort sorprendrà a l'àvia a casa seva, però ella en cap moment es sobresaltarà ni expressarà por o dolor. Perquè de fet, l'àvia es un personatge que ja està mort, ja que la identitat que ella creu que té està morta, ja ha passat. És un personatge que no ha sabut adaptar-se a la realitat canviant del seu entorn ni al seu nou cos i que, aliena al pas del temps, s'ha anat alimentant de records i d'il·lusions que plasmava a través del mirall sense voler veure el seu verdader reflex. Preguntant-se on han anat a parar aquesta joventut i bellesa (*ubi sunt*) que la caracteritzaven, al ludint al pas del temps que tot s'ho emporta (*tempus fugit est*).

Tanmateix, a partir del conte, podem interpretar com l'àvia no serà l'única que caurà rendida al poder dels records i les il·lusions, sinó que, molt probablement, l'àvia sigui el personatge que representa el futur de la Caputxeta. Al cap i a la fi, l'única manera que tindrà la Caputxeta de recordar al seu estimat, serà a partir dels records, ja que aquest es morirà pràcticament, abans de què es puguin conèixer. De manera que, la Caputxeta, si no aconsegueix adaptar-se a la seva realitat, pot acabar sent absorbida pels records i pel mirall, entès com a l'únic objecte que reflecteix les seves il·lusions, i allò que només pot recordar i que només resideix a la seva memòria perquè el temps ho ha esborrat.

A diferència de la resta de versions analitzades, en aquest cas, no s'esmenta a cap de les dues figures paternes de la Caputxeta. Segurament sí que hi siguin, almenys la materna, però en realitat no apareixen a la història perquè aquesta és explicada sota la perspectiva i vivència del llop, i com que el llop desconeix si la Caputxeta ha estat enviada per la seva mare o no, aquest fet deixa de tenir rellevància dins la història. Mentre que si l'àvia hi apareix, és degut a què ella sí que forma part de la vivència del llop.

Per acabar amb els personatges cal esmentar la figura del caçador. El caçador és un home de cap a peus, amb bigoti i barba, que cavalca sobre un cavall. És un personatge que fàcilment podria ser el paral·lelisme, en versió rural, de cavaller. D'una banda aquest és interpretat com l'heroi del conte, qui salva a les dues dones de la panxa del llop i qui per tant, les ressuscita. Però d'altra banda, no és un heroi perfecte perquè mata de seguida al llop deixant-se endur per la seva aparença i les idees preconcebudes que l'envolten sense pensar que la seva única intenció era demanar-li ajuda. Tot i així, tampoc considerem al caçador com a l'antagonista de la història. De fet, un tret diferenciador d'aquest conte és que manca d'antagonista. És cert que tan ell com el llop podrien ser considerats aspirants al càrrec d'agressor o personatge antagònic però en realitat no és així perquè ambdós actuen amb intenció de fer el bé d'acord amb els seus criteris. El llop actua malament quan es menja a

l'àvia, però en realitat ell ho fa amb la bona intenció d'alimentar-se i d'eliminar allò que ell considera un obstacle perillós que pot fer mal. Igual que farà el caçador matant al llop, creient que està fent un bé per salvar-se a ell mateix i a la Caputxeta i l'àvia. En realitat, ambdós personatges cometen el mateix error: deixar-se guiar i jutjar per les aparences.

De manera que aquesta és la clara ensenyança que l'autor vol transmetre a partir del conte i l'acció d'aquests dos personatges. Encara que la plantegi a través d'aquest procés de reflexió que comporta tota la trama del conte en si i que s'accentua amb les il·lustracions. Per tant, el tema central del conte, igual que la idea principal, gira entorn aquesta ensenyança moral acompanyada de l'amor platònic entre la Caputxeta i el llop, que d'entrada si ens guiem per les aparences sembla impossible, però que si coneixem la història veurem que és real i pot passar encara que acabi en tragèdia. Així que malgrat el món fantàstic i inversemblant en què se situa el conte, la intencionalitat de l'autor mai deixa de ser moral i didàctica.

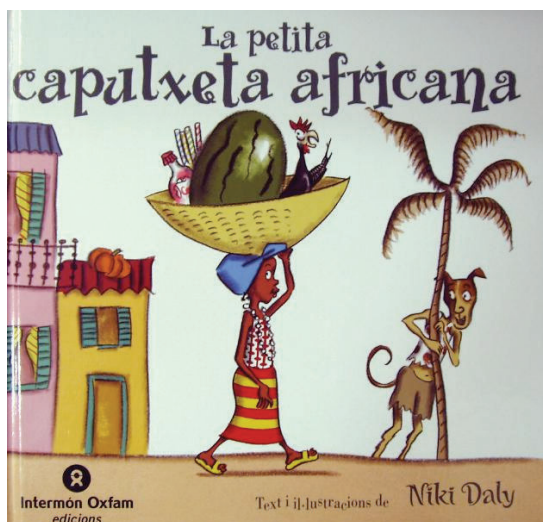
Finalment, cal fer especial incís en les il·lustracions del conte. És cert que hi ha lletra que acompanya els dibuixos i que narra els esdeveniments que van succeir. Però l'efecte que exerceixen les il·lustracions sobre aquest conte, va molt més enllà d'aspiracions ornamentals o decoratives.

Amb aquestes il·lustracions, l'autor condiona la manera com el lector interpreta els personatges. Tal i com ja em analitzat abans, la fisonomia i estat anímic de la Caputxeta és fàcilment interpretable a partir de les il·lustracions on l'autor la plasma, sense que les paraules ho esmentin. Per tant, en aquest conte, les il·lustracions ens permeten anar més enllà i esbrinar idees o coses que les paraules passen per alt, com per exemple la relació de l'àvia amb el mirall i el reflex de la seva joventut en ell, arribant així a detalls que les lletres no poden definir, perquè *una imatge val més que mil paraules*.

Com a conclusió, es tracta d'una versió de la Caputxeta fantàstica i inversemblant que es dirigeix a un públic infantil, encara que no tots els nens seran capaços d'entendre tota la simbologia que s'amaga més enllà del color vermell de la Caputxeta i del mirall de l'àvia. No obstant, és una altra manera que els nens reflexionin i interioritzin lliçons morals per guiar-los cap al camí del respecte i la tolerància.



### 6.2.2. *La petita caputxeta africana* de Niki Daly



75. PORTADA DE *LA PETITA CAPUTXETA AFRICANA* DE NIKI DALY.

*La petita caputxeta africana* és un conte traduït de la versió anglesa original per l'escriptora, i també il·lustradora Niki Daly. Es tracta d'una versió del conte tradicional de la Caputxeta que destaca en especial ja que demostra la universalitat del conte, fent que la Caputxeta canviï de continent i de color de pell.

En aquest cas cal fer especial incís en el títol del conte. En realitat, el títol que apareix a la coberta del conte, no és el mateix que el que apareix a coberta de la versió anglesa original. I el canvi és bastant significatiu. El títol real del

conte, és *Pretty Salma (La Bonica Salma)* mentre que amb la seva traducció al català el conte va passar a titular-se *La petita caputxeta africana*. Per tant, veiem com en un principi el títol del conte no suggeria aquest paral·lelisme amb el conte tradicional de la Caputxeta, el qual, queda indiscutiblement establert al títol de la versió catalana. A partir d'aquest detall és possible entendre perquè la protagonista del conte, la Salma, no vesteix cap caputxa vermella, i és perquè en un principi, tampoc tenia perquè portar-la. D'aquesta manera, encara que és indiscutible el paral·lelisme establert entre aquesta versió i la tradicional de *La Caputxeta Vermella*, l'autora intenta fer que la relació no sigui tan evident per recalcar la idea de la universalitat del personatge aliena a estereotips o idees preconcebudes. En el sentit que, també és possible trobar una Caputxeta sense necessitat de que porti, obligatòriament, una caputxa vermella, tal i com demostra Niki Daly. Per tant, una altra vegada, veiem com qualsevol nena pot ser la Caputxeta.

No obstant però, l'argument és pràcticament idèntic al tradicional. Encara que en aquest cas, la Caputxeta no topa amb el temible llop, sinó que es creuarà amb el Senyor Gos, a qui després analitzarem detingudament. L'argument del conte gira entorn l'experiència de la Salma, la Caputxeta, quan va a la ciutat per fer els encàrrecs que li ha manat la seva àvia. Durant el trajecte, però, toparà amb el Senyor Gos que de seguida s'interessarà per ella. Passant per alt les advertències de la seva àvia, la Salma s'aturarà a parlar amb el Senyor Gos,

un desconegut, i s'apartarà del seu camí. El Senyor Gos l'enredarà i li pendrà totes les coses que havia comprat i fins hi tot la seva roba. D'aquesta manera el Senyor Gos es disfressarà de Salma i anirà a trobar a l'àvia. La Salma s'espantarà i no sabrà com reaccionar. Per sort, es trobarà amb el seu avi que explicava contes als altres nens del poble disfressat d'Anansi. Entre tots dos, elaboraran un pla per fer fora al Senyor Gos i salvar a l'àvia. Així que, quan l'àvia estigui a punt de caure a les urpes del Senyor Gos, després d'adonar-se que ha estat víctima d'un engany, apareixeran la Salma i l'avi disfressats de l'Home del Sac i espantaran al Senyor Gos, que marxarà a cuita-corrents ben lluny de la ciutat. Per tant, finalment, es desencadena un desenllaç feliç i la Salma i els seus avis ho celebren prenent refrescos i menjant la síndria que la Salma havia comprat. A més a més, al final del conte, per exemplificar el missatge moral que l'autora vol transmetre, es representa com s'ha de portar la protagonista quan l'àvia li mana anar a fer encàrrecs. D'aquesta manera, els lectors interioritzen millor el missatge i entenen que no han de parlar amb desconeguts ni entretenir-se.



76. ELEMENT TÍPIC DEL FOLKLORE AFRICÀ.



77. IL·LUSTRACIÓ ON APAREIXEN ELS COLORS DE LA BANDERA DE GHANA, DINS LA SILUETA DEL CONTINENT AFRICÀ.

L'argument del conte es desenvolupa en uns marcs temporals i espacials concrets, bastant definits en aquest cas, sobretot el marc espacial. A simple vista, tal i com el propi títol indica, el conte es desenvolupa a l'Àfrica, encara que també ho podem deduir a partir de les il·lustracions. Només amb el color de pell de la protagonista i la resta de personatges juntament amb el vestuari i altres elements visuals que els caracteritzen, podem saber que el marc espacial del conte es localitza a l'Àfrica. Però, a més a més, també podem saber la zona concreta del continent on transcorre l'acció. Al llarg de tot el conte hi apareixen elements molt característics del folklore africà, fins hi tot hi trobem

paraules pròpies de la zona com per exemple *ntama*. Aquesta paraula és la que fan servir a la República de Ghana per referir-se a la roba que fan servir les noies com a faldilla. D'aquesta manera, també tenint en compte altres expressions com *Anansi*<sup>51</sup> o *Ka Ka Ka Motobi*<sup>52</sup>, sabem del

<sup>51</sup> Es tracta d'un dels personatges més importants del folklore de la part més occidental africana.

<sup>52</sup> Fa referència al personatge popular que equivaldria a l'Home del Sac.





cert que el conte es desenvolupa a Ghana, un país situat a l'oest d'Àfrica, resseguit per la costa d'Ivori.

Tanmateix, el marc temporal és molt més difícil de determinar. En cap moment hi ha indicis de cap època concreta on pugui desenvolupar-se el conte. No obstant això, per alguns elements que apareixen a les il·lustracions, deduïm que el conte té lloc en un marc contemporani, ja que hi apareixen cotxes, ciutats desenvolupades, furgonetes... Tampoc podem determinar amb exactitud la durada de l'acció. Tot i que sabem que els fets es desenvolupen de manera continuada en ordre cronològic, desconeixem el període de temps que la Salma passa a la ciutat amb el Senyor Gos, de la mateixa manera que tampoc sabem quant de temps passa fins que l'àvia s'adona que està sent enganyada pel Senyor Gos. Tot i això es calcula que la durada de l'acció, i per tant del conte, és d'aproximadament un dia, ja que sabem del cert que la Salma surt de casa al matí, ja que al conte s'especifica que a mesura que la Salma era a la ciutat, el Sol cada vegada era més amunt i cremava més. A més a més, en cap moment s'indica que es començà a fer fosc ni es dona cap indicatiu perquè el lector pugui pensar que s'ha fet de nit, i que per tant, ha passat un dia.

Malgrat el procés d'adaptació que ha sofert el conte, el residu tradicional que l'acompanya és tal que, tot i ser un conte literari, és possible determinar-ne l'estructura d'acord amb les funcions establertes a la teoria de Propp. D'aquesta manera, l'estructura del conte quedaria definida de la manera següent:

### ➤ **Plantejament**

1. Un dels personatges presentats, Salma la protagonista, abandona la seva família, casa seva i el lloc on viu.

2. La protagonista esdevé objecte de prohibició, se li prohibeix apartar-se del camí i parlar amb desconeguts.

### ➤ **Nus**

3. L'antagonista, el Senyor Gos, intervé intentant aconseguir informació sobre la protagonista i la seva situació.

4. Sense saber-ho, la protagonista, que en aquest cas també és la víctima, ajuda a l'antagonista.

5. L'antagonista va a trobar algun familiar o personatge proper a la protagonista.



6. Apareix la figura de l'heroi que ajuda a la protagonista.

7. Els herois topen directament amb l'antagonista.

➤ **Desenllaç**

8. L'antagonista és vençut pels herois.

9. Es desencadena el final feliç



78. EL BARRI TRANQUIL ON VIU LA SALMA



79. EL BARRI MÉS SOROLLÓS DE LA CIUTAT, ON VIU EL SENYOR GOS

L'escenari principal del conte deixa de ser el bosc i se situa a la ciutat. Establint-ne un clar paral·lelisme. Igual que pot passar amb el bosc, la ciutat també té dues vessants amb connotacions diferents. D'una banda s'introdueix la vessant tranquil·la de la ciutat, relacionada amb la civilització, pacifisme, progrés i tot un seguit de connotacions positives vinculades a la part més noble i moderna de la civilització. Des de bon principi la Salma es presenta com a representant d'aquesta vessant, afirmant que viu amb els seus avis en un barri tranquil de la ciutat. Tanmateix, destaca una altra vessant de la ciutat completament oposada. La Salma coneixerà aquesta part en el moment en què es desvii del seu camí inicial. Ella mateixa introdueix als lectors aquesta nova cara de la civilització, quan es refereix *al barri més animat i sorollós de la ciutat* on, casualment, coneixerà al Senyor Gos, l'antagonista del conte.

D'aquesta manera, mentre la Salma representa la innocència, puresa i la bondat vinculada a la vessant més pacífica de la ciutat. El Senyor Gos és el màxim representant del barri més animat i sorollós de la ciutat, carregat de connotacions negatives relacionades amb el pecat, l'engany i el llibertinatge. Per tant, l'entrada de la Salma a aquesta zona significa un repte, un viatge que simbolitza una prova de creixement, en el sentit que l'arribada a aquest barri és una manera de posar a prova la obediència de la Salma i també la seva curiositat i innocència. Prova que no aconseguirà superar de bon principi ja que, es deixarà guiar per la



temptació de la curiositat i per la seva innocència i bona voluntat sense pensar en els enganys del Senyor Gos ni en els savis consells de la seva àvia. D'aquesta manera es desencadena una confrontació entre la Salma i el Senyor Gos, la vessant positiva de la ciutat i la negativa, i entre el Bé i el Mal.



80. LA TROBADA DEL SENYOR GOS AMB  
LA SALMA.

Per primera vegada l'antagonista del conte deixa de ser el llop per ser un gos que, a més a més rep la distinció de Senyor. En realitat és lògic que en aquest cas no sigui un llop l'assaltant de la Caputxeta, ja que la presència d'un llop enmig de l'Àfrica faria desaparèixer tota la versemblança del conte. Per tant, veiem com l'autora ha tingut la necessitat de donar vida a un gos i no ha un llop per tal d'adaptar-se al context on se situa el conte i dotar-lo de versemblança. Idea que també ens serveix per reafirmar-nos en què el conte és una font d'informació social i cultural verídica que plasma les tradicions i costums de la societat o entorn al qual es refereix. Com hem dit abans, el Senyor Gos és l'antagonista del conte, representant de la part més perillosa de la ciutat. Es tracta d'un personatge que se'ns presenta com a dolent, ja que enganya a la petita Salma i fa que desobeeixi a la seva àvia. Tanmateix, no sabem fins quin punt el Senyor Gos és dolent. En cap moment s'expressa el desig del Gos per matar, menjar-se o fer mal ni a la Salma ni a la seva àvia. Per primera vegada, veiem com el Senyor Gos que en aquest cas encarna al llop, no té l'objectiu de matar a la Caputxeta (en aquest cas a la Salma) ja que ni tan sols és la seva presa principal. Sinó que la presa principal del Senyor Gos és l'àvia de la Salma. Des del moment en què topa amb la Salma, el Senyor Gos intenta extreure-li la màxima informació possible sobre l'àvia i l'enganya per prendre-li la roba i disfressar-se com ella. Amb aquesta disfressa el Senyor Gos vol enganyar a l'àvia fent-se passar per la Salma, però en cap moment s'especifica que vulgui fer-ho per menjar-se-la, sinó tot el contrari.

Quan el Senyor Gos arriba a casa la Salma i es troba a l'àvia, l'àvia el pren per la seva néta i li canta, el banya, li dona de menjar... com si fos la Salma. Durant aquest temps, el Senyor Gos es mostra feliç i ell mateix especifica que vol quedar-se amb l'àvia per sempre. Això ens indica que en realitat no vol menjar-se-la ni fer-li mal, sinó que el Senyor Gos no deixa de ser un animal amb sentiments i necessitats d'afecte. Raó per la qual recorre a l'àvia, perquè l'entèn com una font de afecte, amor, puresa i bondat sobre la qual recolzar-se. D'aquesta manera es deixa entreveure el missatge de que no podem regir-nos per les aparences, ja que encara que semblés que el Senyor Gos volgués fer mal a l'àvia, no era així sinó tot el contrari. Per tant, els que han caigut en idees preconcebudes relacionades amb els gossos o llops, són la Salma i el seu avi, que espanten al Senyor Gos per fer-lo fora quan en realitat no havia fet cap mal a ningú i tampoc s'especificava que tingués la intenció de fer-ho.

Tanmateix, el fet que sigui expulsat de casa de la Salma és, d'alguna manera, el seu càstig per haver enganyat a la petita i a la seva àvia. Juntament amb el conjunt de casualitats, com per exemple, que l'avi i la Salma es trobin a l'àvia dins l'olla (encara que ella s'hi hagi ficat voluntàriament, considerant-ho un bon amagatall), que el condemnen a ser l'antagonista i el carreguen de connotacions negatives i de males intencions.

Malgrat que, en realitat, el Senyor Gos no és més que un animal que d'alguna manera, desitja humanitzar-se i així ho expressa quan es mostra alegre al disfressar-se de Salma i quan vol aprendre a fer coses pròpies dels humans com per exemple a cantar una cançó. Tanmateix, aquesta mateixa cançó serà la que el descobrirà. Però en realitat, si no hagués estat la cançó ho hauria fet una altra cosa ja que no podem pretendre ni fingir ser el que no som i en aquest sentit, el Senyor Gos aprèn que el que ha de fer és cercar la felicitat sent ell mateix sense deixar de fingir el que no és, ja que mai podria arribar a ser feliç renegant de la seva condició d'animal i fingint-ne una altra perquè aquesta condició és la que el defineix i marca les seves necessitats.



81. EL SENYOR GOS QUAN ARRIBA A CASA L'ÀVIA I ES FA PASSAR PER LA SALMA.



En definitiva, el Senyor Gos no deixa de ser una adaptació del llop de la Caputxeta encara que les preses inicials siguin diferents, i que un es disfressi de Salma per enganyar a l'àvia, i l'altre es disfressi d'àvia per enganyar a la Caputxeta.

Tanmateix, tot i el canvi d'antagonista, la protagonista segueix sent la mateixa. Tot i la manca de caputxa vermella ni de trets identificatius visuals que la relacionin amb el personatge tradicional de la Caputxeta, el paral·lelisme és clar. En aquest conte, per primera vegada, la Caputxeta, o el personatge que s'hi relaciona, té nom propi. En aquest cas deixem de referir-nos a la caputxeta com a Caputxeta vermella, perquè perd el simbolisme que li dóna nom (la caputxa vermella), i el personatge passa a dir-se Salma. Un nom propi típic del context africà on es desenvolupa l'acció.

