

Maria Teresa Meireles  
Universitat de Lisboa

# La paraula i els seus ressons

## La palabra y sus ecos

### Words and their Echoes

**Segons Ovidi**, Eco era una nimfa xerraire, molt xerraire, que es dedicava a «entretenir» Juno/Hera mentre el seu marit (Zeus/Júpiter) festejava amb altres nimfes, i així els donava temps a fugir. Juno/Hera se'n va adonar i va castigar la bella nimfa xerraire a perdre, d'alguna manera, el do de la paraula: Eco va passar llavors a només poder repetir allò que deien els altres, a tan sols tenir dret a la paraula aliena, sense pensament propi.

Va ser aquesta Eco la que es va enamorar de Narcís, com ja havia succeït a moltes altres nimfes i a molts altres efebs abans que ella, i amb igual desil·lusió, ja que Narcís (ell mateix fill d'una nimfa) no era capaç d'estimar ningú. Perseguit per Eco, Narcís la va allunyar, enutjat per la seva presència permanent, marcada per l'estèril repetició de les seves pròpies paraules. Diuen que Eco, amb el temps, es va difuminar, deixant de ser un cos i convertint-se en tan sols la veu que sentim quan ens escoltem en l'eco repetitiu. Quant a Narcís, es va enamorar de la seva pròpia imatge reflectida en l'aigua i, per passió i desesperació, també ell va deixar de ser cos i veu per convertir-se en la flor que avui coneixem i que neix de manera natural a la vorera de l'aigua: el narcís.

D'aquest mite ens va quedar, doncs, una flor, un complex i un so.

Adolfo Coelho, en el seu recull del 1879, *Contos Populares Portugueses*, ens dona a conèixer un conte titulat «Nostra Senyora de Gràcia» (p. 275-6) en el qual un home, sospitós que la seva dona li bevia tot el vi del celler, es veu burlat per aquesta mitjançant

**Según Ovidio**, Eco era una ninfa charlatana, muy charlatana, que se dedicaba a «entretenir» a Juno/Hera mientras el marido de ésta (Zeus/Júpiter) galanteaba con otras ninfas, y así les daba tiempo a escapar. Juno/Hera se enteró y castigó a la bella ninfa parlanchina a perder, de algún modo, el don de la palabra: Eco pasó entonces a sólo poder repetir lo que decían los demás, a sólo tener derecho a la palabra ajena, sin pensamiento propio.

Fue esta Eco la que se enamoró de Narciso, como ya había sucedido a muchas otras ninfas y a muchos otros mancebos antes que ella, y con igual desilusión, pues Narciso (el mismo hijo de una ninfa) no era capaz de amar a nadie. Perseguido por Eco, Narciso la alejó, molesto con su presencia permanente, marcada por la estéril repetición de sus propias palabras. Dicen que Eco, con el tiempo, se difuminó, dejando de ser un cuerpo y convirtiéndose en tan sólo la voz que oímos cuando nos escuchamos en el repetido eco. En cuanto a Narciso, se enamoró de su propia imagen reflejada en las aguas y, por pasión y desesperación, también él dejó de ser cuerpo y voz para convertirse en la flor que hoy conocemos y que nace de modo natural a orillas del agua: el narciso.

De este mito nos quedó, pues, una flor, un complejo y un sonido.

Adolfo Coelho, en su colección de 1879, *Contos Populares Portugueses*, nos da a conocer un cuento titulado «Nuestra Señora de Gracia» (p. 275-6) en el que un hombre, receloso de que su mujer le andaba bebiendo el vino de la bodega, se ve burlado por ésta mediante el recurso del eco. Para

**According to Ovid**, Echo was a very talkative nymph who used to keep Juno/Hera distracted so as to give the other nymphs the latter's husband (Zeus/Jupiter) was romancing time to make their escape. When Juno/Hera found out, she punished the pretty chatterbox by depriving her of the use of her own words; all Echo could do was express the tail ends of other people's thoughts from thereon in.

This same Echo fell in love with Narcissus, as many other nymphs and youths had done before her and with the same disappointing results, since Narcissus (himself the son of a nymph) was incapable of loving anyone else. Irritated by her constant presence, which was punctuated by the sterile repetition of his own words, Narcissus fled from Echo's pursuit. They say she pined away until all that was left of her was her voice, the sound we hear in the echoes of our own voices. As for Narcissus, he fell in love with his own reflection in the waters of a brook and wasted away in a fit of passion and desperation until his body and voice disappeared. He became a narcissus, the familiar flower that grows wild along riverbanks.

Hence, this myth has bequeathed us a sound, a complex and a flower.

An echo is used in the folktale "Our Lady of Grace" (pp. 275-6 in Adolfo Coelho's folk-tale treasury, *Portuguese Folktales*, published in 1879) to outfox a husband who suspects his wife of drinking up all the wine in the cellar. To ward off his accusations, the wife blames the cat.

el recurs de l'eco. Per defensar-se de l'acusació del marit, la dona acusa la moixa:

*Como o homem não quisesse acreditar, a mulher disse-lhe: «Pois olha, homem, havemos de ir à Senhora da Graça, e havemos de perguntar-lhe quem foi que bebeu o vinho, se fui eu ou a gata; se a Senhora disser que fui eu, hei-de trazer-te às costas para casa, e se eu estiver inocente hás-de trazer-me a mim.»*

*Partiu o homem mais a mulher para a Senhora da Graça e tendo chegado a um sítio onde havia um eco, a mulher disse ao homem: «Olha, escusamos de ir mais longe; Nossa Senhora também aqui nos ouve.» O homem então gritou com toda a força: «Dizei-me, Senhora da Graça, quem bebeu o vinho, foi a mulher ou foi a gata?» E o eco respondeu: «A gata.»*

*Três vezes o homem perguntou o mesmo, e três vezes o eco lhe respondeu a gata. O homem então, convencido de que a mulher estava inocente, levou-a às costas para casa e matou a gata para ela não lhe ir beber mais o vinho.<sup>1</sup>*

En aquest conte, es fa una apologia de la dona astuta i enginyosa en contrast amb el marit crèdul i poc intel·ligent, un dels temes preferits dels contes tradicionals. L'efecte de l'eco va ser aprofitat aquí per redimir un culpable: la paraula sense nexes es va tornar paraula injusta i immoral, tot i ser considerada, pel marit, com la veu de Nostra Senyora de Gràcia.