Físicament, la noia no presenta trets identificatius gaire concrets ni específics, les seves faccions són simples i molt comunes. D'aquesta manera l'autora no marca una caracterització física determinada per tal d'evitar establir un prototip físic i tancat del personatge. Per afavorir que els lectors i les lectores puguin sentir-s'hi identificats més fàcilment i compreguin que la història de la Salma també els hi pot passar a ells.

La Salma és una nena que viu amb els seus avis en un barri tranquil de la ciutat. Això ens fa pensar en què, segurament, la protagonista sigui orfe. Idea que accentua el possible sobreproteccionisme familiar que la Salma rep per part dels seus avis, ja que en nombroses ocasions es fa referència, de manera exagerada, a l'estima entre l'àvia i la Salma.



82. LA SALMA FENT ELS ENCÀRRECS  
PER L'ÀVIA.

En aquest cas, la Caputxeta no va a veure l'àvia malalta, sinó que es dirigeix a la ciutat a fer uns encàrrecs per l'àvia. Aquest viatge que farà la Salma, serà una experiència molt bona

a partir de la qual aprendrà la importància d'obeir a la seva àvia, i també a desconfiar dels altres i a no fiar-se de la bona voluntat de tothom. Per tant, el trajecte a la ciutat és en realitat un viatge de creixement personal per la Salma i una lliçó moral. Durant el viatge, després d'haver fet tots els encàrrecs que l'àvia li havia manat, la Salma, víctima de la seva pròpia curiositat anirà a parar al barri més sorollós de la ciutat, on es trobarà amb el Senyor Gos. Creient en la bona voluntat del personatge, la Salma hi confiarà i li explicarà tot sobre la seva vida i sobre la seva àvia. A més a més, tampoc s'adonarà que el Senyor Gos li anirà prenent tot el que porta a través de la seva demagogia. Fins al punt en què, quan la Salma s'adoni de l'engany, el Senyor Gos ja portarà posada tota la seva roba sense estar disposat a tornar-li. A partir d'aquest moment, i després de l'amenaça que li fa el Senyor Gos, la Salma s'adona del perill que corre i de l'error que ha comès. Així que fugirà atemorida fins que es trobarà amb el seu avi i buscaran una solució al problema.



83. L'EVOLUCIÓ DE LA SALMA, DES DEL PRINCIPI FINS AL FINAL.

Al final, la Salma serà conscient del significat d'aquest viatge i aprendrà que no s'ha de fiar dels altres i que ha de fer cas als adults i als seus consells, però sobretot, aprendrà a tenir nocions del perill i s'adonarà que la seva extrema curiositat i ganes de saber i conèixer poden portar-li greus problemes. D'aquesta manera, al final del conte, la Salma serà un nou personatge que ha experimentat un important creixement mental gràcies a l'experiència viscuda. Per tant, la trobada amb el Senyor Gos serà l'esdeveniment detonant que incitarà aquest canvi i creixement en el personatge de la Salma, de la Caputxeta.

Aquest canvi en la conducta s'exemplifica al final del conte, després del desenllaç, quan l'àvia mana a la Salma el un altre encàrrec però, aquesta vegada, ella el compleix sense distreure's a parlar amb cap desconegut, fent cas de totes les advertències de l'àvia. Tanmateix, aquest canvi també es marca a nivell físic, ja que l'aparença de la Salma pel que



fa la roba i la indumentària canvia, amb l'objectiu d'accentuar més l'evolució de la protagonista.

Un altre dels personatges més importants del conte és l'avi de la Salma. Es tracta del personatge amb el qual s'intenta donar versemblança al conte ja que és ell qui introdueix els contes i la fantasia dins un context que ja és fantàstic, amb l'objectiu de fer la història més creïble.

L'avi apareix per primera vegada quan la Salma se'l troba després d'haver fugit del Senyor Gos. En aquest moment trobem a l'avi de la protagonista explicant contes a altres nens enmig d'una plaça, disfressat. D'aquesta manera l'avi esdevé un personatge que encarna la saviesa i el coneixement i esdevé el transmissor de la cultura i folklore d'un poble, a través de les disfresses i dels contes populars, fent referència a personatges propis d'aquest folklore. L'autora del conte dóna molta importància a aquesta idea i la intenta transmetre al lector. No només a partir de les nombroses vegades on fa referència al folklore africà sinó que és tal la importància que vol donar a la contística del folklore africà que farà que aquesta sigui la solució al conflicte de la Salma. Seran els contes i la influència de personatges com el *Ka Ka Ka Motobi* (l'Home del Sac) els que faran que el Senyor Gos fugi corrents sense fer mal a ningú. D'aquesta manera, l'avi, el representant del folklore i de la contística, es presenta com la figura de l'heroi salvador substituint al caçador de les versions tradicionals. Deixant anar el missatge de què no és necessària la violència per vèncer a l'enemic. Gràcies a la presència d'aquest heroi masculí, la Salma també esdevindrà una heroïna perquè també salvarà a la seva àvia del Senyor Gos. Encara que malgrat la seva participació, hi ha una clara relació de dependència ja que sense la incidència en la història de l'heroi masculí, la Salma tampoc hauria arribat a ser heroïna perquè no se li hauria acudit el mateix pla de rescat ni s'hauria pogut disfressar.





84. L'AVIA I LA SALMA QUAN ESPANTEN, DISFRASSATS, AL SENYOR GOS.

A més a més, situant el conte en context africà, completament oposat al occidental, podem veure i corroborar com el folklore és universal arreu, ja que tots els pobles i cultures del món l'han desenvolupat d'una manera o d'una altra. Sovint, de maneres més semblants de les que creiem ja que, tal i com hem comprovat hi ha personatges del folklore occidental temuts per nens i nenes que es repeteixen al folklore africà com seria l'Home del Sac que s'encarna en el *Ka Ka Ka Motobi*.

El personatge de l'àvia manté un lligam molt fort amb la Salma, no només pel parentesc familiar que les uneix, sinó que també queda explícit a través de cançons que sembla a ser que només elles coneixen, la qual serà el detonant que farà que l'àvia descobreixi que ha estat enganyada pel Senyor Gos. Tot i així, veiem com l'àvia, igual que en la versió tradicional del conte, és el personatge enganyat pel llop o, en aquest cas, pel Senyor Gos. L'àvia pecarà d'ingenuïtat i d'innocència per no adonar-se abans de què en realitat no estava banyant a la Salma, sinó que es tractava del Senyor Gos i també per amagar-se a l'olla bullent sense veure el perill que comportava fer-ho. D'alguna manera podríem relacionar aquesta innocència de l'àvia amb la de la Caputxeta i per tant, arribem a la típica dita popular que diu que *els avis són*



85. LA SALMA QUAN RESCATA A L'ÀVIA DEL SENYOR GOS.



com nens petits, és a dir, que tot i que siguin personatges en fases oposades del cicle vital, presenten les mateixes característiques d'innocència i confiança excessiva.

En aquesta versió del conte, el desenllaç pren forma de final feliç. El desenllaç ve donat per la intervenció dels herois, l'avi i la Salma, que fan fora al Senyor Gos de casa l'àvia. El final feliç es representa amb un convit familiar on la Salma i els seus avis celebren la victòria. Amb aquest desenllaç es resol la confrontació inicial entre la Salma i el Senyor Gos, és a dir, entre el Bé i el Mal. A partir d'aquest desenllaç, la Salma pren consciència de l'error comès i entèn com ha de comportar-se perquè no es torni a repetir la mateixa situació viscuda. D'aquesta manera veiem com, quan l'àvia torna a demanar-li un encàrrec, la Salma obeeix i no parla amb desconeguts. Aquesta exemplificació final té com a objectiu reforçar la interiorització del missatge final als petits lectors perquè actuïn degudament, partint de la projecció que fa el conte del procés d'aprenentatge de la protagonista.

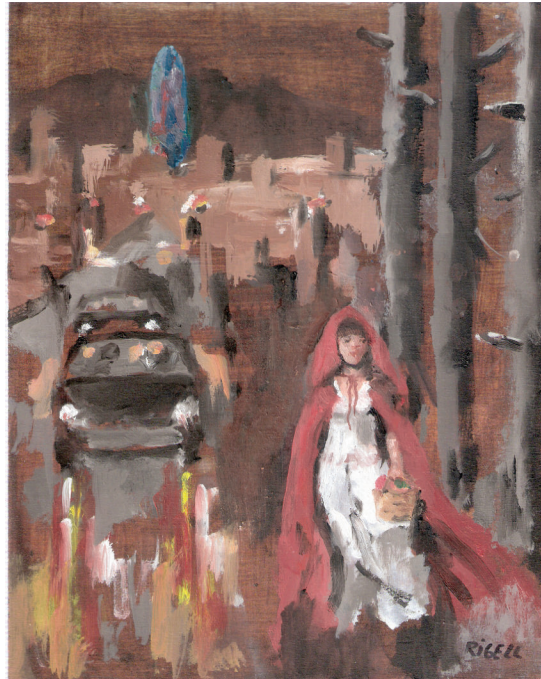
Per concloure, cal fer referència a les il·lustracions que acompanyen el conte. En aquest cas, sobre les il·lustracions no només hi recauen aspiracions ornamentals i decoratives, sinó que assumeixen una funció molt important ja que, no només complementen la narració, sinó que li donen significat. A més a més, serveixen per representar la concepció i la visió que l'autora Niki Daly vol transmetre de tots i de cadascun dels personatges.

En definitiva, es tracta d'una de les versions del conte de *La Caputxeta Vermella* que millor exemplifica l'universalitat dels contes, a partir del qual és molt fàcil demostrar la funció i la possibilitat adaptativa dels contes pel que fa als contextos espacials i temporals i l'ambient.



86. EXEMPLIFICACIÓ DEL FINAL FELIÇ.

### 6.3. Anàlisi d'una Caputxeta pictòrica



87. REPRESENTACIÓ DE LA CAPUTXETA VERMELLA  
FETA PEL PINTOR TONI RIBELL

La portada del treball és una obra expressament portada a terme i dissenyada pel pintor granollerí Toni Ribell. A petició meua va acceptar plasmar sobre fullola la seva visió del personatge popular de la Caputxeta Vermella oferint un contrast de colors amb el qual s'allibera la imaginació més creativa i original de l'autor.

De la mateixa manera que la part pràctica del treball es basa en l'anàlisi de diverses versions del conte i per tant, de diverses concepcions del personatge, he cregut oportú i interessant fixar-nos en la portada i en l'essència del personatge que en aquest cas, un pintor i no un escriptor, pot arribar a transmetre a través de la pintura. És per això que a continuació s'exposa l'anàlisi de l'obra, partint d'una fitxa tècnica, seguida de l'anàlisi formal de l'obra i la meua pròpia interpretació.



## **FITXA TÈCNICA**

**Autor:** Toni Ribell

**Datació:** octubre de 2011

**Classificació genèrica:** pintura

**Material/ tècnica:** pintura sobre fullola

**Dimensions:** 27 x 21.5 cm

**Tema:** La Caputxeta Vermella

## **ANÀLISI FORMAL**

A primer cop d'ull, es distingeixen tres plans diferents. Al capdavant, a primer pla, ressalta la figura d'una noia jove i esvelta que relacionem amb la Caputxeta. Va vestida amb un llarg vestit blanc que li arriba fins als peus, i una llarga capa i caputxa vermella li cobreixen el cos i la cabellera. Es veu com a la mà esquerra carrega un petit cistell on no es determina exactament què hi porta, encara que pels colors i la forma d'alguns elements que sobresurten, podríem deduir que són fruites o qualsevol altre aliment. La noia està pintada en moviment, com si l'autor hagués parat el temps de cop, deixant a la Caputxeta a mitja passa, mentre caminava cap endavant anant més enllà de la ciutat que deixa enrere, tot endinsant-se al bosc que s'alça a la seva esquerra representat amb alts arbres que semblen ser infinits.

En segon pla, s'hi difumina la figura negra d'un cotxe, que igual que la Caputxeta, també s'allunya de la ciutat i la segueix en el seu camí cap al bosc. El cotxe és de color negre i està envoltat per una atmosfera grisosa, per representar-ne el fum. A l'interior del vehicle, sembla haver-hi una figura que el condueix encara que no té una cara ni identitat clarament definida.

Finalment, com a teló de fons, hi reposa la silueta d'una ciutat. Tanmateix no és una ciutat qualsevol, sinó que es tracta de Barcelona, la capital catalana. Això és fàcilment deduïble per la representació que fa l'autor d'un dels edificis arquitectònicament més representatius de la ciutat: la torre Agbar. La silueta de la ciutat es difumina amb color marronosos i neutres i la presència de la torre, de color blau amb llums, casualment vermelles, dóna vida a la ciutat i ressalta en el rerefons del quadre.

En general, es tracta d'una pintura realista, ja que qualsevol espectador que el contempli pot entendre quines són les figures representades, fins i tot pot deduir on se situa. Però, al

mateix temps, malgrat aquest realisme, el quadre amaga gran diversitat de simbolismes i interpretacions entorn el personatge de la Caputxeta i el desenvolupament de la seva història coneguda arreu.

## **INTERPRETACIÓ**

Després d'haver realitzat l'anàlisi formal de l'obra, avancem cap a un nivell superior de concreció. Consisteix en treure a la llum totes les interpretacions i tot el simbolisme concentrat en aquests 27 x 21.5 centímetres quadrats.

Indubtablement, allò que més crida l'atenció a primer cop de vista és el personatge de la Caputxeta que se'ns presenta en un primer pla. Es tracta d'un personatge clarament definit i reconeixible. Per fer-ho, només fa falta fixar-nos en la llarga capa i la caputxa vermella que porta. És cert que la figura femenina és realista i que de seguida la relacionem amb una noia. Però, tanmateix, és curiós veure com aquesta no té unes faccions facials clarament delimitades ni marcades, sinó que al seu rostre s'hi divisen els ulls, representats amb dos punts negres i s'hi difuminen els llavis i el nas, encara que no d'una manera específica que ens permeti relacionar el personatge amb una identitat concreta. Aquesta característica és molt important, perquè ens permet fer incís en la idea que la Caputxeta és un personatge universal, que no està sotmès a cap característica física concreta ni tampoc a prototips, ja que es tracta d'un personatge representat exclusivament amb la càrrega simbòlica que hi gira al voltant, la força de la qual cau pel seu propi pes. De manera que ens reafirmem en la idea que la Caputxeta pot ser qualsevol persona, rossa, morena, de pell bruna, amb llavis carnosos o amb el nas aixafat. Totes són la Caputxeta.

No obstant això, el pintor no ens presenta a una Caputxeta infantil. Ens mostra a una noia jove, que possiblement sigui una adolescent, una noia a qui ja se li han tancat les portes de la infantesa i espera que se li obrin les del món adult, i segurament, busqui a algú que l'ajudi a fer-ho. El fet que encara no relacionem al personatge femení amb una dona plena i realitzada és simplement per la presència d'un detall molt significatiu. No és cap casualitat que l'autor del quadre hagi pintat el vestit de la Caputxeta de color blanc. El blanc representa puresa, innocència i castedat. Al llarg de la història, i encara avui en dia, a algunes tradicions, com per exemple els casaments, les noies van vestides de color blanc per simbolitzar la virtut i la castedat abans d'entregar-se al matrimoni i a la figura masculina i per tant, abans de realitzar-se com a dones.



D'entrada, aquesta representació de la Caputxeta ja ens fa veure que el personatge en si és contradictori. D'una banda, es presenta pura, casta i innocent vestida de blanc. Però d'altra banda, porta una capa de color vermell. A nivell simbòlic el vermell i el blanc són completament oposats. El vermell fa referència a la passió, al desig carnal, al sacrifici, a la sang, al perill... a un conjunt d'idees absolutament contràries a la innocència i espiritualitat del color blanc. Aquesta antítesi és una manera de reflectir el debat intern que té la Caputxeta en aquest moment de la seva vida, durant la pubertat, i a la tensió que representa alliberar els instints més animals de l'home enmig de les limitacions i restriccions morals de la societat. D'aquesta manera els colors de la roba de la Caputxeta representen les dues forces que es debaten dins seu. D'una banda, el vermell de la caputxa, que fa referència als seus instints animals més incontrolables i passionals, relacionats amb la naturalesa humana com a membre del món animal. Mentre que el color blanc, representa la moralitat, l'ètica i les aparences de cara la societat. Simbolitza les normes i pautes morals pròpies del seu entorn on una noia jove ha de ser pura, educada i mantenir certes postures d'acord amb la seva condició de dona.

A més a més, veiem com el quadre plasma la figura de la Caputxeta en moviment. De fet, es veu que està caminant i que abandona la ciutat per endinsar-se al bosc. Primer de tot, que la Caputxeta s'estigui movent ja es indici de que està seguint un camí, de que està emprenent un viatge per arribar a algun lloc. Es veu com la noia porta un cistell i encara que qualsevol espectador coneixedor del conte interpreti que porta el cistell per dirigir-se a casa l'àvia, és un fet que no podem afirmar perquè tampoc el coneixem. Però el que sí que sabem és que la Caputxeta s'està endinsant al bosc.

L'única part del bosc que s'aprecia al quadre són els troncs de tres arbres. Són troncs altíssims amb algunes branques que sobresurten. Són foscos i tenebrosos, i no tenen ni fulles ni flors ni cap ocell o animaló que reposi sobre les seves ramificacions. Aquest seguit de connotacions tenebroses i lúgubres que desprèn l'única cosa que coneixem del bosc, és una manera d'indicar-nos les característiques d'aquest bosc on s'endinsa la nostra protagonista.

El bosc del quadre es presenta com a un escenari tenebrós, fosc, salvatge, abrupte, laberíntic, silenciós, ombrívol... característiques que, tenyides amb el vermell de la Caputxeta, formen l'entorn perfecte perquè s'hi desencadeni un conflicte, perill o sacrifici. Enrere, es deixa entreveure la ciutat, Barcelona, repleta d'edificis, llums, sorolls i gent. La ciutat simbolitza, per tant, l'antítesi del bosc. El fet que la ciutat sigui concretament Barcelona, és, simplement, una manera per determinar l'àmbit espacial en què es desenvolupa l'acció però



també serveix per fer referència a la universalitat del conte, perquè igual que la torre Agbar, aquesta situació també podria produir-se sota l'atenta mirada de la Torre Eiffel o de l'Empire State.

Veure com la Caputxeta abandona la ciutat per dirigir-se al bosc no és cap garantia que ens permeti descobrir la seva destinació exacte ni tampoc el propòsit del viatge, però si més no, sí que ens permet deduir el tarannà d'aquesta expedició. De fet, que la Caputxeta s'acosti cap al bosc és una manera d'intuir quina de les seves dues forces interiors ha sortit victoriosa de la lluita. Amb tota la càrrega negativa que gira entorn el bosc, està clar que el fet que la Caputxeta s'hi dirigeixi per voluntat pròpia, simbolitza la seva decisió per deixar-se guiar pels instints, els quals no pot satisfer enmig de la ciutat on es conviu amb altres persones i on les seves accions podrien ser mal vistes. Per això, d'alguna manera és com si la Caputxeta s'hagués decantat per seguir "el mal camí" fent cas a la seva part més irracional, personificant el vermell que la cobreix. Per això s'apropa cap al bosc, on hi viuen els animals, éssers salvatges que no tenen moralitat i que només segueixen els seus instints.

D'acord amb la representació física de la Caputxeta, i relacionant el simbolisme del vermell amb els instints més carnals, podem entendre que el viatge que ella realitza també suposa un viatge de creixement, de maduresa i de realització. Es tracta d'un viatge que li obrirà les portes a la realització de la seva condició femenina i al món adult. No obstant, no serà un viatge en solitari.

Al darrere de la silueta de la Caputxeta s'hi dibuixa la figura d'un cotxe que, indiscutiblement, l'està seguint. Sense cap mena de dubte, el cotxe havia de ser per força de color negre. El negre simbolitza el mal, la foscor, el perill. A l'interior del cotxe no s'hi dibuixa cap figura clara, ja que de fet, cal entendre al cotxe com un tot. El cotxe es relaciona amb el llop i amb tot el seu simbolisme, i amaga el mal i el perill per la Caputxeta, però d'alguna manera és com si ella ja ho sabés i com si volgués que el perill la seguís. El fet que aparegui el llop representat en forma d'automòbil és una manera de traslladar el conte a la realitat actual, fent referència, al mateix temps, a la idea que els "llops" no sempre han d'aparèixer en forma de "llop", sinó que qualsevol persona i qualsevol conductor de qualsevol cotxe pot suposar la mateixa amenaça i perill que el més ferotge dels llops. D'aquesta manera, l'autor fa incís en la idea de què no ens hem de deixar guiar per les aparences, i que no ens hem de fiar de ningú que no coneguem només pel seu aspecte o actitud amb els altres, ja que pot ser que la realitat que s'amagui dins seu ens sorprengui.



Tanmateix, aquest mateix missatge on l'autor ens diu que les aparences no determinen l'interior de les persones és també movable a la Caputxeta. Al cap i a la fi, igual que el llop, la Caputxeta és un personatge que enganya, que es vesteix de color blanc per formalisme i per aparentar, ja que, realment, ella no encarna la puresa ni la innocència que representa el blanc. A més a més, molt probablement, la Caputxeta s'hagi posat la capa i la caputxa a mesura que s'allunyava de la ciutat i per tant, de les atentes mirades de la gent. On podia mostrar-se tal i com és sense cap temor a ser jutjada.

El cotxe està envoltat d'una aura gris. Això representa el fum i també la forma de la carretera per on es mou el vehicle. Tanmateix, aquesta carretera queda enrere perquè desapareix a mesura que s'allunya de la ciutat. La carretera simbolitza, per tant, la frontera amb la ciutat i el bosc i els límits entre la civilització i el món salvatge.

Mentre la carretera es manté al darrere del cotxe, a davant seu es dibuixa una mena de rastre de colors càlids, vermells i ataronjats. Aquests colors representats a terra poden tenir dos significats. O bé són el reflex de la llum dels fars del cotxe, que al mateix temps serien els ulls del llop; o bé podem entendre aquest vermell com un rastre que la Caputxeta va deixant, com si ella ja volgués que el llop la seguís, tot deixant-se guiar pels seus instints. Però el que no sap, és que si juga amb foc molt possiblement s'acabarà cremant. No sabem com serà el desenllaç de la història entre els personatges plasmats al quadre, però de moment està clar que les interpretacions realitzades fins ara responen a la visió perraultiana del conte i del personatge de la Caputxeta.

Així que, si ens deixem guiar per aquesta concepció, podem extrapolar el final de Perrault al quadre. D'aquesta manera, la Caputxeta acabaria satisfent els seus instints carnals, la satisfacció dels quals desencadenaria un final tràgic. El qual, al mateix temps, simbolitza el càstig de la Caputxeta per haver donat prioritat als instints i desitjos animals abans que a la moralitat i la honra.

Amb tot plegat, arribem a la conclusió que la universalitat del conte de *La Caputxeta Vermella* és un fet irrefutable que existeix per ell mateix. Sense cap explicació, ha estat possible relacionar els elements del quadre amb els elements del conte. Idea de la qual se'n deriva la conclusió que la simbologia dels personatges és atemporal, universal, eterna i vàlida en qualsevol lloc, moment i en qualsevol format. De fet, aquesta simbologia és la que dóna vida, caracteritza als personatges i els hi dóna múltiples interpretacions.

A més a més, el quadre també serveix per corroborar la idea que el conte és un element movable i adaptable no només al pas del temps i a qualsevol context, sinó també a qualsevol interpretació o intenció, ja que la manera en com es mostrin i es presentin els elements del quadre influeix directament en la visió que qualsevol espectador pugui tenir-ne. En aquest cas, l'atmosfera del quadre és tèrbola, difuminada, com si els personatges estiguessin envoltats per una boira o aura tenebrosa que ja indica el tipus d'intencions o de característiques que defineixen als personatges, replets de connotacions negatives.

D'aquesta manera, el pintor ens demostra com també és possible, a partir de la pintura, expressar el simbolisme d'aquest personatge tradicional, adaptat a la Barcelona actual, però que no obstant, segueix sent el mateix. Per tant, per molt que passi el temps i per molt que evolucioni l'entorn on es desenvolupa l'acció, el simbolisme dels personatges no canvia mai, perquè és allò que els defineix i que sempre persisteix. Per aquesta raó, el conte i l'acció que inclou és vàlida en qualsevol moment i indret perquè hi ha coses, que per fortuna o per desgràcia, no canvien mai.



## 7. Activitat experimental: *La Caputxeta a la pràctica*

*La Caputxeta a la pràctica* és una de les activitats experimentals del treball que s'inclou dins la part pràctica. L'experiment es basa en presentar als nens de sis i set anys, dels cursos de Primer i Segon de Primària del Col·legi Jardí de Granollers, una versió il·lustrada del conte de *La Caputxeta Vermella* única i especial. Es tracta d'un conte actualment descatalogat fora del mercat. El seu autor és el suís Warja Lavater i té com a títol original *Le Petit Chaperon Rouge*. *Une imagerie d'après un conte de Perrault*.

Tot el conte està constituït per punts, de manera que la història es desenvolupa amb punts de colors diferents amb els quals distingim els personatges. En un principi, l'objectiu de les il·lustracions era l'experimentació adulta i estaven destinades als museus d'art. Tanmateix, al final, van ser adoptades pel públic infantil presentades en forma de conte, amb una llegenda<sup>53</sup> com a l'únic text del llibre. Mentre que, la resta de pàgines, estan envaïdes per punts.

Vaig presentar al conte a dues classes de dos cursos de Primària. Primer, vaig anar a la classe de 2n A del Col·legi Jardí. I, just l'endemà, vaig anar a la classe de 1r A, de la mateixa escola.

### OBJECTIU

L'objectiu principal de l'activitat és posar els efectes del conte a la pràctica entre els més petits. L'experiment té la intenció de demostrar la manera com la simbologia del conte de *La Caputxeta Vermella* està, inconscientment interioritzada per tots els nens. Així que partint de la certesa d'aquesta idea, els nens haurien de ser capaços d'identificar el conte de *La Caputxeta Vermella* només a partir de la simbologia.

Més concretament, s'intenta corroborar si els nens poden establir una relació entre la simbologia que se'ls hi exposa, en aquest cas presentada a través dels colors, i la literatura popular i els seus personatges. D'aquesta manera, comprovarem si, sense que se'ls hi hagi



88. LLEGENDA DEL CONTE

<sup>53</sup> L'única part del conte que va ser exclosa de l'experiment, ja que aquesta havia de ser deduïda pels nens.

explicat abans, els nens han pogut assimilar realment aquesta simbologia, pràcticament de manera innata i inconscient.

- **Mostra 1:** Alumnes de la classe de 2n A de primària del Col·legi Jardí

26 d'octubre del 2011. Dos quarts de dotze del migdia. Era la primera vegada que em disposava a parlar davant d'una vintena de nens de set anys, però des del moment en què vaig posar els peus dins la classe de 2n, tenia clar el meu objectiu. Em preparava per ensenyar als nens un mural, elaborat per mi mateixa on hi havia, presentat en quatre tirades de vinyetes, totes les il·lustracions de la versió de la Caputxeta anteriorment seleccionada.



89. MURAL QUE REPRESENTA EL CONTE PROTAGONISTA DE L'EXPERIMENT: *LE PETIT CHAPERON ROUGE. UNE IMAGERIE D'APRÈS UN CONTE DE PERRAULT.*

Una vegada em vaig haver presentat als nens, els hi vaig explicar que necessitava l'ajuda de tots per poder portar a terme un experiment molt important per un treball que estava fent sobre contes. Tots es van mostrar molt servicials i entusiasmats amb la idea, al llegant a què eren grans aficionats i coneixedors dels contes populars. Pensant en la remota possibilitat de que no coneguessin el conte, els vaig dir que si ho trobaven molt difícil sempre podien recórrer a mi per demanar-me ajuda o alguna mena de pista per endevinar quin era el conte que hi havia representat al mural.

Tanmateix, un fet que jo desconeixia va dificultar la meua tasca. Resulta que el dia anterior a la meua visita, els nens havien anat d'excursió a una granja on se'ls hi havia ensenyat les característiques de la tardor amb els seus colors típics i també amb les tradicions que si relacionen, típicament catalanes, com la Castanyada. A més a més, quan jo vaig



irrompre a l'aula vaig veure que tots ells tenien damunt la taula dibuixos que ells mateixos havien fet sobre la tardor, la castanyada i la sortida del dia anterior. Per tant, tampoc és d'estranyar que de bon principi tots pensessin que el conte es tractava de la Castanyada. Sense treure's la tardor del cap, van relacionar els punts de les il·lustracions alguns de color verd, groc o marró amb les castanyes, convençuts que el conte no podia tractar-se de cap altra cosa.

En vista d'aquesta situació inesperada, vaig dir als nens que els hi donaria una pista. Els vaig explicar que el conte no tenia res a veure amb cap estació de l'any, sinó que es tractava d'un conte popular que tots ells coneixien però que, no obstant, estava explicat d'una manera especial.

Després d'aquesta petita ajuda, van sorgir vàries respostes. Alguns alumnes afirmaven que el conte del mural era el dels *Tres Porquets*, *La Llegenda de Sant Jordi*... Com que la resposta que jo esperava semblar no arribar vaig decidir donar als nens la que seria la pista definitiva. Assenyalant el mural, els vaig preguntar que, si cada punt representava un personatge, quin podia ser el de color vermell. Instantàniament, totes les mans es van alçar. A una sola veu tots els nens van exclamar: *La Caputxeta Vermella!*

Així que, només amb esmentar el color vermell el cervell de tots els nens van relacionar les taques vermelles amb el personatge de la Caputxeta i sense que jo digués res més, de seguida van reconèixer el punt groc amb la mare de la Caputxeta, el negre amb el llop, el marró amb el caçador i el blau amb l'àvia.

Emocionats, entre tots vam explicar el conte vinyeta per vinyeta sense cap entrebanc. Tots ells, eren plenament conscients de l'evolució de la trama del conte. Tanmateix, arribant al final, vaig trobar-me amb alguna sorpresa interessant.

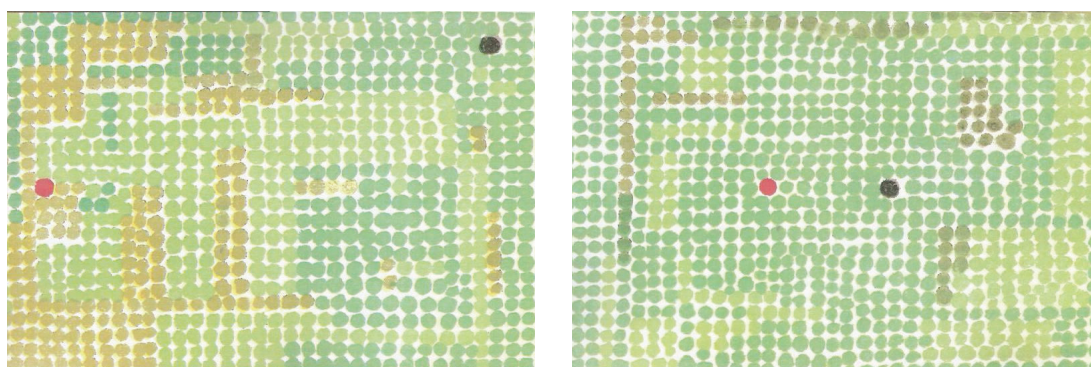
Un parell de nens van alçar el braç per dir-me que el conte no estava bé. Es negaven a què el llop es mengés a l'àvia i a la Caputxeta, dient que en realitat, l'àvia era molt espavilada i aconseguia fugir del llop amagant-se dins l'armari. Sense que ells ho sabessin van fer una gran aportació. La seva afirmació va ser la corroboració de la diversitat de versions universals del conte que, malgrat mantenir els mateixos personatges i desencadenar, en alguns casos, el mateix final; varien en el desenvolupament de l'acció.

Durant l'explicació del conte, també van haver-hi altres aportacions que provaven l'èxit de l'experiment. Per exemple, a mesura que avançàvem en l'estudi de la simbologia del conte, molts nens van reconèixer que la cartolina també era vermella i no pas per casualitat, sinó que



era perquè representava a la protagonista del conte. I el mateix va passar amb el color vermell de les piruletes que els vaig repartir, com a mostra d'agraïment, al final de l'activitat.

Finalment, vaig preguntar als nens què els hi havia semblat l'activitat. Tots ells semblaven contents i entusiasmats amb el conte, i al llarg de tota l'activitat s'havien mostrat molt actius i participatius. Tots van coincidir en què l'activitat havia estat un èxit, i no només amb això sinó que, la majoria d'ells coincidien en què el final i quan el caçador matava al llop eren les millors parts del conte. A més a més, una de les coses que més va cridar-me l'atenció era que molts nens coincidien en què les seves dues il·lustracions preferides eren les següents:



Intrigada, vaig preguntar a la seva professora per quina raó se sentien atrets per aquelles vinyetes. Ella em va respondre que a aquesta edat, els nens mostren especial interès per les formes laberíntiques. Quan després els hi vaig preguntar a ells mateixos, van corroborar l'explicació de la professora i van dir-me que els hi agradava molt per la diversitat de camins possibles, alguns dels quals no tenen sortida o són equivocats, com el que va agafar la Caputxeta.

### **- Conclusions de la primera mostra**

Després de l'experiment, vaig parar-me a pensar en totes les coses que havia descobert entre aquelles quatre parets gràcies als vint-i-sis nens i nenes de la classe de 2n A.

Les conclusions són clares. Malgrat que en un principi els hi costés arribar a la resposta correcte sense pistes, queda clar que la simbologia està interioritzada per tots ells. Tots eren coneixedors del conte i dels personatges que hi intervenien, i sabien diferenciar perfectament entre els personatges bons o els herois i els antagonistes del conte, els personatges malvats.

Donaven per segur que un d'ells era el caçador, l'entenien com l'heroi que salva a dues dones en perill i que mata al llop, el personatge dolent. Així que, de la mateixa manera que no posaven en dubte el color vermell com a símbol identificatiu de la Caputxeta, tampoc



qüestionaven la maldat del llop ni l'heroisme del caçador, ja que ambdós personatges responien a la concepció que ells tenien d'heroi i d'antagonista. Tot plegat, sense qüestionar, en cap moment, la culpa de la Caputxeta en la mort de l'àvia ni en la seva pròpia per haver desobeït a la seva mare, sinó que entenien a la Caputxeta com a una víctima del llop, no pas del seu mal comportament.

De manera que deduïm com la mentalitat en formació dels nens ja ha adquirit prejudicis i estereotips entorn aquests personatges i les seves connotacions. Segurament ja relacionaven la figura de l'heroi amb la d'un caçador home, ja que cap d'ells va pensar en la probabilitat de que l'heroi fos una caçadora. De la mateixa manera que, de bon principi, ja sabien que el llop era dolent i no van pensar en què pogués tenir bones intencions.

Tots ells sabien que el final del conte era feliç. No concebien la possibilitat que el llop, el dolent, se sortís amb la seva. Per això quan el llop es cruspeix a l'àvia i a la Caputxeta tots preguntaven per l'arribada del caçador, que les havia de salvar. Cap dels nens creia en l'existència d'un conte on la Caputxeta i l'àvia no se salvessin, de manera que entenem que no eren coneixedors de la tràgica versió perraultiana del conte. Per tant s'evidencia la difusió de *La Caputxeta* dels Grimm en detriment a la de Perrault apartada del públic infantil; un públic innocent i pur que espera aquest final feliç.

Amb aquestes respostes, també entenem la concepció ètica del bé i del mal que tenen els nens, entenem que el bé ha de perdurar i ha de vèncer sobre el mal que s'ha d'eliminar. Aquestes directrius pròpies de la nostra cultura occidental també estan molt arrelades dins la consciència dels nens. Raó per la qual no senten pena per la mort del llop, sinó que el seu moment preferit és quan ell mor. A més a més, també els va agradar molt la darrera vinyeta del conte on es reuneixen l'heroi (el caçador), i l'àvia i la Caputxeta amb la seva mare. Aquesta vinyeta, tal i com els nens afirmaven, representa una festa, una celebració. Es tracta d'una commemoració a la victòria del bé envers el mal en la qual els nens també hi acaben participant, després d'haver viscut la història dins la pell de la protagonista.

- **Mostra 2:** Alumnes de la classe de 1r A de primària del Col·legi Jardí

27 d'octubre del 2011. Les quatre de la tarda. Just un dia després de la meua experiència amb els nens de set anys, ara m'aventurava amb els més petits de sis anys. Aquesta vegada no estava tan nerviosa, i encara que seguia ferma pel que fa l'èxit de l'activitat, part de mi estava dubtosa de si aquest any de diferència entre classes tindria repercussions en els resultats. I de fet, si que les va tenir encara que no de la manera que jo esperava.

El procés inicial va ser exactament el mateix. Vaig entrar a la classe i vaig presentar-me davant dels nens, explicant el meu projecte i sol·licitant la seva ajuda. Novament, tots van mostrar-se molt actius i participatius. Els vaig ensenyar el mateix mural que havia portat a l'altre grup i els vaig formular la mateixa pregunta: *Quin és el conte popular que es representa al mural?*

En aquest cas, no hi va haver rastre de la Castanyada durant tota l'activitat. Però novament es va anomenar el conte dels *Tres Porquets* i també el de *Les Set Cabretes i el Llop*. No obstant, per la meua sorpresa, la resposta correcta va sortir molt ràpid sense que jo ni tan sols tingués temps de donar cap pista.

De seguida un parell de nens van alçar el braç per dir-me que el conte representat era el de *La Caputxeta Vermella* i, després, tot el grup s'hi va afegir. Els vaig felicitar per haver trobat la resposta correcta tan ràpidament, fins i tot més que el grup anterior, un any més grans.

Aquest petit detall va ser el que més em va cridar l'atenció de tot l'experiment. Estava preocupada perquè creia que potser eren massa petits per encertar-ho, més tenint en compte els resultats de l'altre grup i la diferència d'edat. De fet, altres persones que coneixien el projecte també em van transmetre els seus dubtes sobre l'assoliment de l'objectiu. No obstant això, el resultat va ser sorprenent. Sense que jo donés cap mena de pista, aquell grup de nens de sis anys va ser capaç d'establir una clara relació amb els colors i els personatges fantàstics de la contística popular. Evidenciant que la simbologia dels contes cau, de manera inconscient, pel seu propi pes exercint una força i influència d'un poder incalculable.

En aquest cas, l'activitat va ser encara més dinàmica. No van trigar gens en respondre a la meua primera pregunta, i l'explicació del conte la van fer tota d'una tirada. Tots el van entendre perfectament i van relacionar cadascun dels colors amb el seu personatge respectiu, òbviament, sense conèixer la llegenda que s'inclou al conte.



La narració del conte va transcórrer amb normalitat, tots ells reproduïen amb exactitud allò que les il·lustracions mostraven. Tanmateix, em va cridar especialment l'atenció el fet que ells mateixos van parar-se per fer incís en allò que la mare de la Caputxeta li diu abans de marxar al bosc, és a dir, en l'ensenyança moral del conte. Cadascun d'ells va semblar tenir-la molt interioritzada i assolida. D'un en un van explicar-me recorreguts que feien sols per la ciutat i com es comportaven: *"Jo els dissabtes vaig a comprar el pa per la meua família, i quan he de travessar la carretera sempre vigilo molt"*, *"A vegades quan vaig soleta cap a casa i algú em mira o se'm acosta, jo mai faig cas i segueixo el meu camí com em diu la meua mare"*... En cada exemple exposat pels nens, quedava plasmada l'ensenyança del conte. Tots eren conscients de l'error de la Caputxeta i sabien que no l'havien de cometre si no volien topar-se amb cap llop malvat.

Igual que en la mostra anterior, tots els nens van acabar per relacionar amb el personatge de la Caputxeta amb el vermell de la cartolina i amb el roig de les piruletes, que els vaig donar al final. A més a més, aquests nens també van coincidir amb els de segon pel que fa la seva part preferida del conte. Ambdós grups reconeixien que la millor part era la del final, on tots els personatges bons es reuneixen i segons ells *"se'n van de picnic i fan una festa"* per celebrar que s'han salvat i que el llop s'ha mort i mai més els tornarà a molestar.



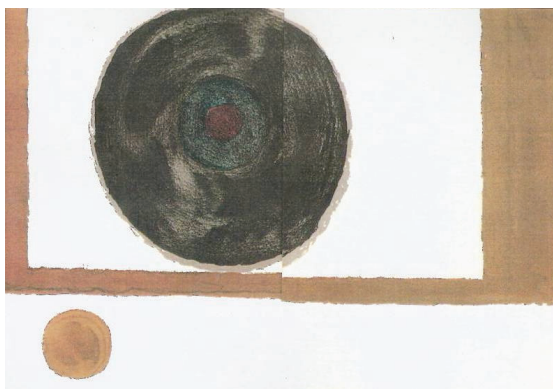
90. IL·LUSTRACIÓ FINAL DEL CONTE

### - Conclusions de la segona mostra

La segona mostra m'ha servit per corroborar amb més seguretat algunes de les conclusions extretes amb la primera mostra i també per elaborar-ne de noves.