En el cas del mite Ilatí, la repetició va ser el càstig d'un excés de verborrea; en el cas del conte portuguès, l'eco va ser l'ardid de la paraula enganyosa. Si la nimfa Eco no podia pronunciar més que el final de les paraules pronunciades pels altres, el ressò de la muntanya de Nostra Senyora de Gràcia va ser utilitzat per repetir exactament el que calia que sentís el marit a fi que la dona fos absolta.

En relació amb l'univers dels contes tradicionals, existeixen els dos moviments que acabem de reconèixer: els contes que han arribat fins a nosaltres poden ser eco-repetició (encara que no sigui més que una infima part del que va ser dit i contat) o eco-subversió, repetint tan sols allò que es vol fer creure.

### **La paraula i el conte que arriben fins a nosaltres: ressons d'altres contes i d'altres contadors**

En el llibre *Nits a la granja al peu de Dikanka*, de Nikolai Gógol, el narrador relata les vetllades de contes i faules ucraïneses, i escriu:

«(...) car entre nosaltres, a les granges, existeix un antic costum: acabat el jornal del dia (...), quan al cel ja no es veuen les grues ni les peres a la perera, llavors, així que cau la nit, ja parpelleja una llumeneta en algun lloc al final del carrer i se senten de lluny les rialles i els cants, el so de la balalaica i de

defensar-se de la acusació del marit, la mujer acusa entonces a la gata:

*Como o homem não quisesse acreditar, a mulher disse-lhe: «Pois olha, homem, havemos de ir à Senhora da Graça, e havemos de perguntar-lhe quem foi que bebeu o vinho, se fui eu ou a gata; se a Senhora disser que fui eu, hei-de trazer-te às costas para casa, e se eu estiver inocente hás-de trazer-me a mim.»*

*Partiu o homem mais a mulher para a Senhora da Graça e tendo chegado a um sítio onde havia um eco, a mulher disse ao homem: «Olha, escusamos de ir mais longe; Nossa Senhora também aqui nos ouve.» O homem então gritou com toda a força: «Dizei-me, Senhora da Graça, quem bebeu o vinho, foi a mulher ou foi a gata?» E o eco respondeu: «A gata.»*

*Três vezes o homem perguntou o mesmo, e três vezes o eco lhe respondeu a gata. O homem então, convencido de que a mulher estava inocente, levou-a às costas para casa e matou a gata para ela não lhe ir beber mais o vinho.<sup>1</sup>*

En este cuento, se hace una apologia de la mujer astuta e ingeniosa en contraste con el marido crèdul y poco inteligente, uno de los temas preferidos de los cuentos tradicionales. El efecto del eco fue aprovechado aquí para redimir a un culpable: la palabra sin nexos se volvió palabra injusta e inmoral, a pesar de ser considerada, por el marido, como la voz de Nuestra Señora de Gracia.

En el caso del mito latino, la repetición fue el castigo de un exceso de verborrea; en el caso del cuento portugués, el eco fue el ardid de la palabra engañosa. Si la ninfa Eco no podía pronunciar más que el final de las palabras proferidas por los demás, el eco de la montaña de Nuestra Señora de Gracia fue utilizado para repetir exactamente lo que hacía falta que oyera el marido a fin de que la mujer fuera absuelta.

En relación con el universo de los cuentos tradicionales, existen los dos movimientos que acabamos de reconocer: los cuentos que llegaron hasta nosotros pueden ser eco-repetición (aunque no sea más que una infima parte de lo que fue dicho y contado) o eco-subversión, repitiendo tan sólo aquello que se quiere hacer creer.

### **La palabra y el cuento que llegan hasta nosotros: ecos de otros cuentos y de otros contadores**

En el libro *Noches en la granja al pie de Dikanka*, de Nikolai Gógol, el narrador relata las veladas de cuentos y fábulas ucraïanas, y escribe:

«(...) pues entre nosotros, en las granjas, existe una antigua costumbre: acabada la labor del día (...), cuando en el cielo ya no se ven más las grullas ni las peras en el peral, entonces, en cuanto cae la noche, ya parpadea una lucecita en algún lugar al final de la calle y se oyen de lejos las risas y los cantos, el tañido de la balalaica y a veces el violín, las

"Since the husband refused to believe her, the wife told him, 'Well then, husband, let us go to the shrine of Our Lady of Grace and ask her who it was that drank the wine, the cat or I; if she says that I did, I will have to carry you back home on my back and if I am innocent, you will have to carry me.'

Man and wife set out for Our Lady of Grace and when they reached a spot with an echo, the wife told her husband, 'Look, we need not go any farther; Our Lady can also hear us from here.' The man then shouted with all his might, 'Tell me, Our Lady of Grace, who drank the wine, was it my wife or the cat?' And the echo responded, '...the cat.'

The man repeated his question three times and three times the echo answered with the cat. So, convinced of his wife's innocence, the man carried her piggyback all the way home and killed the cat to keep it from stealing any more wine."

This story vindicates the wily wife as opposed to the gullible, dull-witted husband, a popular motif in traditional folktales. In this instance, an echo's effect was used to get a culprit off the hook and the words left hanging in the air employed to further unjust and immoral ends, despite the husband's belief in the saintly source of the voice.

An echo is a punishment for glibness in the case of the Roman myth; in the Portuguese tale, it is a vehicle for deceitful words. If Echo the nymph could say no more than the endings of words furnished by others, the echo in the mountain of Our Lady of Grace was used to repeat exactly what the husband needed to hear for his wife to be absolved.

Two different tendencies have come down to us from the world of folktales: echo-repetitions (including the repetition of only a small part of the original phrase) and echo-subversions (when a particular part of the original is repeated to outwit a third party).

### **Words and stories passed on to us: echoes of other tales and tale-tellers**

The narrator in Nikolai Gogol's book *Evenings on a Farm near Dikanka* describes evenings of fables and tales in the Ukraine as follows:

"(...) an ancient custom exists among those of us who live on farms: when our daily work is done (...) and cranes can no longer be discerned in the sky nor pears on the pear tree, just as soon as night time comes, a little light twinkles somewhere at the end of the lane and shouts of laughter, singing, balalaikas and sometimes violins, chattering and a noisy din can be heard far off in the distance...That's our way of having a party! (...) But the best time of all is when people gather round close together and begin to swap riddles or simply let their tongues wag. Merciful heavens! Is anything left unsaid? The old, old tales that never fail to enthral us and the fears they reveal!" (p.16).

vegades el violí, les converses, el soroll... Són les nostres gresques! (...) Però el millor és quan la gent s'ajunta tota en un grupet apinyat i es posa a contar endevinalles o simplement a enraonar. Déu meu del cel! El que no s'hi arriba a contar! Les antigues històries que mai no deixen d'encisar-nos! Les pors que es revelen!» (p.16)

Les paraules clau d'aquest fragment semblen ser nit, endevinalles, convivència, pors contades i, sobretot, la noció d'un espai i d'un temps de benestar únics i memorables en els quals impera la paraula.

Les fórmules inicials i finals dels contes, veritables sant i senyes per entrar i sortir de l'univers del conte, parlen d'una altra harmonia, d'aquella que només es podria experimentar en el paradís entès com el temps en què la paraula unia els éssers; és per això que es repeteixen fórmules com:

«En els temps en què els animals parlaven...»

«Hi havia una vegada, quan tot parlava...»

«En els temps en què els éssers s'entenen...»

En contrapartida, el temps de l'harmonia perduda s'entén com aquell en què la paraula deixa de conduir a l'entesa, o aquell altre en el qual es trenca la baula entre les generacions i, amb aquesta, la idea d'una continuïtat harmoniosa i lineal:

«Conten que, en altres temps, quan els fills veien els seus pares doblegats per la vellesa i impossibilitats per a tot, els asseien en un carro de bous i els portaven a collibè, la resta del camí, fins a llocs deserts i serres distants.»

Es tracta d'un dels inicis possibles per al conte conegut com *Fill ets, pare seràs...* que utilitza un refrany popular incomplet perquè «a bon entenedor, poques paraules basten.» L'efecte de mirall entre generacions és allò que retorna desigs, recels i vivències comuns, tan comuns com les mateixes etapes de la vida, a la seva seqüència i a les seves conseqüències. Els contes parlen d'aquests temps, es fan ressò d'aquestes vivències.

A més de les fórmules inicials i finals, hi ha inicis de contes que, per la seva estranyesa o per allò que les fórmules permeten intuir, ens desperten la curiositat i la imaginació:

*Era uma bez uma mulher muito amiga do binho, mas o home nom sabia de nada.*<sup>2</sup> (Vasconcelos, vol. II, p.61.)

En aquest inici de conte, el narrador ens fa participis d'alguna cosa que desconeix un dels personatges principals i aquest joc de coneixement/desconeixement torna el conte, ja des del principi, més enigmàtic i atractiu.

En un altre conte, l'inici ens prepara per a una situació que pressuposa un càstig o una moral:

*Era também um padre e também estava amigado com uma [mulher].*<sup>3</sup> (Soromenhos, vol. II, p. 43)

conversaciones, el ruido... ¡Son nuestras juergas! (...) Pero lo mejor es cuando la gente se junta toda en un grupito apretado y se pone a contar adivinanzas o simplemente a parlotear. ¡Dios mío del cielo! ¡Lo que no se llega a contar! ¡Las antiguas historias que nunca dejan de encantarnos! ¡Los miedos que se revelan! (p.16)»

Las palabras clave de este fragmento parecen ser: noche, adivinanzas, convivencia, miedos contados y, sobre todo, la noción de un espacio y un tiempo de bienestar únicos y memorables en los que impera la palabra.

Las fórmulas iniciales y finales de los cuentos, verdaderos santo y señas para entrar y salir del universo del cuento, hablan de otra armonía, de aquella que sólo se podría experimentar en el paraíso entendido como el tiempo en que la palabra unia a los seres; es por ello que se repiten fórmulas como:

«En los tiempos en que los animales hablaban...»

«Érase una vez, cuando todo hablaba...»

«En los tiempos en que los seres se entendían...»

En contrapartida, el tiempo de la armonía perdida es entendido como aquél en que la palabra deja de conducir al entendimiento, o aquél otro en el que se fractura el eslabón entre generaciones y con él la idea de una continuidad armoniosa y lineal:

«Cuentan que, en otros tiempos, cuando los hijos veían a sus padres doblados por la vejez e imposibilitados para todo, los sentaban en un carro de bueyes y los llevaban a hombros, el resto del camino, hasta lugares desiertos y sierras distantes.»

Se trata de uno de los inicis posibles para el cuento conocido como *Hijo eres, padre serás...* que utiliza un refrán popular incompleto porque «a buen entendedor, pocas palabras bastan». El efecto de espejo entre generaciones es aquello que devuelve deseos, recelos y vivencias comunes, tan comunes como las propias etapas de la vida, a su secuencia y a sus consecuencias. Los cuentos hablan de esos tiempos, se hacen eco de esas vivencias.

Además de las fórmulas iniciales y finales, existen inicis de cuentos que, por su extrañeza o por lo que las fórmulas permiten intuir, nos despiertan la curiosidad y la imaginación:

*Era uma bez uma mulher muito amiga do binho, mas o home nom sabia de nada.*<sup>2</sup> (Vasconcelos, vol. II, p.61.)

En este inicio de cuento, el contador nos hace participes de algo que desconoce uno de los personajes principales y ese juego de conocimiento/desconocimiento vuelve el cuento, ya desde el principio, más enigmático y apetecible.

En otro cuento, el inicio nos prepara para una situación que presupone un castigo o una moraleja:

The key ideas in this excerpt are clearly night time, riddles, camaraderie, unmasked fears and especially, the notion of a congenial, memorable and unique time and place where words were king.

The formulaic introductions and conclusions in folktales – indispensable passwords for entering and departing this universe – speak of a different kind of harmony only possible in a paradise that existed in the days when words drew beings together, which is why formulas such as those below are repeated time and time again:

"Back in the days when animals could talk..."

"Once upon a time, when all things had voices..."

"A long, long time ago, when all beings understood each other..."

In contrast, the time after this harmony was lost is conceived of as the days when words stopped leading to understanding or when the link between generations was shattered and with it, the idea of a harmonious, linear continuity:

"They say that a long, long time ago, when children saw their parents hunched over with age and too feeble to be of use, they would load them onto ox carts and carry them piggyback the rest of the way to deserted spots and faraway mountain ranges."

This is one way to begin a story known as "Son you are now, father you shall be", which quotes part of a popular adage, because "A word to the wise is sufficient." The effect of mirroring generations reproduces the ordinary desires, suspicions and experiences in life's different stages, their rightful sequence and consequences. Folktales speak of those days and echo those experiences.

In addition to ritualistic formulas for beginning and ending folktales, there are other ways to introduce stories that arouse curiosity and what the imagination, thanks to the element of surprise they contain or the expectations they raise:

"Once upon a time there was a woman who was very friendly with wine, yet her husband knew nothing whatsoever about it." (Vasconcelos, vol. II, p. 61.)