Primer de tot, queda assegurada la importància i influència de la simbologia dels contes sobre la percepció dels nens. De manera que tan sols un color és suficient com per pensar en un personatge o conte.

Juntament amb la simbologia dels colors, també està clara l'assimilació d'estereotips i idees preconcebudes entorn la caracterització dels personatges. Igual que en la mostra anterior, tots sabien perfectament que l'heroi era el caçador i el salvador que rescatava a la protagonista. Mentre que el llop era el personatge dolent que, per tant, havia de ser vençut per l'heroi, el caçador. Per això, una altra vegada, els nens s'alegren de la mort del llop. Afirmant que és una de les seves parts preferides de la història. Segurament perquè es tracta del detonant cap al final feliç, entès per ells com una festa o celebració. On en realitat es fa honor a la derrota del mal envers el bé, realçant el poder del bé i inculcant que si es vol aconseguir un final feliç s'ha de practicar el bé.



91. ENTRADA DEL CAÇADOR EN ESCENA.



92. REPRESENTACIÓ DE LA MORT DEL LLOP.

A més a més, amb aquesta segona mostra es prova l'eficàcia dels contes com a mètode educatiu. Tots ells, sense que jo tingués temps d'esmentar-ho, van extreure el missatge moral del conte i fins i tot van aportar situacions on ells la portaven a terme. Així que es demostra que amb els contes, els nens no només aprenen conductes o pautes de comportament sinó que també les interioritzen i les porten a la pràctica.

Per acabar, només ens queda una qüestió pendent de resposta. Per què els nens de sis anys de la segona mostra, van trobar la resposta abans que els nens de la primera mostra, de set anys d'edat?



Molt possiblement la resposta no sigui exacte ni del tot segura, ja que en realitat està condicionada per diversos factors. Cal tenir en compte l'imprevist causat per la influència que la Castanyada havia exercit sobre els nens de la primera mostra que, sens dubte, va fer que fos més difícil per ells pensar en una altra cosa. No obstant això, també podria ser que els nens de la segona mostra, al ser més petits, tinguessin més interès i estiguessin més en contacte amb els contes i la literatura popular, que no pas els nens de la primera. De manera que, haver-hi tingut un contacte més recent serveix perquè la simbologia hagi estat assimilada amb més rapidesa.

També cal fer incís en què, a part de *La Caputxeta Vermella*, tant els nens de la primera mostra com els de la segona van coincidir en què el conte era el dels *Tres Porquets*, segurament perquè al identificar la bola negra amb el llop, el primer conte que se'ls hi va passar pel cap on hi aparegués un llop va ser el dels *Tres Porquets*. Possiblement aquesta hipòtesi sigui certa, ja que és normal que primer hagin pensat en el llop perquè, de fet, és el que primer salta a la vista pel tamany del punt amb què es representa.

Finalment, concloure amb què l'experiment de *La Caputxeta a la pràctica*<sup>54</sup> va ser un èxit rotund, ja que va complir totes les expectatives esperades. Els nens van demostrar que els contes tradicionals i els seus personatges tenen una simbologia pròpia inherent al seu gènere i que fins i tot ells, amb sis o set anys d'edat, poden entendre i conèixer.

## **AUTOCRÍTICA**

Malgrat l'èxit indiscutible de la *Caputxeta a la pràctica*, hi ha un conjunt de millores que d'haver-se aplicat, els resultats finals haurien estat més fiables i objectius. Tot i no poder tonar enrere per portar-les a pràctica, cal fer-ne referència per tenir-les en compte en el futur.

Principalment, caldria haver dirigit l'activitat de manera que s'adaptés més a la espontaneïtat i naturalitat dels nens. En el sentit que no sabem fins quin punt les respostes donades van ser pensades i raonades per ells mateixos o bé van dir-les perquè les havien escoltat del seu company o amic del costat. En vista d'això, si haguéssim pensat abans en l'efecte contagi dels nens, s'hauria pogut formular la pregunta de manera que responguessin de manera individual un per un i així obtenir una resposta de cadascun d'ells per després

---

54 Durant l'activitat es van fer fotografies de l'experiment en ambdues mostres. Tanmateix, cap d'elles pot aparèixer al treball degut a la llei orgànica de protecció de dades de caràcter personal, que impedeix l'ús de fotografies on hi apareguin les instal·lacions o membres interns del col·legi (treballadors, professors i alumnes) per motius aliens a ell.



poder fer-ne un recompte objectiu, ja que cap d'ells hauria sabut les respostes dels seus companys.

Tot i així, cal fer incís en què, malgrat no haver parat atenció a aquest detall, els resultats segueixen sent fiables. Pel sol fet que tots cridessin la resposta correcta a l'uníson, encara que algun d'ells ja ho hagués dit abans, no vol dir que els nens no ho pensessin realment, ja que quan al principi un dels alumnes va afirmar que la resposta era el conte dels *Tres Porquets*, cap dels seus companys el va seguir. D'aquesta manera veiem com, malgrat la innegable presència de l'efecte contagi, els alumnes van contestar amb la resposta correcta perquè realment ho pensaven, de la mateixa manera que, si no tots van respondre Els *Tres Porquets*, és perquè no ho creien. Per tant, és irrefutable la immensa magnitud de la força i influència de la simbologia del conte sobre els nens.

A més a més, si ara tinguéssim l'oportunitat de repetir la prova, també estaria bé ampliar l'abast dels objectius, és a dir, no centrar-nos exclusivament en la simbologia, sinó que també es podria treballar el tema dels valors ètics que vol transmetre el conte o de la caracterització dels personatges. Encara que, de moment, deixarem aquestes idees com a objectes d'estudi per un altre treball.



## 8. Entrevistes

Dins aquest punt del treball s'inclouen el total de quatre entrevistes que completen la part pràctica del projecte. A partir de les quals és possible contrastar respostes o opinions per així afirmar o negar les bases i objectius proposats a l'inici del treball.

### 8.1. Entrevistes a les professores de Primària del Col·legi Jardí

#### 8.1.1. Entrevista a Magda Canal

L'entrevista següent ha estat contestada per la professora del Col·legi Jardí, Magda Canal, actual tutora de la classe de 2n A de Primària. Es tracta d'unes de les professores que va presenciar l'activitat experimental i va poder veure amb els seus propis ulls les reaccions dels nens. Aprofitant això i el seu paper com a pedagoga acompanyat de la seva àmplia experiència com a professora, Magda Canal accepta a contestar les següents preguntes pel treball.

**1. Primer de tot, què s'entén per literatura infantil? Hi ha algun altre tipus de narracions, a part dels contes, que s'incloguin dins aquest tipus de literatura?**

Està clar que pels nanos els contes és una de les coses que més agrada als nens, sobretot encara que no ho sembli, els hi agraden més els populars perquè els relacionen amb coses que ells saben i que han viscut i per això són contes molt adients amb els quals aprenen i es motiven. Aleshores dins els contes sí que podríem trobar, per exemple, contes musicals o que tinguin algunes activitats per fer després de la lectura, perquè ells mateixos s'adonin de si l'han entès o no i després puguin buscar-hi punts de connexió.

**2. Dins el gènere contístic, distingim entre els contes escrits, i els contes il·lustrats, quins creus que tenen més avantatges i efectes positius sobre els infants? Per què?**

Això penso que varia segons l'edat i el tipus de nen. Tots dos tipus de conte són positius però per exemple, aquí a la classe de segon, hi ha nens que quan obren un conte només paren atenció al dibuix i als colors. Mentre que a la mateixa classe també n'hi ha d'altres que ja tenen més fluïdesa i que els hi agrada llegir. En aquest cas passen bastant del dibuix i van més directes a la lletra per veure realment què passa al conte i conèixer la història. De la mateixa manera que aquells nens que no tenen l'hàbit agafat

o que no senten que els hi agradi la lectura es fixaran més en el dibuix o els colors, en allò que els hi cridi l'atenció. Per tant, també depèn bastant del nivell de lectura i de maduresa intel·lectual de cadascú.

**3. Què en penses del versionatge i de la diversitat d'interpretacions que s'han fet de la Caputxeta Vermella? Estàs d'acord en què és una manera d'enriquir la literatura i la pluralitat d'idees o per contra, creus que perilla l'essència i la trama tradicional del conte? Què és millor a nivell pedagògic?**

Jo crec que ho enriqueix, perquè si la història sempre fos la mateixa i el final es repetís sempre, arriba un moment en què el nen ja coneix la història i se'n cansa perquè ja sap què passa. En canvi, el fet que n'hi hagi de diferents és una manera d'enriquir, no només la literatura sinó també la seva imaginació perquè a vegades, fins hi tot, quan expliquem un conte a classe, encara que el coneguin, els mateixos nens juguen a buscar i inventar-se un altre final i això els enriqueix i els motiva, per tant, és molt positiu per ells.

**4. Quin penses que és el final més adequat per la Caputxeta? I pels nens? Per què?**

Respecte els finals... tenim la versió clàssica on el llop se les acaba menjant, tan a l'àvia com a la Caputxeta. Jo penso que aquesta versió queda una mica desfasada actualment. Abans potser hi havia nens que s'ho creien molt tot i eren molt innocents però segurament, molts d'ells ara et podrien rebatre aquest final i qüestionar-te'l. És cert que són contes i que es basen en la imaginació i són inversemblants però per exemple, jo penso que el final que està millor és on l'àvia i la Caputxeta aconseguixen amagar-se del llop i després ve el caçador a matar el llop, que és qui ha fet la cosa més dolenta, i s'acaben salven l'àvia i la Caputxeta.

**5. Parlant del final, penses que explicar als nens un conte de la Caputxeta on la nena acabi morint, els hi resulta traumàtic, és dolent per ells?**

A veure això és una cosa que depèn molt de cada nen. És cert que hi ha nens que són molt sensibles i segons quins contes populars o finals tràgics que els hi poden afectar. De la mateixa manera que hi ha molts altres nens que passen d'aquest tema i tampoc els hi importa massa. És una cosa que va molt amb cada persona i amb la manera que tenen de veure i entendre les coses.



## **6. Què creus que passaria si la Caputxeta, de sobte, deixés de ser vermella?**

El vermell representa el personatge i els nens el relacionen directament. Perquè representa el vestuari que caracteritza el personatge però també perquè al cap i a la fi, forma part del títol original del conte i per això ho tenen més present. Si no hagués estat per això i pel simbolisme del vermell els hi hauria costat més endevinar el conte a l'activitat que els hi vas fer amb el mural però crec que també ho haurien acabat descobrint.

## **7. Com t'imagines a la Caputxeta dels teus somnis?**

Que com me la imaginava? Doncs una nena una mica...en el sentit que sempre anava a la seva, molt tranquil·la, sense preocupar-se per res. Que si volia parar-se a collir flors s'aturava tan tranquil·lament o que si se li acostava el llop ella hi parlava...Per això d'alguna manera ella es busca allò que es troba, perquè va fent segons es va trobant sense patir.

## **8. Totes les nenes diuen que volen ser princeses i viure en un castell amb el seu príncep blau. Com a pedagoga, creus que les nenes també volen ser Caputxetes? Per què?**

Si, jo crec que sí i que cada vegada més. Sí que la gran majoria volen ser princeses i ho veuen tot de color de rosa. Però cada vegada més em trobo amb un entremig no tan fantasiós sinó que també pensen en altres aspectes i no deixen de ser nenes. I encara que la Caputxeta viu una aventura més aviat negativa potser els hi fa certa por però tot i així també es posen al seu paper imaginant-se que ho són, i què i com actuarien si ho fossin.

## **9. Creus que l'objectiu que busca el conte de la Caputxeta s'assoleix o no? Penses que els nens interioritzen el missatge moral del conte?**

Sí que l'interioritzen i l'entenen. Encara que, per exemple, en l'activitat que tu els hi vas fer, crec que tampoc van parar-s'hi a pensar massa perquè com que els hi portaves un conte tan innovador i que els hi cridava especialment l'atenció, tot el seu interès va focalitzar-se en les imatges i pot ser per treure el tema dels valors s'haurien d'haver fet moltes preguntes perquè ells els hi arribessin a donar importància. Encara que està

clar que ells coneixen el conte, i saben què és allò que la Caputxeta va fer malament i que ells no han de fer.

**10. Estàs d'acord amb l'adaptació del conte de la Caputxeta a nous formats, alguns dels quals no estan dirigits al públic infantil? O ho entens com una manera de contaminar la tradicional intencionalitat didàctica del conte?**

No tot el contrari, penso que és una manera d'enriquir. El fet que la Caputxeta vermella s'adapti, per exemple, al teatre i que els pares o l'àvia la vegin és una manera d'enriquir i de que recordin l'essència d'allò que de fet, ells ja coneixien i per transmetre-ho als fills, que al mateix temps ho transmetran als seus propis fills...

**11. Penses que, enmig d'un segle XXI impregnat d'innovacions i noves tecnologies l'existència del conte tradicional és possible? O bé els futurs contes s'encarnen en la televisió i els dibuixos animats didàctics?**

Penso que el conte ja en certes maneres ja s'està adaptant, actualment, ja veiem dibuixos animats a la televisió que podríem entendre com un semblant modernitzat dels contes. Però de la manera que pugen els nens avui en dia, estan tan plens de noves tecnologies, de dibuixos animats xinesos, japonesos i d'històries tan espectaculars, plenes d'efectes espacials, rebuscades...que fan, potser que es perdin aquests valors i els nens donin més interès cap als efectes especials, les imatges..i tot això és culpa de la televisió. Per això penso que una mica tot això sí que posa en perill l'essència dels contes populars. Per tant, crec que sí que és possible que el conte persisteixi però que per fer-ho, serà necessari promocionar-ho i preservar-ho fent campanyes o activitats com aquesta que tu has proposat. Perquè sinó encara que aquestes noves tecnologies intentin modernitzar-los i adaptar-los no serà el mateix, i l'essència popular sí que podria arribar a posar-se en perill.

**12. És immortal la Caputxeta Vermella?**

Jo crec que si un hi posa una mica d'afany en tot això, sí que pot anar funcionant encara que també en segons quina edat. Però jo crec que als nens els hi agrada i que en aquest sentit, en algunes edats la Caputxeta sí que és i serà immortal.



**13. Què t'ha semblat l'activitat per presentar als nens aquesta curiosa versió de la Caputxeta?**

Penso que és una activitat molt original perquè a ells els hi va cridar molt el tipus de conte, els punts... Jo de seguida ho vaig veure una activitat molt innovadora i molt nova que anava més enllà de la simple explicació d'un conte tradicional, i vaig pensar que això motivaria molt als nens i que era una molt bona iniciativa que s'hauria de fer més sovint.

**14. Els resultats obtinguts eren els que esperaves? Per què?**

La veritat és que jo creia fermament que ho encertarien de seguida, per això em va acabar sobtant que haguessis de donar alguna pista. És normal que ho associessin a la castanyada més en el moment en què vas arribar quan estaven fent un dibuix de l'excursió on havien anat a parlar sobre la castanyada i la tardor. Però em va sorprendre que necessiten alguna pista per encertar-ho. I realment els hi va costar perquè és un tipus de conte molt nou que no coneixien ni havien vist mai. És més, ara estic segura que si véns un altre dia amb un altre conte d'aquest tipus, completament diferent, ho veurien de seguida. Sempre i quant fossin contes clàssics és clar, com *El Gat amb Botes*, *el Patufet*, *Els Tres Porquets...* i estic segura que ho veurien i hi trobarien la gràcia.

**15. Per quina raó creus que els nens de sis anys van encertar el conte abans que els de set anys? Va ser simple casualitat o hi ha alguna raó al darrere?**

No va ser simple casualitat, el que passa és que a Primer, els nens de sis anys, estan més en contacte amb el conte, ho tenen molt més a prop. Mentre que aquí, a segon, ja comencen a escapar una mica d'això, tenen altres interessos, coneixen i s'interessen per altres personatges, tenen molta més informació al seu abast, naveguen sols per internet...i ja els hi queda més lluny. I encara que només s'hi diferenciï un any d'edat entre els dos cursos, és un salt molt important, a Segon ja es pensen que són grans i que ja ho dominen tot. A partir d'això, estic pensant que, a partir d'una certa edat els nens perden això, d'alguna manera se'n allunyen perquè creuen que créixer i fer-se gran ho requereix. Per això no se'm fa estrany que els de Primer ho hagin encertat abans, és per això que penso que s'haurien de fer coses per potenciar tot aquest tema per evitar que ho perdin.



**16. Penses que si ho perden pot ser per culpa de la televisió, noves tecnologies...del nou tipus de vida que porten els nens?**

Aquest és el principal problema. Molts dels nens a casa seva ja no poden tenir aquesta base, perquè si els pares treballen i ells han d'aprendre a estar sols i ser més independents, la majoria opta per la televisió o internet i molt pocs sentiran la curiositat d'agafar un conte i llegir-se'l. I això és una cosa que caldria evitar i s'hauria d'intentar promoure que els nens facin les coses que els hi són pròpies a la seva edat, com llegir contes. A més a més, això es relaciona amb el fet que els nens tenen tendència a fer les coses ràpid. Volen treure-s'ho tot de sobre com abans millor i no paren atenció ni es posen a pensar per veure més enllà, de manera que quan llegeixen un conte, si no els hi estic a sobre, la majoria només voldrà passar les pàgines tan ràpid com pugui fixant-se en els dibuixos. Fet que encara s'accentua més amb la influència de les consoles o videojocs i la pèrdua de la importància de tenir un bon hàbit de lectura.



## **CONCLUSIONS de la primera entrevista**

Aquesta entrevista amb la professora de 2n de Primària ha servit, sobretot, per conèixer la seva opinió pel que fa el futur que espera als contes i l'efecte que aquests exerceixen sobre els nens.

D'acord amb la opinió de Magda Canal, arribem a la conclusió que els contes compleixen molt bé la seva funció com a mètode educatiu, perquè els nens realment els entenen. Encara que no és només això, sinó que sobre els contes també hi recauen fins lúdics molt importants que són els que realment capten l'atenció i la motivació dels més petits.

No obstant això, la idea més important de tota l'entrevista giraria entorn el perill que corren els contes. Malgrat que alguns personatges com la Caputxeta sempre seran eterns dins la ment dels infants, la situació i el mode de vida actual pot posar en perill la continuïtat de la tradició contística. La professora afirma que és necessari potenciar-los i treballar-los més profundament impulsant iniciatives com tallers contístics, intercanvis de llibres, biblioteques a l'aula... Un seguit de propostes amb les quals captar l'atenció i l'interès dels nens cap als contes per incentivar en ells un bon hàbit de lectura que es compagini amb la gran influència que reben de les noves tecnologies.

Està clar que l'adaptació dels contes a nous formats, d'acord amb l'era tecnològica on vivim, és inevitable, però si ho fem de la manera correcta, és un bon mètode per preservar el conte i fer que no quedi desfasat, adaptant-lo al nou context canviant que envolta a la societat. Entorn la idea d'adaptar els contes al context actual sorgeix una qüestió bastant important: la globalització i l'efecte que aquesta pot tenir sobre els contes, ja que actualment, podem afirmar que vivim en un món globalitzat on tots els països estan comunicats i entrellaçats entre ells.

Al acabar l'entrevista, la professora va explicar-me un nou llibre de lectura que llegien a classe. Aquest llibre era un recull de contes moderns, molts d'ells propis d'altres cultures com la xinesa o la marroquina. Ella va explicar-me que mentre el llegien, s'adonava com els nens no el gaudien. Perquè tot i ser contes tradicionals d'altres regions, ells no els sentien propers i no s'hi identificaven perquè l'entorn on es desencadenaven era molt diferent al seu i al ser tan petits, eren incapaçs de mostrar empatia.

Per tant, podria afectar la globalització en la pèrdua d'aquesta identitat cultural que representen els contes? Doncs la veritat és que no.

Perquè veiem com, malgrat que la globalització ha fet que arribin contes i referents culturals d'altres indrets, els nens, en aquest cas catalans i europeus, de referència occidental, segueixen preferint els contes populars propis del seu entorn, de l'ambient que els hi és proper i que coneixen. I el fet que s'hi sentin identificats, també servirà perquè interioritzin millor el missatge moral que transmet i la simbologia que hi ha al darrere. Per tant, una vegada entès el conte de la Caputxeta, de seguida que vegin una nena caminant pel bosc, fins i tot encara que no vagi vestida de vermell, la relacionaran amb el personatge popular.

Pel que fa el conte de la Caputxeta, ha quedat corroborat i demostrat la importància i el poder de la seva simbologia especialment sobre els nens, els principals receptors del conte. Tanmateix, els adults també la tenen interioritzada, perquè, tal i com s'esmenta a l'entrevista, es tracta d'un conte adaptat no només a nous formats, sinó també a públics diversos, i això no deixa de ser un mètode d'enriquiment per tothom. Aconseguint, al mateix temps, mantenir la vigència i el record del conte en diverses generacions.