In this introduction, the narrator lets us in on a secret being kept from one of the main characters and the play between knowledge and ignorance makes the tale more enigmatic and intriguing right from the start

The introduction to another story prepares us for a situation involving a punishment or moral lesson:

"He was also a priest and also cohabitating [with a woman]." (Soromenhos, vol. II, p. 43)

The word "also" creates continuity and sets the stage for the repetition of an earlier motif, thus releasing the tale from its apparently odd beginning.

La paraula «també» crea una continuïtat, o defineix aquesta situació com una cosa repetida i, per això mateix, acaba alliberant el conte de l'estranyesa inicial.

El narrador pot, a través de les paraules que tria, dramatitzar o desdramatitzar una situació; accentuar un fet, recalcar una certa heroicitat o, al contrari, desposseir l'heroi/heroïna de la seva força deguda.

Més encara, el narrador pot crear llaços de simpatia/antipatia amb els diferents personatges i amb el públic que l'escolta. Alguns narradors abracen aquestes preferències amb entusiasme, i manifesten la seva opinió i intenten condicionar l'opinió de l'oient

*Era uma vez um célebre ladrão. No fundo não era dos piores. Gostava de roubar e, de quando em quando, dar um tiroto como quem não quer a coisa; isto era verdade, mas, quando roubava, metade era para ser distribuído pelos pobres.*<sup>4</sup> (Vasconcelos, vol. II, pp. 296-7)

Aquest tipus de situacions reflecteix la manera de ser, les experiències i el mateix pensament del narrador, i aquesta personalitat seva ressona després en la manera com l'oient rep el conte i els seus personatges.

En el fragment del conte que es transcriu a continuació, el narrador comenta amb afecte una actitud d'entrada censurable, compadint-se de la situació d'un dels personatges i negant així el dramatism que li pertoca al personatge-víctima:

*Uma ocasião também houve um rapaz que enganou uma rapariga... É um milagre, mas acontece! Mas aconteceu! Mas o rapaz tinha muita pena d'enganar a rapariga, mas desgostou-se dela. Estava desgostado da rapariga e não casava com ela, porque desgostou dela. Desgostou-se dela! Mas o rapaz tinha aquele remorso de não gostar da rapariga e foi-se confessar daquele pecado de ter enganado a rapariga...*<sup>5</sup> (Soromenhos, vol. II p. 258)

Crida l'atenció la referència a la paraula-confessió, una paraula cristianitzada, una paraula que allibera. També Freud va instituir la paraula com a fórmula màgica d'alliberament donar expressió a allò que se sent, a allò que s'ha viscut, a allò que es pensa i es viu, ajuda a clarificar i a alleujar. Els contes es fan ressò d'aquesta catarsi. En el cas del conte esmentat, el narrador no només defensa i argumenta, sinó que també repeteix expressions, paraules i raciocinis. Aquesta idea de repetició està molt present en alguns reculls, sobretot en aquells que procedeixen d'enregistraments de veu transcrits posteriorment, com és el cas del recull d'Alda Caratão i Paulo Soromenho.

Molts narradors fan ús i abús de les repeticions:

*Era um ladrão, que estava debaixo da cama. Estava um ladrão debaixo da cama e esse ladrão chegou à porta e esse homem chegou à porta, foi-se esconder debaixo da*

*Era também um padre e também estava amigado com uma [mulher].*<sup>3</sup> (Soromenhos, vol. II, p. 43)

La paraula «tambien» crea una continuïtat, o defineix esta situació com algo repetido y, por ello mismo, acaba por liberar el cuento de la extrañeza inicial.

El narrador, a través de las palabras que elige, puede dramatizar o desdramatizar una situación, acentuar un hecho, recalcar cierta heroicidad o, por lo contrario, desposeer al héroe/heroïna de su fuerza debida.

Más aún, el narrador puede crear lazos de simpatia/antipatia con los diferentes personajes y con el público que le escucha. Algunos narradores abrazan esas preferencias con entusiasmo, y manifiestan su opinión e intentan condicionar la opinión del oyente:

*Era uma vez um célebre ladrão. No fundo não era dos piores. Gostava de roubar e, de quando em quando, dar um tiroto como quem não quer a coisa; isto era verdade, mas, quando roubava, metade era para ser distribuído pelos pobres.*<sup>4</sup> (Vasconcelos, vol. II, pp. 296-7)

Este tipo de situaciones refleja la manera de ser, las experiencias y el propio pensamiento del narrador, y esta personalidad suya resuena después en la forma en que el propio oyente recibe el cuento y sus personajes.

En el fragmento del cuento que se transcribe a continuación, el narrador comenta con afecto una actitud de entrada censurable, compadeciéndose de la situación de uno de los personajes y negando así el dramatismo debido al personaje-víctima:

*Uma ocasião também houve um rapaz que enganou uma rapariga... É um milagre, mas acontece! Mas aconteceu! Mas o rapaz tinha muita pena d'enganar a rapariga, mas desgostou-se dela. Estava desgostado da rapariga e não casava com ela, porque desgostou dela. Desgostou-se dela! Mas o rapaz tinha aquele remorso de não gostar da rapariga e foi-se confessar daquele pecado de ter enganado a rapariga...*<sup>5</sup> (Soromenhos, vol. II p. 258)

Llama la atención la referencia a la palabra-confesión, una palabra cristianizada, una palabra que libera. También Freud instituyó la palabra como fórmula mágica de liberación: dar expresión a lo que se siente, a lo que se vivió, a lo que se piensa y se vive, ayuda a clarificar y a aliviar. Los cuentos se hacen eco de esas catarsis.

En el caso del cuento mencionado, el contador no sólo defiende y argumenta, sino que también repite expresiones, palabras y raciocinios. Esa idea de repetición está muy presente en algunas colecciones, sobre todo en aquéllas que proceden de grabaciones de voz posteriormente transcritas, como es el caso de la colección de Alda Caratão y Paulo Soromenho.

Muchos narradores usan y abusan de las repeticiones:

Storytellers can heighten or diminish the drama of a situation; the words they select can underscore a deed or heroic quality or, to the contrary, they can strip the hero or heroine of their rightful due.

Beyond that, storytellers can create bonds of sympathy or antipathy between the different characters in a tale and the listeners in the audience. Some storytellers embrace their preferences enthusiastically and expand upon their views in an attempt to sway their listeners:

"Once upon a time there was a well-known thief who was not one of the worst at heart. He enjoyed stealing and picked the occasional pocket once in a while just to keep his hand in, yet he would always share half of what he stole with the poor." (Vasconcelos, vol. II, pp. 296-7)

These opening frames reflect a storyteller's own character, experiences and manner of thinking and his personality resonates afterwards in the way in which the listeners themselves perceive a tale and its characters.

In the following excerpt from a transcription of a tale, the narrator starts out with a censurable attitude and sympathises with the predicament of one of the characters, thus denying the victim her due:

"Once upon a time there was a rapacious lad who had deceived a young girl... I know that doesn't sound possible, but it happens! It happened that time! The lad was pained to have deceived the girl, but she displeased him. The girl displeased him and he didn't want to marry her, because she no longer pleased him. She repulsed him! But the young man felt guilty for not liking the girl and went to confess the sin of having deceived her..." (Soromenhos, vol. II p. 258)

The reference to the word "confession", a Christianised word of liberation, is striking. Freud also used the word as a magic, liberating formula: expressing what one thinks and experiences helps clarify and alleviate. Folktales contain echoes of these kinds of catharses.

In the preceding tale, the narrator is not only contending and defending, but also repeating words, expressions and rationales over and over again. Repetition plays a prominent role in several folktale treasuries, especially those transcribed from recordings, such as Alda Caratão and Paulo Soromenho's collection.

Many storytellers use and abuse repetitions:

"Once upon a time there was a thief who was hiding beneath a bed. There was a thief hiding beneath a bed and that thief went to the door, and that man went to the door, he went and hid beneath the slats, he went and hid beneath the bed, beneath the slats." (Soromenhos, vol. II, p. 525)

Other storytellers' tales are riddled with language tics:

barra, foi-se esconder debaixo da cama, debaixo duma barra. <sup>6</sup> (Soromenhos, vol. II, p. 525)

D'altres posseïen tics de llenguatge que repeteixen al llarg del conte:

*Pronto, logo vieram buscar o dinheiro. Pronto! Vieram buscar o dinheiro, agarraram o dinheiro e escaparam-se embora os dois, pronto!* <sup>7</sup> (Soromenhos, vol. I, p. 34)

Un altre ressò d'oralitat reconstruïda es detecta en els contes que presenten titubeigs o dubtes per part de qui el conta:

*E chigou a 'ma terra adonde estavam cinco ò seis estudantes, quatro, ou cinco ou seis – quem sabe os que seriam? – para combinar a maroteira.* <sup>8</sup> (Soromenhos, vol. II, p. 307)

El narrador pot crear una forta complicitat amb l'oient o els oients, i per això es recrea a comentar i subratllar els fets del mateix conte:

*O homem era esperto, mas a Morte ainda era mais, pois não era?* <sup>9</sup> (Adolfo Coelho, p. 153)

Moltes vegades, el narrador explica i contextualitza allò que conta, sobretot quan es refereix a localitats concretes o quan emprà una paraula que pensa que és un regionalisme o un anacronisme:

(...) *uns dormiam num palheiro, outros dormiam num assento (uma espécie de coisa de madeira que havia junto da lareira, uma espécie de bancada de madeira), e dormiam ali, numas mantas.* <sup>10</sup> (Soromenhos, vol. II, p. 359)

Molts narradors posseïen i assumeïen una clara consciència de la part de gestió del conte que els correspon:

*Deixamos agora o colhereiro com as duas filhas e vamos ver o que faz o mouro à outra filha.* <sup>11</sup> (Adolfo Coelho, pp. 160-1)

I, més tard:

*Voltando ao colhereiro, sabereis que ele...* <sup>12</sup>

Una altra de les possibilitats de què disposa el narrador és la de donar nom:

*Ele foi para diante e o filho do carvoeiro (que chamaremos Guilherme) dirigiu-se para a porta do palácio...* <sup>13</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 568)

*Brancaflor, que daqui em diante chamaremos princesa Guiomar, pois era o seu nome de baptismo, e princesa era ela, porque estava casada com o príncipe...* <sup>14</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 334)

En aquest cas, a més de donar un nom nou al personatge, el narrador presenta l'explicació per al fet i s'apropia del conte per així subratllar jerarquies i títols.

A més de la seva relació d'omniscència i de simpatia/antipatia envers els personatges (sobretot els herois i els seus adversaris) el narrador també crea llaços especials amb el seu oient:

*O senhor sabe de um caso que se deu im Bragança? Não sabe dum caso que se deu im Bragança, pois não? Então, vou con-*

*Era um ladrão, que estava debaixo da cama. Estava um ladrão debaixo da cama e esse ladrão chegou à porta e esse homem chegou à porta, foi-se esconder debaixo da barra, foi-se esconder debaixo da cama, debaixo duma barra.* <sup>6</sup> (Soromenhos, vol. II, p. 525)

Otros poseen tics de llenguatge que repiten a lo largo del cuento:

*Pronto, logo vieram buscar o dinheiro. Pronto! Vieram buscar o dinheiro, agarraram o dinheiro e escaparam-se embora os dois, pronto!* <sup>7</sup> (Soromenhos, vol. I, p. 34)

Otro eco de oralidad reconstruïda se detecta en los cuentos que presentan titubeos o dudas por parte de quien cuenta:

*E chigou a 'ma terra adonde estavam cinco ò seis estudantes, quatro, ou cinco ou seis – quem sabe os que seriam? – para combinar a maroteira.* <sup>8</sup> (Soromenhos, vol. II, p. 307)

El narrador puede crear una fuerte complicitad con el oyente u oyentes, y por ello se recrea en comentar y subrayar los hechos del propio cuento:

*O homem era esperto, mas a Morte ainda era mais, pois não era?* <sup>9</sup> (Adolfo Coelho, p. 153)

Muchas veces, el narrador explica y contextualiza lo que cuenta, sobre todo cuando se refiere a localidades concretas o cuando usa una palabra que piensa que es un regionalismo o un anacronismo:

(...) *uns dormiam num palheiro, outros dormiam num assento (uma espécie de coisa de madeira que havia junto da lareira, uma espécie de bancada de madeira), e dormiam ali, numas mantas.* <sup>10</sup> (Soromenhos, vol. II, p. 359)

Muchos narradores poseen y asumen una clara conciencia de la parte de gestión que les corresponde del propio cuento:

*Deixamos agora o colhereiro com as duas filhas e vamos ver o que faz o mouro à outra filha.* <sup>11</sup> (Adolfo Coelho, pp. 160-1)

Y más tarde:

*Voltando ao colhereiro, sabereis que ele...* <sup>12</sup>

Otra de las posibilidades de que dispone el narrador es la de nombrar:

*Ele foi para diante e o filho do carvoeiro (que chamaremos Guilherme) dirigiu-se para a porta do palácio...* <sup>13</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 568)

*Brancaflor, que daqui em diante chamaremos princesa Guiomar, pois era o seu nome de baptismo, e princesa era ela, porque estava casada com o príncipe...* <sup>14</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 334)

En este caso, además de renombrar al personaje, el contador presenta la explicación para el hecho y se apropia del cuento para con él subrayar jerarquias y títulos.