### **8.1.2. Entrevista a Ana España**

L'entrevista següent ha estat contestada per la professora Ana España del Col·legi Jardí, actual tutora de la classe de 1r A de Primària. Es tracta d'unes de les professores que va presenciar l'activitat experimental i va poder veure amb els seus propis ulls les reaccions dels nens. Aprofitant això i el seu paper com a pedagoga acompanyat de la seva àmplia experiència com a professora, Ana España accepta a contestar les següents preguntes pel treball.

**1. Primer de tot, què s'entén per literatura infantil? Hi ha algun altre tipus de narracions, a part dels contes, que s'incloguin dins aquest tipus de literatura?**

És aquella literatura que va dirigida, principalment, als nens.

**2. Quins? En què es diferencien del conte?**

Algun tipus de poesia.

**3. Penses que a nivell pedagògic hi ha certes pautes que els escriptors de contes han de tenir en compte? O que al marge de tot han de deixar volar la seva imaginació?**

Hi ha molts aspectes que els escriptors han de tenir en compte: el vocabulari, l'edat, la temàtica...

**4. Dins el gènere contístic, distingim entre els contes escrits, i els contes il·lustrats, quins creus que tenen més avantatges i efectes positius sobre els infants? Per què?**

Tots dos tipus són igualment interessants. Els contes il·lustrats els agrada molt als infants.

**5. Què en penses del versionatge i de la diversitat d'interpretacions que s'han fet de la Caputxeta Vermella? Estàs d'acord en què és una manera d'enriquir la literatura i la pluralitat d'idees o per contra, creus que perilla l'essència i la trama tradicional del conte? Què és millor a nivell pedagògic?**

Les diferents versions que se'n poden fer d'un conte són petites diferències que, penso que no fan perdre l'essència tradicional d'un conte.

**6. Penses que malgrat el versionatge dels contes, en aquest cas del de *La Caputxeta Vermella*, sempre hi ha alguna cosa que es manté constant? Quina? Per què?**

Sempre hi ha algun aspecte que es manté:

El tros que sempre es repeteix:

-“Àvia, quin nas més gran que tens”

-“Per olorar-te millor, filleta”

-...

Perquè és el tros que tots els nens són capaços de recordar i de repetir sense problemes.

**7. Quin penses que és el final més adequat per la Caputxeta? I pels nens? Per què?**

Tots els finals són bons, de fet, ningú coneix realment el final original.

(Penso jo)

Als nens, en general, els agrada més els finals que acaben sempre bé.

**8. Què creus que passaria si la Caputxeta, de sobte, deixés de ser vermella?**

No seria el conte de la caputxeta vermella.

**9. Totes les nenes diuen que volen ser princeses i viure en un castell amb el seu príncep blau. Com a pedagoga, creus que les nenes també volen ser Caputxetes? Per què?**

No, no els agrada enfrontar-se a llops que se les podrien menjar.

**10. Si és que no, vol dir llavors que l'objectiu que busca el conte de la Caputxeta s'assoleix o no? Penses que els nens interioritzen el missatge moral del conte?**

Penso que els nens de primer, en general, no interioritzen cap missatge moral amb els contes. Als nens els agraden els contes, simplement pel plaer d'escoltar-los o de llegir-los.



**11. Penses que, enmig d'un segle XXI impregnat d'innovacions i noves tecnologies l'existència del conte tradicional és possible? O bé els futurs contes s'encarnen en la televisió i els dibuixos animats didàctics?**

Gràcies a (...) als nens encara els agrada força agafar un conte amb les mans i mirar-se'l.

**12. És immortal la Caputxeta Vermella?**

Tots els contes tradicionals són immortals, sinó ja s'haguessin "extingit".

**13. Què t'ha semblat l'activitat per presentar als nens aquesta curiosa versió de la Caputxeta?**

Molt original.

**14. Els resultats obtinguts eren els que esperaves? Per què?**

Totalment. Tots els nens tenen una imaginació increïble i si els dones peu a parlar i explicar coses, són capaços de deixar els adults bocabadats amb les seves idees i els seus pensaments.

**15. Per quina raó creus que els nens de sis anys van encertar el conte abans que els de set anys? Va ser simple casualitat o hi ha alguna raó al darrere?**

Diria que quan vas venir al pati a explicar-me l'activitat hi havia una nena molt espavilada allà a la vora que ho va sentir.

Penso que va ser casualitat.



## **CONCLUSIONS de la segona entrevista**

D'acord amb les aportacions de la professora de la classe de 1r de Primària A, el conte és una font inqüestionable d'aprenentatge que sempre ha estat i sempre serà eterna.

La majoria de respostes coincideixen amb les de l'altre professora, en el sentit que s'entén al conte, sobretot al conte popular, com a una font didàctica d'entreteniment amb la qual els nens passen una bona estona i gaudeixen. Perquè, encara que segons la professora les nenes no somien amb ser Caputxetes per les circumstàncies que viu el personatge, totes poden identificar-s'hi i creure-se-la perquè l'atemporalitat, universalitat i falta de prototips físics entorn el personatge fan que tot i tothom pugui ser la Caputxeta.

A més a més, novament es dona importància a les il·lustracions, i ambdues professores coincideixen en què és el primer que capta l'atenció dels nens. Raó per la qual arribem a la conclusió que és necessari que les il·lustracions plasmin amb la màxima concreció i perfecció possible allò que es vol transmetre amb les paraules, paraules a les quals no tots els nens pararan atenció. Per tant, ens trobem amb què dins els contes les il·lustracions tenen la mateixa importància que les paraules i que, igual que el text, han d'explicar el conte visualment. D'aquesta manera, la lletra i la imatge comparteixen la intencionalitat didàctica i moral pròpia del conte.

Pel que fa l'adaptació del conte a la nova societat en què vivim, en aquest cas, la professora Ana España segueix fent referència als contes escrits. Al·ludint a què, malgrat la influència de la tecnologia, els contes seguiran sent contes i que sempre hi haurà nens disposats a llegir-los. Per tant, per primera vegada ens trobem amb una posició escèptica pel que fa l'adaptació dels contes a nous formats fins al punt en què es deixa entreveure insinuacions de la pèrdua de l'hàbit de llegir contes en favor a l'expansió de la tecnologia i jocs multimèdia com a afició principal pels nens. Malgrat aquesta opinió, l'entrevistada assegura que la permanència del conte està garantida i que, de la mateixa manera que no s'ha extingit fins ara, no ho farà tampoc en un futur. Per un conjunt d'aspectes i factors que l'avalen i l'eleven a un altre nivell.

Alguns d'aquests factors, als quals es fa referència a l'entrevista, serien principalment la simbologia. La pròpia professora afirma que si la Caputxeta deixés de ser vermella, el conte deixaria de ser el de *La Caputxeta Vermella*, per tant, això ens porta directament a afirmar que la simbologia de la narració, sobretot la que aporta el color vermell, ha servit per crear un personatge simbòlic una essència d'arquetip que s'ha personificat de manera indeterminada, ja



que, tal i com hem anat veient, hi ha moltes caputxetes diferents però totes elles unides per aquesta simbologia.

Aquesta importància simbòlica encara es reafirma més després de l'experiment realitzat amb els alumnes del Col·legi Jardí. Totes les professores que van presenciar l'activitat asseguren que és una bona i original iniciativa que va agradar molt als nens. A més a més, ambdues confiaven en què els nens esbrinarien ràpidament la resposta i de fet, així va ser. Tanmateix apareix una discrepància en el sentit que, en aquesta entrevista, la professora Ana España, afirma que no és més que pura casualitat que els alumnes de menor edat encertessin més ràpidament el títol del conte que no pas els altres.

Malgrat aquesta petita discrepància, la valoració final és clara. Podem garantir la permanència del conte de *La Caputxeta Vermella* gràcies a tota la simbologia que l'envolta i també al versionatge, el qual ha fet possible l'adaptació d'un conte replet de referents occidentals a altres cultures completament contràries que també vetllen per la continuïtat del conte i demostren la universalitat i eficàcia del conte com a mètode educatiu.

## **8.2. Entrevista a Camino Benedicto**

Camino Benedicto és una gran col·leccionista de contes, versions il·lustrades, objectes i elements publicitaris que es relacionin amb *La Caputxeta Vermella*. És possiblement la més gran de les admiradores d'aquest personatge popular conegut arreu, que avui esdevé la protagonista d'aquesta entrevista contestada per la madrilenya Camino Benedicto, per via *e-mail* des de la capital, en base a la seva experiència com a lectora incansable i col·leccionista incomparable.

### **1. Primero de todo, ¿Qué entiende usted exactamente por literatura infantil?**

Eso sí que es algo que no me atrevo a definir. Ni siquiera los grandes expertos en el tema se ponen de acuerdo. Hay un interesante estudio de M. Isabel Borda Crespo, titulado “Definición de literatura infantil” que le será fácil encontrar en internet.

### **2. ¿Existe algún otro tipo de narración a parte de los cuentos que se incluyan dentro de este tipo de literatura? Si es que sí cuáles serían. ¿En qué se diferencian de los cuentos?**

¿Narración? Me parece que la pregunta no está bien formulada. ¿Se refiere acaso a novelas juveniles? ¡Ah! Y no se olvide de la poesía.

### **3. Cree que los escritores, sobretodo infantiles, ¿deben dar rienda suelta a su imaginación o bien deben seguir ciertas pautas o cánones estipulados?**

¿Desde cuándo se le pide a un escritor que siga ciertas pautas? Ni a los escritores de literatura infantil ni a ningún otro se les debe exigir nada, excepto calidad.

### **4. Dentro del género del cuento, diferenciamos entre cuentos escritos y cuentos ilustrados ¿Cuáles cree que son mejores y tienen más efectos positivos sobre los niños? ¿Por qué?**

Esa diferenciación es la primera vez que la oigo. La mayoría de los cuentos escritos para niños, están ilustrados. ¿Se refiere a cuentos sin ilustrar y cuentos en los que no hay texto? De los primeros habrá poquísimos, yo diría que, hoy en día, ninguno. De los segundos, le podría dar un montón de títulos. (“Le Petit Chaperon Rouge” de Warja Honneger-Lavater, “Le Petit Chaperon Rouge” de Rascal, “Y recuerda” de



Juanjo G. Oller, “Little Red Riding Hood” de John Goodall, “Caperucita Roja” de Pedro Perles, etc.).

**5. ¿Qué piensa de las adaptaciones y de la diversidad de interpretaciones que se han hecho del cuento de *Caperucita Roja*? ¿Está de acuerdo con que es una manera de enriquecer la literatura o por el contrario, piensa que hace peligrar la esencia y trama tradicional del cuento?**

Caperucita Roja es el cuento más versionado en la historia. Me parece estupendo que existan un montón de versiones y creo que eso supone un enriquecimiento. ¿Peligra la esencia...? Perrault fue el primero en escribirlo, pero existen muchas versiones orales anteriores de las cuales el se surtió.

**6. Piensa que, a pesar de las inevitables versiones del cuento de *Caperucita Roja*, ¿Siempre hay algo que se mantiene constante? ¿Qué? ¿Por qué?**

En la literatura europea, hay algunos personajes que se mantienen siempre (abuela, lobo, niña) pero conozco muchas versiones en las que algunos de estos personajes han sido sustituidos. Incluso desaparece la cesta y el color rojo.

Si hablamos de versiones de otros continentes, muchas veces desaparecen casi todos los elementos comunes.

**7. ¿Cómo es la *Caperucita Roja* de sus sueños?**

Me temo que eso no sería relevante para su trabajo ya que yo prefiero las versiones para adultos. No sé si sabrá que la versión de Perrault no era un cuento para niños, fueron los hermanos Grimm los que suavizaron la historia, con un final feliz, para interesar al público infantil.

**8. ¿Qué final cree que es el más adecuado para *Caperucita*? ¿Y para los niños?**

¿Adecuado? ¿Quizás el final de los Grimm? Desde luego es el que más se edita en las versiones infantiles. Yo prefiero la versión de Perrault.

**9. ¿Qué cree que pasaría si, de repente, *Caperucita* dejara de ser roja?**

Eso es algo que ya ha pasado y usted misma puede comprobar. Aquí le dejo algunas versiones que me vienen a la memoria:

- Caperucita Roja, Verde, Amarilla, Azul y Blanca. Autor: Bruno Munari.

- Caperucita de colores. Autor: Carles Cano.
- Caperucita descolorida. Autor: Yanitzia Canetti.
- O Capuchinho Cinzetto. Autor: Matilde Rosa Araújo. (Portugal. La traducción sería Caperucita gris).
- Le Petit Chaperon Vert. Autor: Grégoire Solotareff.
- Le Petit Chaperon Vert. Autor: Cami.
- Chapeuzinho Amarelo. Autor: Chico Buarque (Brasil. La traducción sería Caperucita Amarilla.
- Y un largo etc.

**10. Todas las niñas sueñan con ser princesas y con vivir en un inmenso palacio junto a su amado príncipe azul. ¿Piensa que las niñas también sueñan con ser Caperucita Roja? ¿Por qué?**

No creo que sea el típico personaje con el que sueñen las niñas. Caperucita se creó como un cuento admonitorio para prevenir a las niñas sobre los peligros de la vida. No es el típico “cuento Disney”. Si se fija verá que no hay una “versión Disney” de este cuento. Se intentó y de hecho se hizo, hace muchísimos años (creo recordar que en los años 50, pero tendría que mirarlo para estar segura) y tuvo tan poco éxito que no sé si llegó a estrenarse.

**11. Si es que no, ¿significa entonces que el objetivo del cuento se alcanza o no?**

Como le he dicho, el objetivo del cuento es advertir a los niños de los peligros. Creo que cumple su función perfectamente.

**12. ¿Esta de acuerdo con la adaptación del cuento de Caperucita Roja a nuevos formatos, algunos de los cuales no están dirigidos al público infantil? ¿O, de lo contrario, lo entiende como una manera de contaminar la tradicional intencionalidad didáctica del cuento?**

Como verá en una respuesta anterior, Caperucita no siempre fue un cuento para niños. Y la intencionalidad didáctica del cuento siempre suele permanecer, tanto en las versiones infantiles como en las versiones para adultos.



**13. ¿Piensa que, en medio de un siglo XXI impregnado de innovaciones y nuevas tecnologías, la existencia del cuento tradicional es posible? ¿O los cuentos están condenados a encarnarse en la televisión, Internet o en dibujos animados didácticos?**

Si se fija, verá que muchos de los cuentos tradicionales han sido adaptados a la televisión, al cine, incluso a los videojuegos (conozco varios de Caperucita). Da igual el formato, el cuento tradicional siempre podrá convivir con todo lo demás, lo mismo que Cervantes convive con la “Generación Nocilla”.

**14. Es por tanto, ¿Caperucita Roja inmortal?**

Sin duda, sí. No tiene más que fijarse en que cada año aparecen nuevas versiones. Recuerde que, recientemente, ha sido llevada una nueva adaptación al cine que se estrenó el año pasado. Y también están saliendo muchas versiones juveniles de “tipo gótico”.

**15. Para terminar con las preguntas, me gustaría conocer algo más acerca de su infinita colección de cuentos. Me parece fascinante y siento curiosidad por el motivo de dicha colección, ¿su finalidad es puramente lúdica y de entretenimiento o tiene algo que ver con la investigación?**

¿Finalidad? La verdad es que ni siquiera me la planteo. Soy una lectora voraz y una coleccionista enfermiza de libro ilustrado, de artista, ediciones singulares, etc.

Comencé a coleccionar Caperucitas por mi afición a los libros ilustrados, sobre todo Pop-Up, y a la literatura para adultos. Caperucita conjuga muy bien las dos cosas. Luego se convirtió en, casi, una obsesión y empecé con las infantiles. Tengo una colección de más de 1000 ejemplares y cerca de 500 objetos (sobre todo ilustración gráfica, postales antiguas, publicidad, etc.). Y le aseguro que detrás de toda esta colección hay una profunda labor de investigación y muchas, muchísimas, lecturas y horas de estudio.

**16. Supongo que esta última pregunta va a ser la más difícil, pero de todos los cuentos que posee, ¿Cuál sería su cuento más preciado? ¿Por qué motivo?**

No sabría elegir uno. Tengo algunos preferidos por su antigüedad, ilustración o por el texto (versión) pero no podría citar ninguno. Es como si me pregunta por mi libro



favorito, ¿a quién elegir: Cervantes, Camus, García Márquez, Cortázar, Sartre? Imposible.

### **CONCLUSIONES de la tercera entrevista**

Amb les respostes de la col·leccionista madrilenya Camino Benedicto podem arribar a la formulació d'un conjunt d'afirmacions estretament relacionades amb els objectius proposats al treball.

Una de les aportacions més importants que fa la col·leccionista gira entorn el versionatge i la diversificació dels contes. Camino Benedicto ens ofereix una diversificació del conte fins al punt en què ens parla de contes on cap dels elements comuns apareixen, és a dir, que podem trobar-nos una versió de *La Caputxeta Vermella*, sense Caputxeta, ni llop ni caputxa vermella. Tret que s'accentua, segons Camino, a mesura que ens allunyem geogràficament i per tant, canviem de tradicions i de cultura, és a dir de folklore.

D'aquesta manera arribem a la conclusió que el conte és part del folklore d'una cultura, perquè el conte s'hi ha adaptat per poder-hi pertànyer. En el sentit que s'han perdut elements comuns del conte, dins un marc occidental, perquè el conte funcioni dins un marc oriental per exemple. Així és com arribem a la conclusió que el conte és un agent que plasma la cultura, tradicions i circumstàncies d'un tipus de societat concreta, ja que sí no es canviessin els elements del conte quan aquest se situa en una altra cultura, la narració no resultaria creïble i per tant, no podria complir amb la seva funció de mitjà educatiu ni tampoc de font històrica. Per tant, Camino fa referència a la idea del conte, i més concretament del conte de *La Caputxeta Vermella*, com a un referent històric i cultural, que degut a les diferents cultures que hi ha al món i a tots els canvis que les diferencien, el fan un element mòbil, canviant i variable. Encara que, malgrat aquests canvis, el conte segueixi sent el de *La Caputxeta Vermella*.

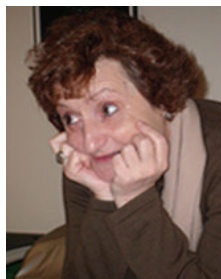
Per tant, arran d'aquest versionatge, també arribem a un versionatge de la simbologia del conte. En el sentit que, en funció de la cultura on es localitzi, la simbologia tindrà un significat o un altre i podrà aparèixer de formes diferents a partir d'objectes diferents.

A més a més, aquesta universalitat que ens insinua Camino Benedicto, també està estretament lligada amb l'eternitat dels contes i la seva pervivència indefinida. Tal i com la pròpia col·leccionista afirma, només cal veure la gran diversitat d'interpretacions del conte de la Caputxeta en tots els formats possibles, incloent contes, videojocs, pel·lícules... i la gran

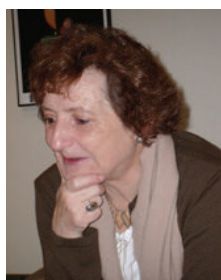


quantitat de versions que se'n creen cada any per arribar a la conclusió que es tracta d'un conte immune a la mort i a la obsolescència.

### 8.3. Entrevista a Teresa Duran



Teresa Duran és una barcelonina de seixanta tres anys, diplomada en Disseny Gràfic i llicenciada i doctorada en Pedagogia. Des dels seus inicis, Teresa Duran ha tingut una vida professionalment molt plena i activa, amb una activitat constant i variada que passa per la docència, la traducció, la investigació, la crítica literària i per descomptat, la il·lustració i creació de contes i literatura infantil i juvenil en general. Al llarg de la seva vida ha anat rebent múltiples reconeixements per la seva feina, com el Premi de Pedagogia de la Fundació Enciclopèdia Catalana o la Creu de Sant Jordi l'any 2007, entre molts d'altres.



La seva incidència en el món de la pedagogia i el seu interès i dedicació per la literatura infantil i juvenil, juntament amb l'ampli ventall d'obres pròpies que l'avalen com a escriptora i il·lustradora infantil, fan de Teresa Duran l'objecte d'entrevista perfecte per aquest treball.

#### **1. Primer de tot, què s'entén per literatura infantil? Hi ha algun altre tipus de narracions, a part dels contes, que s'incloguin dins aquest tipus de literatura?**

De fet si que hi ha alguna cosa més. Hi ha acudits, imaginaris, àlbums...molts gèneres i subàmbits, és a dir, cap gènere literari és aliè a la literatura infantil, perquè la literatura infantil els agrupa tots. Però hi ha modalitats noves de les quals la que en principi és més original i única, i que no és compartida per la literatura adulta és l'àlbum.