Además de su relación de omniscencia y de simpatia/antipatia para con los personajes (sobre todo los héroes y sus adversarios) el contador crea también lazos especiales

"So, y'see... soon they came in search of the money. So y'see... the two of them came in search of the money, they laid their hands on it and cleared out of there, y'see." (Soromenhos, vol. I, p. 34)

Other traces of a reconstructed oral tradition can be detected in tales that reflect a storyteller's stammering or doubt:

"And they reached a land where there were five or six students, four or five or six – who knows how many there were? – to plot the evil deed." (Soromenhos, vol. II, p. 307)

Storytellers can create strong complicity between themselves and their listeners, which is why they relish underscoring and commenting on the deeds in a tale:

"The man was clever, but Death was even more so, or wasn't it?" (Adolfo Coelho, p. 153)

Storytellers often explain and contextualise their stories, especially when they take place in a specific location or include words they consider regionalisms or anachronisms:

"(...) some of them slept in a barn, others slept on "settles" (a kind of wooden thing like a bench that used to be next to hearths) and there they slept, with blankets." (Soromenhos, vol. II, p. 359)

Many storytellers clearly accept their own role in narrating a tale:

"Let's leave the tin peddler with the two daughters and go see what the Moor is doing with the other daughter." (Adolfo Coelho, pp. 160-1)

And later:

"Returning to the tin peddler, you know he..."

Another option storytellers recur to is naming the characters:

"He led the way and the coal miner's son (whom we'll call William) headed towards the palace door..." (Vasconcelos, vol. I, p. 568)

"White Flower, whom we shall call Princess Guiomar from now on, because that is how she was christened and a princess she was, being married to the prince..." (Vasconcelos, vol. I, p. 334)

In this instance, not only does the storyteller rename a character, he also furnishes an explanation for the fact and uses the tale to highlight hierarchies and titles.

In addition to creating relationships of omniscience and sympathy or antipathy between listeners and characters (mainly heroes and their adversaries), storytellers also create special bonds between themselves and their listeners:

"Have you already heard the tale of a case that took place in Braganza? You mean you don't know about the case in Braganza? Well then, let me tell you about a case that occurred in Braganza about two rogues who were strolling by the schoolhouse. And you know very well that rogues will stoop to anything." (Soromenhos, vol. II, p. 365)

Sometimes storytellers appeal to their

tar um caso que se deu im Bragança, com dois canalhas, que andavam na escola. Você sabe muito bem que o que a canalha não fizer, não faz mais ninguém.<sup>15</sup> (Soromenhos, vol. II, p. 365)

De vegades, el narrador interpel·la l'oient, demanant-li fins i tot l'opinió sobre el mateix acte de contar:

- E que tal, acho-le jêto ò não?<sup>16</sup>

Altres vegades, ell mateix es critica o es disculpa:

Eram ladrões. Saíram duma fraga e um disse (não sei bem cume ele tinha dito):

- Abre-te, fraga (Esta palavra não a sei bem)<sup>17</sup> (Soromenhos, vol. I, p. 472)

(Já não encarreiro bem. Já lá vão muitos anos. Incarreirava, encarreirava...<sup>18</sup> (Soromenhos, vol. I, p. 321)

con su oyente:

O senhor sabe de um caso que se deu im Bragança? Não sabe dum caso que se deu im Bragança, pois não? Então, vou contar um caso que se deu im Bragança, com dois canalhas, que andavam na escola. Você sabe muito bem que o que a canalha não fizer, não faz mais ninguém.<sup>15</sup> (Soromenhos, vol. II, p. 365)

A veces, el narrador interpela al oyente, pidiéndole incluso la opinión sobre el propio acto de contar:

- E que tal, acho-le jêto ò não?<sup>16</sup>

Otras veces, él mismo se critica o se disculpa:

Eram ladrões. Saíram duma fraga e um disse (não sei bem cume ele tinha dito):

- Abre-te, fraga (Esta palavra não a sei

listeners and even solicit their opinions about the deeds in a tale:

"And what do you think, did you like it or not?"

Other times, they criticise themselves or apologise:

"They were thieves. They came out from behind a rock and one said (I'm not sure exactly what he said), "Open Sesame!" (I don't know if I'm saying that word right)" (Soromenhos, vol. I, p. 472)

"(I just can't keep things straight anymore, with so many years behind me. I used to keep things straight back then; yes indeed, I used to keep things straight.)" (Soromenhos, vol. I, p. 321)

Not only do characters intervene in stories, narrators do as well and thus transform the telling of a tale into voice and echo in one.

Anthropologist Bronislaw Malinowski (*Magic, science and religion*, p. 103) sets the scene for an evening of stories and storytellers as follows: "Let us enter one of the villages as twilight approaches and sit by the hearth where the tremulous light attracts more and more people as night falls and the conversation warms up. Soon, one person will ask another to tell a tale, since it is story time. If the storyteller is good, it won't be long before laughter, joy and interjections fill the room and the tale turns into a veritable performance (...). Each story, even when already familiar to many, can only be told by its 'owner'; however, it can be offered and taught to another, who is authorised to continue telling it." Again the reference to night time, the bonhomie provided by the congenial spirit of togetherness and, in this case, a kind of author's rights storytellers apparently possess to the tales they select from their repertoires -the stories belong to the storyteller because he makes them his own.

"Il faut avoir le temps de rêver les contes", a French storyteller once told Michele Simonsen, a student of traditional folktales. One must have time to dream tales, retell them, somatise them and "own" them.

Alfonso Reys used another expression, later taken up by Leite de Vasconcelos, both asserted that stories are diamonds in the rough -things that often come to us unhewn and must be sanded, smoothed and polished to our own measure. And the opposite also holds: stories can reach us in an emaciated, skeletal form and then body must be given to them and spaces must be filled in; they must be shaped and moulded to the measure of our own voices.

Italo Calvino (*Italian Folktales*, p. 31) speaks of the voices that resonate in a story: "(...) folktales must be recreated each time they are told, which is why a storyteller's character -which varies in every village or town-, his spellbinding capacity and completely idiosyncratic style lie at the heart of



A. Archipowa

En el conte, no són tan sols els personatges qui actuen, sinó també el narrador, que transforma així l'acte de contar en veu i resso simultàniament.

L'antropòleg Malinowski (*Magia, ciència i religió*, p. 103) relata de la manera següent una vetllada de contes i contadors: «Entrem amb el crepuscle de la nit que s'acosta en una de les seves aldees i asseiem-nos a la xemeneia, on la llum trèmula atreu cada vegada més gent, a mesura que la nit cau i la conversa s'anima. Aviat demanaran a un home que conti una història, car estem en l'època dels "contes de fades". Si és un bon contador, no trigarà a provocar el riure, l'alegria i les interrupcions, i el seu conte passarà a ser una veritable representació(...) Cada història, encara que del coneixement de molts, només pot ser explicada pel seu "propietari"; no obstant això, aquest pot oferir-l'hi a una altra persona, ensenyar-l'hi i autoritzar-la a contar-la a d'altres.» De nou la referència al vespre, al benestar que proporciona el bon ànim de la convivència i, en aquest cas, a una espècie de dret d'autoria que cada narrador sembla tenir en relació amb els contes que tria en el seu repertori: els contes pertanyen al contador perquè el contador se'ls ha fet seus.

«Il faut avoir le temps de rêver les contes», li va dir una vegada un contador francès a Michèle Simonsen, una estudiosa del conte tradicional. Cal disposar del temps necessari per somniar-los, recontar-los, somatitzar-los, fer-los «nostres».

Alfonso Reys va utilitzar una altra expressió, represa després per Leite de Vasconcelos: els contes, afirmaren tots dos, són «còdols de riu» –éssers que moltes vegades ens arriben en brut i que cal polir, allisar i brunyir a la nostra mida. I el contrari també és veritat: els contes poden arribar-nos descarnats, en tan sols un esquelet, i llavors cal omplir els espais, donar-los cos i formes, modelar-los a la nostra mida, a la mida de la nostra «veu».

Italo Calvino (*Sobre el conte de fades*, p.31) ens parla de les veus que ressonen en el conte: «(...) el conte popular ha de ser recreat cada vegada, per la qual cosa al centre del costum de contar històries hi ha la persona de la narradora o del narrador –excepcional en cada aldea o burg–, amb un estil i un poder d'encisar del tot seus.» Cada conte és una recreació, cada contador un nou motlle per al conte; cada conte tornat a contar, un eco d'altres ecos i d'altres paraules.

Cada narrador posseeix qualitats i característiques que el distingeixen de tots els altres i posseeix, també, moltes vegades, un repertori propi.

Gògol, en el llibre abans esmentat (*Nits a la granja al peu de Dikanka*), descriu les diverses característiques de cadascun dels contadors que freqüentaven la granja de Pànkov el Pel-roig, i diu:

*bem*)<sup>17</sup> (Soromenhos, vol. I, p. 472)

(*Já não encarreiro bem. Já lá vão muitos anos. Encarreira, encarreira...*)<sup>18</sup> (Soromenhos, vol. I, p. 321)

En el cuento, no actüen sólo los personajes, sino también el narrador, que así transforma su contar en voz y eco simultáneamente.

El antropòleg Malinowski (*Magia, ciencia y religión*, p. 103) relata del siguiente modo una velada de cuentos y contadores: «Entremos con el crepúsculo de la noche que se avecina en una de sus aldeas y sentémos-nos a la chimenea, donde la luz trémula atrae a cada vez más gente, a medida que la noche cae y la conversación se anima. Pronto pedirán a un hombre que cuente una historia, pues estamos en la época de los "cuentos de hadas". Si es un buen contador, no tardará en provocar la risa, el júbilo y las interrupciones, y su cuento pasará a ser una verdadera representación(...) Cada historia, aunque del conocimiento de muchos, sólo puede ser contada por su "dueño"; sin embargo, éste puede ofrecérsela a otra persona, enseñársela y autorizarla a seguir contándola.» De nuevo la referencia a la noche, al bienestar que crea el buen ánimo de la convivencia y, en este caso, a una especie de derecho de autoría que cada narrador parece poseer en relación con los cuentos que elige en su repertorio: los cuentos pertenecen al contador porque el contador se los hizo suyos.

«Il faut avoir le temps de rêver les contes», le dijo una vez un contador francés a Michèle Simonsen, una estudiosa del cuento tradicional. Hace falta disponer del tiempo necesario para soñarlos, recontarlos, somatizarlos, hacerlos «nuestros».

Alfonso Reys utilizó otra expresión, retomada después por Leite de Vasconcelos: los cuentos, afirmaron ambos, son «cantos rodados» –seres que muchas veces nos llegan en bruto y que hay que lijar, alisar y pulir a nuestra medida. Y lo contrario también es verdad: los cuentos pueden llegarnos descarnados, en tan sólo un esqueleto, y entonces hay que rellenar los espacios, darles cuerpo y formas, moldearlos a nuestra medida, a la medida de nuestra «voz».

Italo Calvino (*Sobre el cuento de hadas*, p.31) nos habla de las voces que resuenan en el cuento: «(...) el cuento popular tiene que ser recreado cada vez, por lo que en el centro de la costumbre de contar historias está la persona de la narradora o del narrador –excepcional en cada aldea o burg–, con un estilo y un poder de embrujo enteramente suyos.» Cada cuento es una recreación, cada contador un nuevo molde para el cuento; cada cuento recontado, un eco de otros ecos y de otras palabras.

Cada narrador posee cualidades y características que lo distinguen de todos los demás y posee, también, muchas veces, un repertorio propio.

Gògol, en el libro antes mencionado

the custom of telling tales." Each story is a recreation, each storyteller a new mould for the story, each story retold an echo of other words and echoes.

All storytellers have idiosyncratic traits and qualities that set them apart and often have individual repertoires as well.

Gogol's *Evenings at the farm of Dikanka* describes the distinctive traits of each of the storytellers who frequented Pankov the Red's farm and says:

"Fomá Grigorievitch had a strange particularity: he detested telling the same story twice. Whenever he was persuaded to tell a tale over again, he either added something new or altered things to such a degree that the story was beyond recognition." (p. 59)

It is curious that some storytellers consider tales to be made up of fluid, pliant words capable of constant innovation, whereas others hold them in an almost religious light that does not allow for any sacrilegious transformations whatsoever.

The storytellers in traditional Portuguese folktale treasures (especially the one published by Alda Caratão and Paulo Soromenho) can easily be identified by their idiosyncratic expressions, repetitions, sympathies and antipathies towards characters, their language tics and stammering, the use of events to connect to listeners, etc..