Per tant, penso que la literatura infantil és una literatura d'un abast molt ampli, és a dir, així com algunes obres adultes, a mida que la literatura es va ampliant, es tornen més específiques, selectives o elitistes i s'adrecen a un nombre molt reduït de lectors. Mentre que la literatura infantil és una piràmide on hi tindriem la literatura infantil, el que és la literatura popular, l'assaig, la divulgació...

## **2. Penses que la literatura infantil no té fronteres? És a dir, que dona llibertat completa a l'autor, o que, per contra, els escriptors han de seguir certs cànons o normes estipulats?**

Crec que si que s'ha de tenir controlat, és a dir no pots fer servir segons quins verbs. Per exemple a nivell d'universitat si jo dic a un nen que això és un *hipertext* no m'entendrà. Vull dir que hi ha unes qüestions de lèxic i vocabulari que són més clares o més evidents en el cas del text escrit que en el cas de la imatge. La imatge ho pot veure absolutament tot i de fet ningú pot evitar que ho vegi. Per exemple, ara per Nadal i Cap d'any, els anuncis publicitaris de roba interior estan al mig del carrer, és una publicitat clarament eròtica que es fa per incitar i això els nens també ho veuen. Per tant a nivell icònic no es pot dir que unes imatges siguin més adients que unes altres. Però a nivell de text si que hi ha la qüestió de tenir clar el lèxic, l'etimologia. Mentre que a nivell de temàtiques no hi ha problema, es pot explicar tot.

El que si que hi ha i s'ha de mantenir sempre és una estructura narrativa. De manera que si després del primer paràgraf no sabem qui és el protagonista o on passa l'acció...hem begut oli. Igual que si les descripcions són molt carregoses. Per tant, cal fer servir una bona estructura narrativa i un bon domini del lèxic, fent servir les paraules amb molta precisió perquè se'n entengui bé el significat.

## **3. Com a escriptora, quins motius van decantar-te cap al gènere contístic i no pas novel·lístic o altres de literatura adulta?**

Suposo que el fet de ser baixeta. Bé sempre m'han agradat els contes. Jo vaig néixer en una casa que no era molt rica però hi havia molts llibres, a casa meva hi havia una passió pels llibres sobretot d'història. El pare com que va haver d'anar a la guerra no va poder estudiar història però en sabia un niu, la mare no hauria fet història política però hauria fet història de l'art, ma germana ha fet història... En fi tots els més grans que jo a tota hora parlaven d'història. I com que ben aviat vaig calar que jo no en sabia mai tan com ells vaig decidir-me per les històries falses. No m'importava qui era el rei Jaume, jo només sabia que hi havia un rei que tenia tres fills i amb això ja era suficient. Per tant, els contes i la literatura van ser una mica la meva arma de defensa. De fet, sí que he escrit una novel·la. En realitat quan vaig escriure el primer conte i el vaig portar a l'editor, quan tenia dinou anys i treballava a *Cavall Fort*, l'editor em va dir que no me'l publicaria perquè no tenia nom i tot just començava. Ell va dir-me que



escrivis una novel·la, guanyés un premi, i que després m'editaria el conte. Així vaig fer-ho i després de guanyar dos premis vaig poder escriure contes.

A més a més, encara que si que he escrit alguna novel·la, el problema és una qüestió de temps i que jo tinc una estructura molt breu. M'agraden les sorpreses i els finals precipitats i això la novel·la no m'ho pot donar. També el fet de treballar a Cavall Fort que sempre són molt breus.

#### **4. Com ho fas per posar-te a escriure un conte? Comences marcant-te uns objectius o simplement escrius guiada per la inspiració?**

Quan em poso a escriure un conte primer em faig un te. Si no hi ha te no hi ha conte. Ha de ser un moment de calma, amb el te, la música i l'ordinador. Normalment, el que sé és com acaba, és a dir, no és que em posi a escriure un conte, és que mentre em dutxo o faig dinars em va venint alguna història que llavors li vaig donant voltes i voltes i voltes... el procés pot ser molt llarg, pots tenir un germen que duri anys o bé mitja hora i quan veus que està madur t'hi poses intentant escriure encara que normalment ell sol es desvia i es va construint. Però sempre he de saber què vull acabar dient. Tan perquè vull transmetre un efecte, una paraula, una conseqüència de...

#### **5. Dins el gènere contístic, distingim entre els contes escrits, i els contes il·lustrats, quins creus que tenen més avantatges i efectes positius sobre els infants? Per què?**

Simplement són diferents. Els petits sempre començaran a mirar les imatges i a fer-se històries. Imatges que tan poden estar en un llibre com en l'embalatge d'una llauna de sardines. Però ells reben imatges i després sí que la imatge pot tenir un missatge o pot servir per verificar una veritat que es troba al text. És a dir que el llibre il·lustrat no ho és tot però tampoc el narratiu. Hi ha nens que es decanten des de molt aviat per coses que siguin veritat i per trobar als llibre veritats enciclopèdiques i n'hi ha que són més de somiar però per sort hi ha llibres per tots.

Als àlbums per exemple normalment les imatges diuen més que el text, en el sentit que és la que dona el to del text i el registre. Fins i tot, segons les normes, el text dels àlbums és un mal text, està ple de punts suspensius, les frases són enunciats molt

simples...Igual que passa al còmic, Tíntin està ple de text però el que compta són les vinyetes que t'indiquen l'acció.

**6. Creus que el tipus d'il·lustració implica la concepció o imatge que el lector pugui tenir del personatge?**

La veritat és que sí. De fet a la literatura de quiosc se'ns presenta a una Caputxeta molt fleuma a la que és molt fàcil enganyar. Les pinten tan innocents fins al punt en què semblen *tontes* i llavors el nen es posarà a favor del llop que és el que controla la situació.

**7. Què en penses del versionatge i de la diversitat d'interpretacions que s'han fet de *La Caputxeta Vermella*? Estàs d'acord en què és una manera d'enriquir la literatura i la pluralitat d'idees o per contra, creus que perilla l'essència i la trama tradicional del conte?**

Doncs ni una cosa ni l'altre. Cadascú fa i crea les versions que se li acudeixen. Però el que caldria promoure és que els editors fossin prou assenyats com per posar: versió íntegra, adaptació o revisió. De manera que quan algú va a comprar un conte sàpiga què està comprant. Per exemple, de mites n'hi ha relativament pocs, per exemple la Caputxeta representaria el mite de la virginitat i el faune i molts d'altres que es reproduirien en contes com Barba Blava o la Bella i la Bestia, irradiant en diferents formes del que ara entenem com a literatura infantil encara que mirant el nucli és ben simple hi recau sobre el mite. Per tant, un sempre pot fer una nova versió del mite, hi ha de ser bona, perquè sempre sabrem distingir entre una obra bona i un sucedani, una cosa simplement per entretenir, de la mateixa manera que el nescafè és també un sucedani perquè és nescafè, no cafè. I una altra cosa és trobar un conte autèntic que parteix d'una font, i anant a buscar a aquesta font es podrà entendre quina és realment la part creativa de l'autor d'aquella versió o revisió. D'aquesta manera no es podrà superar la versió original perquè no es tracta d'una jerarquia vertical però sí que es podrà multiplicar. De la mateixa manera que hi ha moltes classes de cebes, i unes són més bones per una cosa que per una altra però no deixen de ser cebes. Igual que hi ha moltíssimes Caputxetes però n'hi ha una que és més adient per un públic o factor i d'altres que no.



Vist així, qualsevol cosa que multipliqui, és positiu i aporta coses noves, i sí que d'alguna manera podríem dir que enriqueix, però cal diferenciar entre les còpies barates i sucedanis que la gent reconeix i esborra.

**8. Penses que malgrat el versionatge dels contes, en aquest cas del de La Caputxeta Vermella, sempre hi ha alguna cosa que es manté constant? Quina? Per què?**

El diàleg. El diàleg és un crescendo fantàstic. L'espectador o l'oient sap perfectament que aquell és el llop perquè se li ha explicat i per tant ell està advertit. Però la nena, que deu tenir problemes òptics i devia necessitar ulleres, fa servir aquest diàleg in crescendo preguntant: o quins ulls més grans que tens, quins braços més grans i quina boca... tres seqüències in crescendo amb respostes precioses. A més a més, i jo això ho he provat, els nens s'admiren de com de lletjos són els avis i les persones grans, i els pregunten: quines arrugues que tens, quin nas, quina berruga... s'estranyen de la fisonomia dels avis i ells sempre responen afectuosament. Per tant, és un diàleg molt real après de la vida mateixa traspasat als contes i també, fins i tot, a pel·lícules de Hitchcock també hi apareix aquesta estructura.

**9. I en relació a la simbologia, penses que aquesta sempre es manté?**

Sí, però cadascú la interpreta a la seva manera.

**10. Què creus que passaria si la Caputxeta, de sobte, deixés de ser vermella?**

El vermell és el color universal del sexe, del vigor i del perill. Per això la càrrega simbòlica que més li escau a la Caputxeta és el vermell. A tots els països de l'Est el vermell indica noces i fins i tot, a Mallorca hi ha una expressió molt divertida que és: van fer unes noces de pinyol vermell, en el sentit de *a lo grande*. Per tant, contes on la Caputxeta sigui blava o d'un altre color, suposa una pèrdua simbòlica o un canvi perquè s'està oferint una altra visió del personatge.

**11. Com t'imagines a la Caputxeta dels teus somnis?**

De fet la que m'intriga més és la mare de la Caputxeta. Crec que és una dona molt alegre, despreocupada. Penso que és una prostituta, és una dona que té una filla però que no té pare, que no es cuida de la filla perquè qui ha de vestir a la filla és l'àvia i la nena no té ni nom per sa mare. A més a més quan l'àvia està malalta la mare no va a

cuidar la seva mare, sinó que hi envia a la nena i a sobre carregada perquè no pugui córrer sabent que hi ha perill al bosc. Penso que és una fresca i una despreocupada i per això em crida especialment l'atenció.

A la Caputxeta me la imagino una nena molt curiosa, és a dir, tot l'enllamineix i l'atrau, tot ho vol saber, està en l'edat dels perquè.

## **12. Quin penses que és el final més adequat per la Caputxeta? I pels nens?**

### **Per què?**

Per mi no hi ha problema en què el llop se les mengi. Jo sóc més de Perrault. Perquè ell ho escriu amb la intenció d'advertir als nens que no vagin sols al bosc i que no parlin amb gent estranya. La gràcia dels Grimm és imaginar com recopilaven les rondalles de la boca del poble, fins al punt en què s'han confós els finals perquè els Grimm van introduir a la Caputxeta el final que és propi de les *Set Cabretes i el Llop*. Encara que ha estat la que més s'ha estès entre els nens perquè és la més dolça. Perquè en principi els nens no s'han apassionat per un personatge que després és llançat a la paperera. D'alguna manera aquest personatge ha de guanyar i per això en segons quines versions excessivament toves, els nens es posen a favor del llop.

## **13. Creus que l'objectiu que busca el conte de la Caputxeta s'assoleix o no?**

Sí, els nens l'entenen i el reben perfectament. És un molt bon conte.

## **14. Totes les nenes diuen que volen ser princeses i viure en un castell amb el seu príncep blau. Com a pedagoga, creus que les nenes també volen ser Caputxetes? Per què?**

No íntegrament. Jo crec que hi ha fragments, el moment en què a la Caputxeta li regalen la caputxa i li diuen que està tan guapa i que li queda tan bé, o el moment d'anar soles a l'aventura. Però anar a cuidar àvies no els hi agrada i no s'hi identifiquen. Són fragments que han viscut. De la mateixa manera que tots els hem ficat als llits dels avis o dels pares disfressats amb la roba del pare i les sabates de taló de la mare, igual que el llop fa a casa l'àvia. Per tant, no és tan que s'identifiquin amb el que narra la història com en aquells fragments que permeten una analogia amb l'experiència pròpia.





**15. Penses que, enmig d'un segle XXI impregnat d'innovacions i noves tecnologies l'existència del conte tradicional és possible? O bé els futurs contes s'encarnen en la televisió i els dibuixos animats didàctics?**

Crec que sí, que el conte ha d'adaptar-se. Crec que no hi ha retorn, és a dir, que si estem en una era tecnològica tot allò i tot el patrimoni que es pugui transmetre a partir de la tecnologia serà fet així i de fet és adient perquè és una manera de no perdre patrimoni, encara que es perdran molts contes pel camí. Mentre que guanyarem moltes pel·lícules com *Shrek* que passaran a ser clàssics. Perquè de fet la literatura popular és aquella que es popularitza, ja sigui sobre paper o pantalla. I aquest fenomen ja ha anat passant al llarg de la història i hem anat deixant moltes rondalles pel camí. De la mateixa manera que estic segura que la Caputxeta que va sentir Perrault no és la mateixa que van sentir els Grimm ni la que vaig sentir jo ni la que vas sentir tu.

Igual que cada vegada que *Disney* adapta un conte, s'altera completament l'imaginari col·lectiu. Ara mateix a les meves alumnes no els puc dir que realment *La Sireneta* no es casa amb el príncep sinó que es dissol i torna al mar, perquè de fet es suïcida. De la mateixa manera que els Grimm donen un final feliç a la Caputxeta i és el que s'acaba generalitzant.

**16. Estàs d'acord amb l'adaptació del conte de la Caputxeta a nous formats, alguns dels quals no estan dirigits al públic infantil? O ho entens com una manera de contaminar la tradicional intencionalitat didàctica del conte?**

No, és a dir, no soc purista en aquest aspecte. Penso que no hi ha cap problema en què el conte abasti altres àmbits i públics, com passa sobretot a través de la publicitat. El publicitari que va veure que per vendre maquillatge va veure que la Caputxeta servia per recórrer a una imatge arquetípica que tothom reconeixia, vol dir que ell va entendre i digerir molt bé el conte de la Caputxeta. El que passa és que hem deixat enrere societats orals i lectores per aprofundir en una societat que, està començant a ser i que cada vegada ho serà més, audiovisual. Sense la possibilitat de tornar enrere.

**17. Penses que és bo que passi això?**

Simplement penso que és adient. És una cultura de pantalles. La pantalla per exemple, a l'escola proporciona els mateixos avantatges que les pissarres, i amb això també sóc molt conscient que jo no tornaré a rentar roba al riu. Són canvis amb els que es

perden sensacions. Però cada cosa anirà trobant el seu gènere de la mateixa manera que es creia que amb l'aparició del cinema es perdria el teatre i no ha estat així. Tot trobarà el seu lloc en el format que sigui, en paper o en CD, ja que si els joves d'avui en dia no llegeixen poesia, molts d'ells bé escolten rap, i el rap no deixa de ser poesia musicada, que és com era la poesia inicial.

Penso que, malgrat els seus errors garrafals, la societat és sàvia i que sap aprofitar allò que és bo i menysprear allò que ho és menys, com anar a rentar roba al riu.

### **18. És immortal la Caputxeta Vermella?**

Perdurarà sempre. El paper de víctima i devorador és un mite humà etern que té moltes formes. De la mateixa manera que no puc evitar que les àguiles segueixin menjant conills, el conte de la Caputxeta perdurarà sempre.



## CONCLUSIONS de la quarta entrevista

L'entrevista a Teresa Duran ofereix gran quantitat d'idees interessants i aprofitables pel treball. La primera de totes és la corroboració del conte entès com a un agent dinàmic que s'adapta al pas del temps. Adaptació fruit de l'acció humana i que no tots els contes poden suportar. Tal i com la pròpia autora afirma, a mesura que la societat vagi avançant, i més actualment enmig de la revolució tecnològica que estem vivint, el conte s'adaptarà a nous formats i a les necessitats de la gent. Però no tots ho faran. Només aquells que la gent recordi. Es tracta d'un procés que ha anat succeint al llarg de la història i que ens fa pensar que els contes que coneixem actualment, són uns quants de molts altres que hi havia però que s'han perdut entre les pàgines de la història. Aquesta reflexió ens porta a pensar en la raó que ha fet que *La Caputxeta Vermella* sigui un d'aquests contes.

Tal i com Teresa Duran afirma, el motiu és clar. El motiu que ha fet que la Caputxeta hagi arribat a les nostres mans i el que farà que segueixi arribant a oïdes de les generacions futures, recau sobre el nucli inicial del conte. Un nucli que com l'autora declara, es basa en el mite d'una víctima indefensa envers un objecte o personatge devoradors. L'eterna situació de conflicte entre el més fort i el més dèbil. Per tant, mentre la societat no canviï i aquest principi segueixi vigent, el conte té l'eternitat garantida. De fet, la té 100% assegurada perquè la presència de poder i domini que els forts exerceixen sobre els dèbils i l'existència de víctimes que són devorades no desapareixerà mai, ja que són característiques i situacions inherents a l'espècie humana entesa com a una part més del regne animal que no pot renunciar a allò que li és propi per naturalesa.

A més a més, també podem dir que l'existència del conte és eterna i universal perquè compleix perfectament amb els seus objectius didàctics. Tal i com han demostrat els experiments realitzats i com la pròpia autora i pedagoga afirma, els contes són un bon mitjà educatiu i els nens el comprenen. Tots són conscients del missatge didàctic que transmet el conte de *La Caputxeta Vermella* i l'aprenen i interioritzen. D'aquesta manera arribem a la conclusió que mentre hi hagi nens i nenes a qui educar, la pervivència del conte és pràcticament inqüestionable.

L'autora també fa aportacions importants en relació a les il·lustracions i la importància dels elements icònics del conte. En base a aquestes arribem a la conclusió que realment una imatge val més que mil paraules. Encara que distingim entre il·lustracions ornamentals i il·lustracions que realment són significatives i que emmarquen el verdader significat del conte,

totes elles mostren la realitat del conte i tot allò que s'escapa de les paraules. A més a més, també són molt importants perquè condicionen la concepció que el lector pugui tenir dels personatges de la història, és a dir, que les il·lustracions determinen el to del conte i de la història, a partir dels colors, dels traçats...

Per tant, aquesta idea també ens porta a la conclusió que la diversitat d'il·lustracions que representen al personatge de la Caputxeta, incentiven el versionatge del conte i dels seus personatges. D'aquesta manera, el versionatge també pot venir donat, no només a través de les diverses tècniques il·lustratives, sinó també per l'ús que es dona a la simbologia i com aquesta es manipula per manipular la visió que els lectors puguin tenir del conte. Per tant, podríem entendre les il·lustracions com a aliades de les paraules que són agents manipuladors que canvien arquetips de personatges populars com la Caputxeta, que tan pot ser representada a través de punts, com amb llargs cabells daurats o amb escot i vestits arrapats.

Finalment, veiem com novament les conclusions obtingudes són les mateixes. Corroborem com el conte és un agent canviant que perdurarà sempre per moltes coses noves que apareguin, encara que els llegim des d'una pantalla i no pas des del paper. Però tot i així sempre hi serà perquè és un element més de la nostra cultura i folklore occidental, raó per la qual compleix tant bé la seva funció educativa. Perquè els nens s'hi identifiquen i són capaços de posar-se al paper del personatge, ja que poden arribar a creure's l'acció que se'ls hi presenta perquè els personatges podrien ser ells mateixos, de la mateixa manera que l'entorn per on es mouen podria ser el seu.



## CONCLUSIONS



## 9. Conclusions

Arribats al final del projecte després de llargues pàgines d'anàlisi, comparacions i experiments, cal recordar els objectius plantejats inicialment per definir-ne els resultats i apreciar si s'han assolit o no.

Al principi del treball es plantegen un conjunt de preguntes obertes sense resposta, que queden a l'aire. Tot i així, després de la realització de la investigació, és possible donar respostes fermes i concises a tots aquests interrogants.

Primer de tot ens qüestionàvem la possibilitat d'entendre els contes com a fonts d'informació verídiques pel que fa als contextos o les situacions socials i culturals d'un període històric concret, en funció del marc temporal on es localitzi el conte. Després dels nombrosos anàlisis realitzats de diverses versions del conte de *La Caputxeta Vermella* i després d'haver-ne estudiat la seva evolució històrica, podem constatar amb total seguretat que l'afirmació declarada anteriorment és certa.

A partir de l'evolució històrica del conte podem apreciar com, en funció de les característiques socials, culturals i de pensament de cadascun dels períodes històrics, el conte juga un paper o un altre. D'aquesta manera entenem perquè durant l'Edat Mitjana el conte no tenia pràcticament incidència ja que a nivell social, la majoria de la població havia de dedicar-se a altres aspectes tenint en compte les nombroses crisis de subsistència pròpies de l'època. De la mateixa manera que, ben entrada l'Edat Moderna, amb els avenços científics, sanitaris, culturals i socials que aquesta nova era va suposar, és raonable veure com amb tot aquest conjunt de canvis, i la creixent alfabetització juntament amb importants millores a nivell educatiu, el conte adquireixi una importància *in crescendo* i comencin a divulgar-se els primers contes literaris al marge dels populars propis de la contística oral.

Per tant, queda clar que si en certs períodes de la història el conte és escàs o es manté en segon pla és degut a les circumstàncies pròpies d'aquesta època, i el mateix a la inversa. Així corroborarem que l'evolució del conte correspon i s'adequa a l'evolució històrica de la raça humana i a les seves circumstàncies. Per tant, ens reafirmem en la idea que els contes no deixen de ser paral·lelismes indiscutibles de la societat que defineixen o de la qual formen part.

A més a més, aquest paral·lelisme evident també es demostra a partir de la manifestació dels elements inherents al conte, que ens permeten localitzar-lo en context històric i per tant,



interpretar més fàcilment les circumstàncies dels personatges, la seva situació dins la història i el rol que juguen. Aquests elements poden aparèixer representats de diverses maneres. Tan poden ser el vestuari dels personatges, com els escenaris descrits o el mobiliari reflexat a partir de les il·lustracions que acompanyin el conte.

Al llarg del treball i dels anàlisis realitzats, l'estudi i aprofundiment d'aquests elements, que a simple vista poden passar desapercebuts, ha servit perquè ara en puguem afirmar la seva influència amb contundència. Per exemple, a la versió grimminiana del conte de *La Caputxeta Vermella*, apareix per primera vegada la paraula *escola*. Això indica, indubtablement, una evolució del conte respecte la versió perraultiana anterior, on no consta que el personatge vagi a l'escola. Però no només suposa una evolució del conte, sinó també de la societat ja que, el fet que es digui que un personatge de classe humil com seria la Caputxeta vagi a escola, indica i suposa una clara referència cap a la creixent escolarització i alfabetització, d'abast general, que té lloc a mitjans de l'Edat Moderna. De la mateixa manera que a les il·lustracions de la versió de *La Caputxeta Vermella* que ens ofereix Roald Dahl comencem a veure, per primera vegada, mobiliari modern a casa de l'àvia on s'hi veu una televisió, una nevera, els fogons... Això és perquè la seva elaboració i publicació es situa en ple segle XX coincidint amb un moment on aquests electromèstics ja havien arribat a abast domèstic.

Per tant, amb l'esment d'aquests exemples, d'entre molts d'altres que han anat apareixent al llarg del treball, corroborem definitivament, la relació que hi ha entre la societat i la història d'aquesta i els contes. Entenent, per tant, als contes com a un mirall de la societat que la plasma de manera indirecta fent esment d'elements que li són propis. Tot seguint l'objectiu de fer del conte una narració versemblant on el lector pugui identificar-s'hi.

Enllaçant l'evolució paral·lela entre el conte i la història de la humanitat, cal fer incís en la recent aparició de versions més modernes del conte de *La Caputxeta Vermella*. En les darreres dècades ha estat notable la publicació de noves versions o interpretacions del conte, en oposició a la trama i al desenllaç tradicional. Recolzant-nos en la idea anterior, veiem com aquest canvi es deu al canvi social i de pensament que ha tingut lloc en els darrers anys. Per tant, el versionatge del conte no deixa de ser un recurs de la narració per adaptar-se a les noves situacions socials, culturals i de pensament que l'envolten, i una conseqüència directa del progrés de la humanitat sobre la literatura.

D'aquesta manera, amb el versionatge del conte s'intenten difondre nous valors i noves visions relatives a qualsevol aspecte de la societat, d'acord amb els canvis que hagin pogut



tenir lloc. En la majoria dels casos, tal i com podem comprovar a partir de l'anàlisi de les versions modernes del conte, en aquesta modernització de la Caputxeta respecte la versió tradicional, s'intenta plasmar la disminució de la submissió entre sexes, amb l'objectiu d'adaptar-se a un context global d'igualtat entre sexes. D'aquesta manera, amb les noves versions, com la que proposa l'anglès Roald Dahl, s'intenta canviar la visió sexista i masclista que oferien les versions més tradicionals del conte. Que en realitat, les oferien perquè era el context que es vivia, és a dir, que si la Caputxeta estava sotmesa a la figura del llop o, en última instància, del caçador és perquè les dones del moment també estaven sotmeses a la voluntat de figures masculines. Afortunadament, amb el decurs de la història, aquesta situació ha canviat i les dones poden ser independents per elles mateixes. De fet, així ho plasmaran autors com Roald Dahl sobre les seves Caputxetes. D'aquesta manera, no només s'intenta adaptar el conte i els personatges al nou tipus de pensament sinó que amb aquestes idees modernes també s'intenta trencar prejudicis, estereotips o altres idees preconcebudes.

Per tant, tot plasmant la situació històrica en què se situen, els contes també inculquen idees i tenen una càrrega moral i educativa molt important. Són narracions que a partir de la manipulació dels personatges i de l'acció transmeten un conjunt de valors i idees per ser instruïdes als nens. Entre d'altres, part d'aquesta funció educativa dels contes, recau en l'eliminació d'idees preconcebudes impròpies de l'època actual com seria, per exemple, el cas del sexisme. Actualment, trobem contes de *La Caputxeta Vermella* que trenquen amb aquest sexisme i amb la submissió del personatge femení fins al punt en què ens trobem amb heroïnes i no herois, i amb homes o llops vençuts per una dona o fins hi tot per una nena. Amb aquest exemple trenquem directament la idea preconcebuda que les dones, determinades per la seva condició femenina, no poden ser intel·ligents ni prendre decisions, inculcant igualtat entre sexes i un ampli repertori de valors positius i enriquidors com el respecte, la bona convivència entre sexes, la tolerància, solidaritat i un llarg etc. Tot plegat sense deixar de fer referència al context on se situa el conte.

Per tant, veiem com el conte no és només una font dinàmica d'informació històrica, sinó que també esdevé un instrument educatiu que inclou una càrrega didàctica molt important. De fet, podem concloure amb què aquesta particularitat és inherent al conte. Inherència que ve donada per l'estructura tancada que el caracteritza, paràmetres generals de la qual es repeteixen en totes les versions analitzades al treball.



La darrera part d'aquesta estructura, és a dir, el desenllaç, és sobre la qual recau la intencionalitat didàctica i moral dels contes. En tots els anàlisis realitzats, l'ensenyança moral o conductual s'evidencia al final de la narració i en alguns casos, fins i tot, s'exemplifica a través dels propis personatges que se l'autoapliquen després d'haver comès l'error, per demostrar als lectors com hauria d'haver estat la seva conducta des de bon principi. Sempre, perseguim l'objectiu d'aconseguir que els petits interioritzin el missatge de la manera més eficaç possible. Així veiem com els contes són realment instruments educatius ja que inclouen aquesta singularitat didàctica i moral, inherent al gènere contístic del qual formen part.

El versionatge dels contes, i més concretament de *La Caputxeta Vermella*, ve donat per l'evolució de l'home a nivell històric, ja que a partir dels anàlisis veiem com cadascuna de les versions estudiades pertany a moments històrics i a entorns diferents, de fet, si no evolucionéssim no hi hauria cap necessitat de versionar els contes perquè el context on se situarien sempre seria el mateix. Malgrat aquest versionatge necessari, per tal que el conte compleixi la seva funció com a mirall de la societat, hi ha certs elements que sempre es mantenen i que entenem com a residus de les versions més tradicionals. Residus que, al mateix temps, reben la qualificació d'universals.

Principalment, tal i com indiquen els resultats del treball, aquests residus es redueixen al missatge o a l'ensenyança moral que l'autor del conte vol transmetre, és a dir, a la intencionalitat didàctica del conte. En el cas del conte de *La Caputxeta Vermella*, el missatge d'una manera o d'una altra, independentment del decurs de l'acció, sempre és el mateix. El conte sempre ens adverteix de què no hem de fiar-nos dels desconeguts i de què no ens hem de deixar guiar per les aparences ni per idees preconcebudes, de la mateixa manera que hem d'obeir i seguir els consells dels més grans i experimentats. En tots els contes que han estat seleccionats i analitzats, per molt que el missatge recaigui sobre el llop, sobre la Caputxeta o sobre el Senyor Gos, sempre es manté i és el mateix. És per aquesta raó que la hipòtesi inicial del treball queda ratificada ja que es demostra com, efectivament, malgrat el versionatge que ha sofert el conte de *La Caputxeta Vermella*, l'essència principal i el missatge final sempre es mantenen.

Tanmateix, en base a la confirmació de la hipòtesi, també arribem a la conclusió que el manteniment d'aquests valors morals que transmet el missatge és degut a què són aliens al temps i als canvis que han anat tenint lloc a les societats, els quals sí que han desencadenat canvis en la trama del conte. Per tant, si aquests valors i aquestes ensenyances s'han

mantingut, no només en el temps, sinó també, en versions del conte procedents d'altres indrets del món, com seria el continent africà, ha de ser forçosament perquè es tracta de valors universals. Valors aplicables en qualsevol lloc i moment.

D'aquesta manera, la universalitat dels valors i dels missatges que transmet el conte, juntament amb la permanent i immutable intencionalitat didàctica que el caracteritzen, fan del conte un instrument etern i universal. Es tracta de narracions vàlides en qualsevol indret, època o situació no només per la presència de missatges educatius, sinó també per la indeterminació dels marcs temporals i espacials que les caracteritza.

Igual que l'estructura tancada, aquesta indeterminació és una altra de les característiques inherents al gènere contístic. En aquest cas, la falta de precisió dels contes fa que puguin ser aplicats i vàlids en qualsevol context. De manera que qualsevol persona pugui identificar-se amb la situació narrada al conte. A més a més, aquesta universalitat també ve donada per la falta de concreció respecte la caracterització dels personatges, en aquest cas de la Caputxeta, en el sentit que totes les nenes del món poden ser la Caputxeta en un moment donat. Això és degut a que el personatge mai es tanca ni cau en prototips físics concrets, sinó que el trobem representat de diverses maneres diferents, per accentuar la idea que qualsevol persona, independentment de les seves característiques físiques, pot ser la Caputxeta i viure la mateixa situació. D'aquesta manera ens trobem amb la Caputxeta japonesa, africana, de pell bruna, pèl roja, amb ulls blaus... Caracterització que contribueix a la universalitat i versemblança del conte, ja que és evident que un conte no podrà ser mai universal si no és creïble i si no compleix les seves aspiracions didàctiques. Per tant, és normal que en la versió japonesa del conte de *La Caputxeta Vermella*, la protagonista tingui els ulls axinats. De la mateixa manera que seria inconcebible explicar als nens africans la Caputxeta novaiorquesa, perquè el conte no estaria plasmant el context on es desenvolupa i per tant, deixaria de ser eficaç i versemblant ja que els lectors, d'acord amb les seves respectives circumstàncies, no podrien identificar-s'hi.

Per tant, afirmem que el conte, inclouint el de *La Caputxeta Vermella*, és universal degut a la indeterminació temporal i espacial que el caracteritzen juntament amb la validesa global dels missatges que difòn i la falta de caracterització dels personatges que evita caure en la temptació de prejudicis i estereotips. A més a més, però, també cal destacar la influència de la simbologia dels contes, més en especial, del conte de *La Caputxeta Vermella*.



A partir dels sis anàlisis realitzats, podem apreciar com, malgrat els canvis en l'argument i el desenvolupament de l'acció, les modificacions en els escenaris i interpretacions dels personatges, així com l'ensenyança moral, la simbologia també es manté sempre immutable.

En el cas de la Caputxeta, es tracta d'un personatge definit per tota la simbologia que té al voltant. De manera que la falta de caracterització del personatge es complementa amb la gran càrrega simbòlica que el determina i el constitueix. A més a més, podem afirmar que aquesta simbologia i les connotacions que comporta són universals. De fet, així ho hem comprovat al treball a partir de la posada en marxa de l'activitat experimental titulada *La Caputxeta a la pràctica* on els més petits han demostrat que realment la simbologia del conte existeix per ella mateixa i és la que li dona, juntament amb el conjunt d'elements esmentats anteriorment, universalitat. Fins el punt, en què és possible explicar i entendre el conte només fent ús d'aquesta simbologia.

Per tot això, recuperant un dels objectius plantejats al principi del treball, demostrem el conte de *La Caputxeta Vermella* ha esdevingut degut a què es tracta d'un conte vàlid i aplicable a qualsevol època o moment, tan pel missatge que proporciona com per el tòpic etern al qual fa referència, on hi ha la presència d'una víctima assatjada per un ésser superior. Però sobretot, per la simbologia que l'acompanya, la qual determina el conte i el personatge, fins al punt en què és la que els hi dona nom, tan al conte en si com a la protagonista, que manca de nom propi perquè en realitat, no deixa de ser un cúmulo de símbols a partir dels quals es construeix una història.

A més a més, la conversió del conte en símbol universal s'ha accentuat i propiciat gràcies a la creixent introducció de la simbologia que li és pròpia en nous formats o branques de la societat alienes, en un principi, a la literatura, com serien la publicitat, el disseny d'elements decoratius com agulles, gots o mocadors, el teatre i, òbviament, el cinema. A més a més, la simbologia i el seu ressò és tal i dona peu a tantes interpretacions, que el conte s'ha diversificat per adequar-se a diversos públics, des de l'infantil fins l'adult passant pel juvenil.

Per tot plegat, considerem que la hipòtesi queda acceptada ja que, a través dels anàlisis realitzats, de l'activitat experimental i de la informació extreta de les entrevistes elaborades, veiem com malgrat el versionatge, hi ha elements com el missatge i la simbologia que es mantenen immutables, constatant la concepció del conte de *La Caputxeta Vermella* com a símbol universal, inclòs dins el folklore universal a través del qual s'entreveuen possibles connotacions del personatge des de pures a perverses i per mitjà del qual s'educa a les generacions més joves

i se'ls ensenya a moure's per la vida sense descarrilar-se mai del bon camí, obeint sempre als pares i ignorant veus desconegudes.

Per tot això, fent una mirada al futur, podem veure com la pervivència del conte està garantida gairebé fins l'eternitat ja que, el conte mai deixarà d'adaptar-se a la societat. Per aquesta raó, tal i com passa actualment, comencen a aparèixer els primers videojocs de la Caputxeta, contes multimèdia i versions *online* a les quals els nens hi accedeixen a través d'internet. Es tracta del preu que han de pagar els contes per sobreviure i per adequar-se a les necessitats de la societat.

Sigui com sigui, per molt que el conte estigui condemnat a encarnar-se en pantalles o en tres dimensions, la seva permanència està assegurada, ja que, per sort o per desgràcia, sempre hi haurà llops a l'aguait esperant trobar-se amb una caputxeta desprevinguda.



## 10. Noves vies de recerca

Arran de l'elaboració d'aques treball sorgeixen noves vies de recerca dins la mateixa branca temàtica, com per exemple:

- Estudi comparatiu dels diversos perfils psicològics del personatge de la Caputxeta al llarg de la història, en base a diferents versions del conte.
- Analitzar recursos audiovisuals actuals (cinema, publicitat...) que siguin o puguin ser paral·lelismes del conte tradicional.
- Estudi i anàlisi del sexisme al conte de *La Caputxeta Vermella*.
- Estudi de les diverses personificacions de la Caputxeta, exclusivament, a nivell il·lustratiu.
- La Caputxeta i el llop, eterns amants o enemics mortals?

## 11. Bibliografia

- BETTELHEIM, Bruno (1980): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 4a ed., 461 pàgs.
- COLOMER, Teresa (1999): *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Editorial Síntesis, 239 pàgs.
- CORENTIN, Philippe (2001): *Señorita Sálvese quien pueda*. Barcelona: Editorial Corimbo, 24 pàgs.
- COROMINA EUSEBI, CASACUBERTA XAVIER I QUINTANA DOLORS (2008): *El Treball de recerca. Procés d'elaboració, memòria escrita, exposició oral I recursos*. Barcelona: Eumo editorial, 2a ed., 189 pàgs.
- DALI, Niki (2006): *La petita caputxeta africana*. Barcelona: Intermon Oxfam, 26 pàgs.
- ENOMOTO KYOKO, FUTATSUGI CHIKAKO I ALTRES (2006): *Érase veintiuna veces Caperucita Roja*. Barcelona: Media Vaca.
- GEORGES, Jean (1988): *El poder de los cuentos*. Barcelona: Pirene Editorial, 284 pàgs.
- LLUCH, Gemma *ete alli* (2000): *De la narrativa oral a la literatura per a infants. Invenció d'una tradició literària*. Capellades: Edicions Bromera, 247 pàgs.
- LURIE, Alison (1998): *No se lo cuentos a los mayores. Literatura infantil, espacio subversivo*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 237 pàgs.
- LURIE, Alison (2004): *Niños y niñas eternamente. Los clásicos infantiles desde Cenicienta hasta Harry Potter*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 286 pàgs.
- MARTÍN TAFFAREL, Teresa (2001): *El Tejido del Cuento*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 155 pàgs.
- NEGRÍN, Fabián (2003): *Gola de llop*. Barcelona: Thule Ediciones, 24 pàgs.
- ORENSTEIN, Catherine (2003): *Caperucita al desnudo*. Barcelona: Ares y Mares, 275 pàgs.
- PISANTY, Valentina (1995): *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona: Paidós, 202 pàgs.
- PROPP, Vladimir (1998): *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 6a ed., 535 pàgs.
- PROPP, Vladimir (1998): *Morfología del cuento*. Madrid: Akal, 2a ed., 275 pàgs.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2004): *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 246 pàgs.
- VALRIU, Caterina (2010): *Imaginari Compartit. Estudis sobre literatura infantil I juvenil*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat i de la Universitat de les Illes Balears, 503 pàgs.





## 12. Webgrafia

VÁZQUEZ, Mireva (1977): *El modelo de van Dijk como soporte de la narrativa natural y de la narrativa artificial*, [en línia] <[http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/comsoc/redaccion1/unidades/2008/04/narrativas\\_natural\\_y\\_artificia.php](http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/comsoc/redaccion1/unidades/2008/04/narrativas_natural_y_artificia.php)> [1-7-2011]

DÍAZ VIGANA, Luis (2005): *Sobre el folklore en la actualidad y la pluralidad en la lectura*, [en línia]. <[http://www.uclm.es/cepli/v1\\_doc/ocnos/01/ocnos\\_01\\_cap3.pdf](http://www.uclm.es/cepli/v1_doc/ocnos/01/ocnos_01_cap3.pdf)> [1-7-2011]

< <http://www.rafaelcantero.es/prensa/folclore.htm>> [1-7-2001]

<<http://perso.wanadoo.es/dcosg/1r%20BATXILLERAT/GENERES%20LITERARIS/LA%20NARRACI%20D3.htm>> [1-7-2011]

<<http://www.uv.es/~sillam/RondallaNet/rondallistica.htm>> [1-7-2011]

<<http://www.memo.com.co/fenonino/aprenda/castellano/castellano5.html>> [5-8-2011]

<<http://www.xtec.es/~fmota/primer%20batx/gennar.htm>> [5-8-2001]

<<http://llenguacat.wikispaces.com/file/view/TEXTOS+NARRATIUS+LITERARIS.pdf>> [5-8-2011]

<<http://blocs.xtec.cat/tadousac/text-narratiu/>> [10-8-2011]

<<http://www.monografias.com/trabajos37/el-cuento/el-cuento2.shtml>> [10-8-2011]

<<http://es.scribd.com/doc/16094198/1-Estructura-Teoria-Del-Cuento>> [10-8-2011]

<<http://webs.ono.com/libroteca/simbolocuento.htm>> [18-8-2011]

<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/historia.htm>> [18-8-2011]

<<http://www.guzmanurrero.es/index.php/Literatura/Historia-de-los-cuentos-de-hadas/Page-2.html>> [2-9-2011]

<[http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/TEXTOS\\_LITERARIOS/CUENTOS/contar/caperucita.htm](http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/TEXTOS_LITERARIOS/CUENTOS/contar/caperucita.htm)> [26-10-2011]

<<http://www.xtec.es/dtgirona/indret/sp2.htm>> [5-11-2011]

<[http://ca.wikipedia.org/wiki/Sant\\_Lloren%C3%A7\\_de\\_Sous](http://ca.wikipedia.org/wiki/Sant_Lloren%C3%A7_de_Sous)> [5-11-2011]

### 13. Webgrafia d'imatges

<<http://www.channelplanet.com/?idcategoria=23965>> [7-10-2011]

<<http://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:1001-nights.jpg>> [9-10-2011]

<<http://mimi40.centerblog.net/rub-fables-de-la-fontaine-2.html>> [9-10-2011]

<<http://www.google.cat/imgres?q=charles+perrault&um=1&hl=ca&gbv=2&biw=1366&bih=673&tbnm=isch&tbnid=jiXz4xkNH4h6QM:&imgrefurl=http://cuentosdehadass.blogspot.com/2011/05/charlesperrault.html&docid=QiecoeLaggK9XM&w=516&h=600&ei=6OKBTqXPBYntsgaay9S8Dg&zoom=1&iact=hc&vpx=316&vpy=130&dur=265&hovh=242&hovw=208&tx=100&ty=141&page=1&tbnh=166&tbnw=156&start=0&ndsp=23&ved=1t:429,r:1,s:0>> [9-10-2011]

<<http://egbetibaayin.blogspot.com/2010/06/caperucita-roja-de-charles-perrault.html>> [10-10-2011]

<[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Offterdinger\\_Rotkappchen\\_\(1\).jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Offterdinger_Rotkappchen_(1).jpg)> [10-10-2011]

<[http://es.wikipedia.org/wiki/Caperucita\\_Roja#Caperucita\\_de\\_Charles\\_Perrault](http://es.wikipedia.org/wiki/Caperucita_Roja#Caperucita_de_Charles_Perrault)>

<<http://www.ovejaselectricas.es/?p=1453>> [10-10-2011]

<[http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:George\\_Frederic\\_Watts\\_-\\_Red\\_Riding\\_Hood\\_-\\_Project\\_Gutenberg\\_eText\\_17395.jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:George_Frederic_Watts_-_Red_Riding_Hood_-_Project_Gutenberg_eText_17395.jpg)> [16-10-2011]

<[http://www.durchblick-filme.de/dornroeschen/11a\\_Bildergalerie.htm](http://www.durchblick-filme.de/dornroeschen/11a_Bildergalerie.htm)> [16-10-2011]

<<http://noatodo.org/2010/07/08/die-schonsten-marchen/>> [16-10-2011]

<[http://www.allposters.es/-sp/Little-Red-Riding-Hood-Knocks-at-Her-Grandmother-s-Door-Posters\\_i1877902\\_.htm](http://www.allposters.es/-sp/Little-Red-Riding-Hood-Knocks-at-Her-Grandmother-s-Door-Posters_i1877902_.htm)> [16-10-2011]

<[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Le\\_petit\\_chaperon\\_rouge.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Le_petit_chaperon_rouge.jpg)> [16-10-2011]

<<http://flickeringmyth.blogspot.com/2009/05/gay-lord-of-rings-readings-from-middle.html>> [23-10-2011]

<<http://101ridinghood.blogspot.com/2010/04/contemporary-sightings-lil-red-in-ads.html>> [23-10-2011]

<<http://allausz.blogspot.com/2011/04/agredolc.html>> [23-10-2011]

<<http://www.xtec.es/~sgiralt/labyrinthus/zeus/olympia1.htm>> [23-10-2011]



<<http://blocsvels.gracianet.cat/category/55/421/page/2>> [23-10-2011]

<<http://bibliocolors.blogspot.com/2008/07/roger-olmos-un-gran-illustrador.html>> [23-10-2011]

<[http://www.google.cat/imgres?q=caputxeta+vermella&start=65&num=10&um=1&hl=ca&biw=1366&bih=673&tbm=isch&tbnid=9\\_2GZYVesIpFTM:&imgrefurl=http://bibliocolors.blogspot.com/2009/11/caputxeta-roja-illustrada-caperucita.html&docid=zVBvYaw\\_6e2M&imgurl=http://4.bp.blogspot.com/\\_JPcXQAa6hu0/SvK1kSBGIGI/AAAAAAAAIjc/YT60E4bAO8/s400/Laura%252BLogan.jpg&w=400&h=275&ei=dxekTqXEOYWY8QOk9fTNBQ&zoom=1&iact=hc&vpx=498&vpy=368&dur=1805&hovh=186&hovw=271&tx=131&ty=67&sig=109544332426263746407&sqi=2&page=4&tbnh=142&tbnw=189&nds](http://www.google.cat/imgres?q=caputxeta+vermella&start=65&num=10&um=1&hl=ca&biw=1366&bih=673&tbm=isch&tbnid=9_2GZYVesIpFTM:&imgrefurl=http://bibliocolors.blogspot.com/2009/11/caputxeta-roja-illustrada-caperucita.html&docid=zVBvYaw_6e2M&imgurl=http://4.bp.blogspot.com/_JPcXQAa6hu0/SvK1kSBGIGI/AAAAAAAAIjc/YT60E4bAO8/s400/Laura%252BLogan.jpg&w=400&h=275&ei=dxekTqXEOYWY8QOk9fTNBQ&zoom=1&iact=hc&vpx=498&vpy=368&dur=1805&hovh=186&hovw=271&tx=131&ty=67&sig=109544332426263746407&sqi=2&page=4&tbnh=142&tbnw=189&nds)> [23-10-2011]

<[http://www.modes4u.com/en/kawaii/p6198\\_cute-fairy-tale-wall-sticker-Little-Red-Riding-Hood.html](http://www.modes4u.com/en/kawaii/p6198_cute-fairy-tale-wall-sticker-Little-Red-Riding-Hood.html)> [3-11-2011]

<<http://llibresdelmasdescoto.blogspot.com/2008/04/la-perversa-caputxeta.html>> [5-11-2011]

<<http://sociedadfpg.blogspot.com/2010/12/investigacion-el-monasterio-sant.html>> [5-11-2011]

Buscador d'imatges general de <[www.google.com](http://www.google.com)>

## 14. Índex d'imatges

FIGURA 1. JULIO CORTÁZAR (1914-1984) .....	16
FIGURA 2. EDGAR ALLAN POE (1809-1849) .....	17
FIGURA 3. EMILIA PARDO BAZÁN (1851-1921).....	18
FIGURA 4. IL·LUSTRACIÓ DEL <i>PACHANTANTRA</i> .....	20
FIGURA 5. IL·LUSTRACIÓ DEL RECUILL DE <i>CALILA E DIMNA</i> .....	20
FIGURA 6. IL·LUSTRACIÓ DE <i>LES MIL I UNA NITS</i> .....	20
FIGURA 7. <i>LES MIL I UNA NITS</i> . SCHEHERAZADE EXPLICANT UN DELS CONTES AL REI. ....	21
FIGURA 8. VERSIÓ IL·LUSTRADA DE <i>LA CIGALE ET LA FOURMI</i> DINS LES <i>FABLES DE LA FONTAINE</i> . ....	23
FIGURA 9. CHARLES PERRAULT (1628-1703) .....	25
FIGURA 10. IL·LUSTRACIÓ, <i>CONTES DE MA MÈRE L'OYE</i> .....	25
FIGURA 11. IL·LUSTRACIÓ D'UNA ADAPTACIÓ DELS CONTES DE MA MÈRE L'OYE DE PERRAULT, CONCRETAMENT, DEL CONTE DE EL PRÍncep I LA BELLA DURMENT. ....	26
FIGURA 12. WILHEIM (1786-1859) I JABOB (1785-1863 ) GRIMM.....	27
FIGURA 13. <i>KINDER-UND HAUSMÄRCHEN (CONTES PER NENS I DE LA LLAR)</i> .....	27
FIGURA 14. HANS CHRISTIAN ANDERSEN (1805-1875) .....	28
FIGURA 15. IL·LUSTRACIÓ DEL CONTE D'ANDERSEN, <i>L'ANEQUET LLEIG</i> .....	28
FIGURA 16. PORTADA ORIGINAL DE <i>EL MAG D'OZ</i> (1900).....	32
FIGURA 17. PORTADA ORIGINAL DE <i>PETER PAN</i> (1904).....	32
FIGURA 18. IL·LUSTRACIÓ DEL <i>PETIT PRÍncep</i> , UN CONTE POÈTIC I FILOSÒFIC SOTA L'APARENÇA S'UN CONTE PER A NENS. ....	33
FIGURA 19. J.R.R.TOLKIEN, L'ANY 1916, VESTINT L'UNIFORME DE L'EXÈRCIT BRITÀNIC DURANT LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL .....	34
FIGURA 20. PORTADA DEL RECUILL DELS TRES VOLUMS QUE FORMEN <i>LA COL·LECCIÓ DEL SENYOR DELS ANELLS</i> (1954-1955). MÀXIM REPRESENTANT DE L'ALTA FANTASIA.....	34
FIGURA 21. ANUNCIS PUBLICITARIS QUE PRENEN LA FIGURA DE LA CAPUTXETA VERMELLA, PER ANUNCIAR, TAN MAQUILLATGE ( <i>MAXFACTOR</i> ) COM COTXES ( <i>HERTZ</i> ).....	36
FIGURA 22. CARACTERÍSTIQUES DELS CONTES INTERACTIUS .....	38
FIGURA 23. TIRA DE VINYETES MUDES ELABORADA PER L'ALEMANY ERICH OHSER. ....	38
FIGURA 24. EXEMPLE DE CONTE MULTIMÈDIA A LA PÀGINA WEB: <a href="http://WWW.EDU365.COM">WWW.EDU365.COM</a> .....	39
FIGURA 25. IL·LUSTRACIÓ QUE EXEMPLIFICA COM HAVIEN DE PREPARAR-SE ELS ATLETES DE L'ANTIGA GRÈCIA ABANS D'UNA CURSA .....	77
FIGURA 26. TRES MANERES DIFERENTS DE REPRESENTAR LA CAPUTXETA VERMELLA .....	78
FIGURA 27. EXEMPLES D'IL·LUSTRACIONS ORNAMENTALS. ....	79
FIGURA 28. EXEMPLES D'IL·LUSTRACIONS NO ORNAMENTALS .....	79
FIGURA 29. EXEMPLES D'IL·LUSTRACIONS AMB CÀRREGA SIMBÒLICA .....	80
FIGURA 30. LA <i>MÈRE L'OYE</i> TAL I COM APAREIXIA AL MANUSCRIT DE PERRAULT DE L'ANY 1695. ....	92



FIGURA 31. LE PETIT CHAPERON ROUGE DE PERRAULT, 1697. ....	92
FIGURA 32. IL·LUSTRACIÓ DE GUSTAVE DORÉ.....	94
FIGURA 33. <i>LE PETIT CHAPERON ROUGE</i> IL·LUSTRAT PER L'ANGLÈS GEORGE FREDERIC WATTS. ....	97
FIGURA 34. IL·LUSTRACIÓ DEL FRANCÈS GUSTAVE DORÉ. ....	98
FIGURA 35. REPRESENTACIÓ DE LA INTERPRETACIÓ PERRAULTIANA DE L'ENCONTRE ENTRE LA CAPUTXETA I EL LLOP. ....	100
FIGURA 36. OBRA DE WILLIAM M. SPITTLE .....	101
FIGURA 37. REPRESENTACIÓ DE LA MARE QUE S'ACOMIADA DE LA CAPUTXETA ABANS QUE EMPRENGUI EL SEU VIATGE .....	102
FIGURA 38. IL·LUSTRACIÓ DE GUSTAVE DORÉ QUE REPRESENTA L'ÀVIA MALALTA ABANS QUE EL LLOP SE LA MENGI.....	102
FIGURA 39. PORTADA DE <i>KINDER-UND HAUSMÄRCHEN (CONTES PER NENS I DE LA LLAR)</i> .....	111
FIGURA 40. REPRESENTACIÓ EN VINYETES DE LA VERSIÓ GRIMMINIANA DEL CONTE .....	111
FIGURA 41. IL·LUSTRACIONS DE CARL OFFTERDINGER .....	112
FIGURA 42. IL·LUSTRACIÓ DE GUSTAVE DORÉ.....	114
FIGURA 43. EL CAÇADOR RESCATA A LA CAPUTXETA EN UNA IL·LUSTRACIÓ DE WALTER CRANE. ....	116
FIGURA 44. REPRESENTACIÓ ANÒNIMA DE LA CAPUTXETA ARRIBANT A CASA L'ÀVIA. ....	119
FIGURA 45. OBRA DEL SUÍ ALBERT ANKER. ....	119
FIGURA 46. LA CAPUTXETA REP UN PETIT BARRET VERMELL DE PART DE LA SEVA ÀVIA AL FRONTISPICI DE LA RECOPIACIÓ PUBLICADA PELS GRIMM L'ANY 1847. ....	121
FIGURA 47. ROALD DAHL (1916-1990).....	130
FIGURA 48. PORTADA ORIGINAL DE LA PRIMERA EDICIÓ DE <i>REVOLTING RHYMES (CUENTOS EN VERSO PARA NIÑOS PERVERSOS)</i> . ....	130
FIGURA 49. IL·LUSTRACIÓ DE QUENTIN BLAKE INCLOSA AL CONTE. PEL MOBILIARI VEIEM COM L'ESCENARI ESTÀ ADAPTAT AL CONTEXT EN QUÈ ES SITUA, DESTACANT LA PRESÈNCIA DE LA TELEVISIÓ, GENERALITZADA A NIVELL DOMÈSTIC A MITJANS DEL SEGLE XX. ....	133
FIGURA 50. IL·LUSTRACIÓ DE QUENTIN BLAKE INCLOSA AL RECALL POÈTIC DE ROALD DAHL. ....	133
FIGURA 51. IL·LUSTRACIÓ DE LA CAPUTXETA DE ROALD DAHL FETA PER QUENTIN BLAKE, ON ES MOSTREN VISUALMENT ELS CANVIS DE LA DONA DEL SEGLE XX A PARTIR DE LA CAPUTXETA. ....	135
FIGURA 52. IL·LUSTRACIÓ DE QUENTIN BLAKE, ON LA CAPUTXETA DESENFUNDA L'ARMA.....	136
FIGURA 53. LA CAPUTXETA AL FINAL DEL CONTE, LLUINT L'ABRIC FET AMB EL PÈL DEL LLOP. (IL·LUSTRACIÓ DE QUENTIN BLAKE).....	136
FIGURA 54. EL LLOP DEL CONTE, IL·LUSTRAT PER QUENTIN BLAKE. ....	138
FIGURA 55. L'ÀVIA, IL·LUSTRADA PER QUENTIN BLAKE. ....	140
FIGURA 56. PORTADA ORIGINAL DE <i>LA PERVERSA CAPUTXETA</i> DE ROSA-MARIA COLOM. ....	142
FIGURA 57. IMATGES DE LES RUÏNES DEL MONESTIR DE SANT LLORENÇ DE SOUS, AMAGATALL DE L'AVI MICHEL AL CONTE. ....	146
FIGURA 58. LA FAMÍLIA GRANDBOUCHE QUAN ABANDONA EL BOSC. IL·LUSTRACIÓ DE MABEL PIÉROLA.....	147
FIGURA 59. L'AVI MICHEL QUAN ES CRUSPEIX A LA CAPUTXETA. IL·LUSTRACIÓ DE MABEL PIÉROLA. ....	151
FIGURA 60. IL·LUSTRACIÓ DE MABEL PIÉROLA.....	153

FIGURA 61. EN BORIS AL PARC D'ATRACCIONS DE LA CAPUTXETA. IL·LUSTRACIÓ DE MABEL PIÉROLA.....	154
FIGURA 62. LA CAPUTXETA VERMELLA. IL·LUSTRACIÓ DE MABEL PIÉROLA.....	156
FIGURA 63. LA CAPUTXETA, DISFRESSADA DE BORIS, ANANT A TROBAR EL LLOP MICHEL. IL·LUSTRACIÓ DE MABEL PIÉROLA.....	158
FIGURA 64. EL SENYOR LIONELI LION. IL·LUSTRACIÓ FETA PER MABEL PIÉROLA.....	159
FIGURA 65. PORTADA DEL CONTE <i>GOLA DE LLOP</i> DE FABIÁN NEGRÍN.....	162
FIGURA 66. REPRESENTACIÓ DEL LLOP ADOLF, QUE SEMBLA QUE ESTIGUI SOMRIENT, ALEGRE, MENTRE INTRODUEIX ALS LECTORS EL SEU ENTORN, EL BOSC, QUE S'ESTÉN MÉS ENLLÀ DE LES SEVES ESQUENES. ..	166
FIGURA 67. LA TAQUETA VERMELLA. UNA MERAVELLOSA CRIATURA VESTIDA DE VERMELL. LA COSA MÉS BONICA QUE HAVIA VIST MAI.....	167
FIGURA 68. IL·LUSTRACIÓ ON EL LLOP CANTA A LA LLUNA EXPRESSANT EL SEU DOLOR I ALLIBERANT L'ESPERIT ROIG DE LA CAPUTXETA, EMPRESONADA DINS EL SEU ESTÓMAC.....	169
FIGURA 69. IL·LUSTRACIÓ QUE REPRESENTA EL DOLOR DEL LLOP ADOLF EN FORMA DE LLÀGRIMES QUE VAN CAIENT DES QUE SURTEN DELS SEUS ULLS.....	170
FIGURA 70. LA <i>NENA AMB BIGOTI</i> DISPARA AMB EL <i>BASTÓ DE METALL FORADAT</i> AL LLOP, QUI ES DIRIGEIX A ELL PER DEMANAR-LI AJUDA, LA PANXA DEL QUAL PRESENTA UNA FORMA ARRODONIDA I CERTA TONALITAT VERMELLA.....	170
FIGURA 71. EM DIC ADOLF I SÓC UN LLOP, UN ÀNGEL LLOP.....	172
FIGURA 72. LA IMPONENT MIRADA DE LA CAPUTXETA I LES MARCADES FACCIONS ABANS DE TROBAR-SE AMB EL LLOP.....	173
FIGURA 73. CANVI D'EXPRESSIÓ DE LA CAPUTXETA DESPRÉS DE CONÈIXER AL LLOP. FACCIONS MÉS SUAUS I RELAXADES.....	173
FIGURA 74. LA PRIMERA IMATGE DE LA SEQÜÈNCIA REPRESENTA EL PASSAT DE L'ÀVIA, LA JOVENTUT, ELS RECORDS DELS QUALS S'ALIMENTA.....	176
LA SEGONA IMATGE REPRESENTA EL PRESENT DE L'ÀVIA, LA SEVA AUTÈNTICA REALITAT.....	176
LA TERCERA IMATGE, REPRESENTADA AMB UN MIRALL, ÉS EL FUTUR DE L'ÀVIA EN FORMA DE LLOP, QUAN ELLA JA ÉS MORTA.....	176
FIGURA 75. PORTADA DE <i>LA PETITA CAPUTXETA AFRICANA</i> DE NIKI DALY.....	179
FIGURA 76. ELEMENT TÍPIC DEL FOLKLORE AFRICÀ.....	180
FIGURA 77. IL·LUSTRACIÓ ON APAREIXEN ELS COLORS DE LA BANDERA DE GHANA, DINS LA SILUETA DEL CONTINENT AFRICÀ.....	180
FIGURA 78. EL BARRI TRANQUIL ON VIU LA SALMA.....	182
FIGURA 79. EL BARRI MÉS SOROLLÓS DE LA CIUTAT, ON VIU EL SENYOR GOS.....	182
FIGURA 80. LA TROBADA DEL SENYOR GOS AMB LA SALMA.....	183
FIGURA 81. EL SENYOR GOS QUAN ARRIBA A CASA L'ÀVIA I ES FA PASSAR PER LA SALMA.....	184
FIGURA 82. LA SALMA FENT ELS ENCÀRRECS PER L'ÀVIA.....	185
FIGURA 83. L'EVOLUCIÓ DE LA SALMA, DES DEL PRINCIPI FINS AL FINAL.....	186
FIGURA 84. L'AVI I LA SALMA QUAN ESPANTEN, DISFRASSATS, AL SENYOR GOS.....	188
FIGURA 85. LA SALMA QUAN RESCATA A L'ÀVIA DEL SENYOR GOS.....	188
FIGURA 86. EXEMPLIFICACIÓ DEL FINAL FELIÇ.....	189



FIGURA 87. REPRESENTACIÓ DE LA CAPUTXETA VERMELLA FETA PEL PINTOR TONI RIBELL .....	190
FIGURA 88. LLEGENDA DEL CONTE .....	197
FIGURA 89. MURAL QUE REPRESENTA EL CONTE PROTAGONISTA DE L'EXPERIMENT: <i>LE PETIT CHAPERON ROUGE</i> . <i>UNE IMAGERIE D'APRÈS UN CONTE DE PERRAULT</i> . .....	198
FIGURA 90. IL·LUSTRACIÓ FINAL DEL CONTE .....	203
FIGURA 91. ENTRADA DEL CAÇADOR EN ESCENA. ....	204
FIGURA 92. REPRESENTACIÓ DE LA MORT DEL LLOP. ....	204



Vet aquí un gat i vet aquí un gos,  
que aquest conte ja s'ha fos.  
Anònim