Both the people who told tales as well as the atmosphere in which they were generally told had many other codes that contributed to "brand image": gestures, vocal inflections, facial expressions, interjections to delay the action and body movements, among others. Proust asserted in *Reading for Pleasure* that we fix what we experience during the act of reading in the memory; we record the details of what we see, smell and hear in the setting around us. All those elements have an even greater and more determinant weight in an oral atmosphere such as the original setting in which folktales were told, which is why a storyteller becomes not only a story's voice, but also its soul.

A retold tale is a survivor, an echo of words that have traversed different times and spaces and each storyteller is himself an echo of not only outer, but also inner voices as well.

### The power of words

What can words do? Among other things, words have the power to create worlds, make wishes come true and establish or superimpose one reality over a different, familiar one.

Curses and spells are some of the most powerful words that exist. Spells are often the cause of pain in our tales, especially when cast by a mother:

"The queen went to the edge of the sea (...) and said, 'May everything go back to how it was before and since I have lost all

«Fomà Grigóievitch tenia una estranya particularitat: detestava contar dues vegades la mateixa història. De vegades, quan el convencien perquè tornés a explicar algun conte, hi afegia sempre alguna cosa nova o, si no, ho alterava tot de tal manera que la història es tornava irreconeixible.» (p.59)

És curiós que hi hagi contadors per als quals el conte sigui sempre paraula mal-leable, susceptible d'innovació permanent. No obstant això, per a altres contadors, el conte és religió i no es pot sotmetre, per tant, a transformacions més o menys sacrílegues.

En els reculls de contes tradicionals portuguesos (sobretot en l'editat per Alda Caratão i Paulo Soromenho) les repeticions, les expressions pròpies de certs narradors, les empaties i antipaties cap als personatges; l'ús de la funció fàctica en relació amb els oients, els tics de llenguatge, els títubeigs, etc., permeten identificar fàcilment els narradors.

Tant les persones com l'ambient en el qual es contaven generalment els contes, posseïen molts altres codis que contribuïen a la «imatge de marca»: gestos, oscil·lacions en la veu, mirades, suspensió de la narrativa, gestualitat corporal, etc. Proust, a propòsit de la lectura (*El plaer de la lectura*) va afirmar que, quan llegim, fixem a la memòria allò que vivim en llegir; fixem els detalls que ens envolten: el que veiem, olorem, sentim... Quan parlem d'un ambient d'oralitat com és aquell en el qual originalment es contaven els contes, totes aquestes situacions tenen un pes encara més fort i determinant i, per això, el contador es converteix no només en la veu, sinó també en el cos del conte.

Un conte tornat a contar és un conte supervivent, un ressò de paraules que han travessat temps i espais diversos, i cada contador és, també ell, un ressò de veus no només exteriors sinó interiors.

### La paraula com a poder

Què pot fer la paraula? La paraula pot, entre altres coses, crear mons, materialitzar dissenys, instituir o superposar a la realitat que coneixem una altra realitat. Entre les paraules més poderoses destaquem el sortilegi i la maledicció. En els nostres contes, els sortilegis sovint provoquen dolor, sobretot quan són proferits per una mare:

*Foi a rainha à borda do mar (...) e então disse: «Volte tudo ao que era e, já que não posso mais sobre a minha filha, ordeno-lhe que se esqueça inteiramente de que é casada, que o seu marido se esqueça também dela e que nunca mais se tornem a lembrar do que passaram.»*<sup>19</sup> (Adolfo Coelho, p. 118)

El sortilegi o malefici actua sobre la memòria; la paraula pronunciada «esborra» el record i genera l'oblit i aquest, al seu torn, crea el desequilibri en el conte i inaugura una sèrie de perills i de proves que l'heroi o l'heroïna haurà de superar per recuperar la

(*Noches en la granja al pie de Dikanka*), describe las diversas características de cada uno de los contadores que frecuentaban la granja de Pánkov el Pelirrojo, y dice:

«Fomà Grigóievitch tenia una extraña particularidad: detestaba contar dos veces la misma historia. A veces, cuando le convencían para que volviera a contar algún cuento, añadía siempre alguna cosa nueva o, si no, lo alteraba todo de tal forma que la historia se volvía irreconocible.» (p.59)

Es curioso que haya contadores para quienes el cuento sea siempre palabra moldeable, susceptible de permanente innovación. Sin embargo, para otros contadores, el cuento es religión y no se puede someter, por ello, a transformaciones más o menos sacrílegas.

En las colecciones de cuentos tradicionales portugueses (sobre todo en la editada por Alda Caratão y Paulo Soromenho) las repeticiones, expresiones propias de ciertos narradores, empatías y antipatías hacia los personajes, el uso de la función fàctica en relación con los oyentes, los tics de lenguaje, títubeos, etc., permiten identificar fàcilmente a los narradores.

Tanto las personas como el ambiente en el que generalmente se contaban los cuentos, poseían muchos otros códigos que contribuían a la «imagen de marca»: gestos, oscilaciones en la voz, miradas, suspensión de la propia narrativa, gestualidad corporal, etc. Proust, a propósito de la lectura (*El placer de la lectura*) afirmó que, cuando leemos, fijamos en la memoria lo que vivimos al leer; fijamos los detalles que nos envuelven: lo que vemos, olemos, oímos... Cuando hablamos de un ambiente de oralidad como es aquél en el que originalmente se contaban los cuentos, todas esas situaciones tienen un peso aún más fuerte y determinante y, por ello, el narrador se convierte no sólo en la voz, sino también en el cuerpo del cuento.

Un cuento recounted es un cuento superviviente, un eco de palabras que atravesaron tiempos y espacios diversos, y cada narrador es, también él, un eco de voces no sólo exteriores sino interiores.

### La palabra como poder

¿Qué puede la palabra? La palabra puede, entre otras cosas, crear mundos, materializar deseos, instituir o superponer a la realidad que conocemos otra realidad.

Entre las palabras más poderosas destacamos el sortilegio y la maldición. En nuestros cuentos, los sortilegios con frecuencia causan dolor, sobre todo cuando son proferidos por una madre:

*Foi a rainha à borda do mar (...) e então disse: «Volte tudo ao que era e, já que não posso mais sobre a minha filha, ordeno-lhe que se esqueça inteiramente de que é casada, que o seu marido se esqueça também dela e que nunca mais se tornem a lembrar do que passaram.»*<sup>19</sup> (Adolfo Coelho, p. 118)

influence over my daughter, may she completely forget she is married and may her husband also forget her and may they never again remember what happened to them." (Adolfo Coelho, p. 118)

Spells and curses affect the memory; their words "erase" it and generate forgetfulness, which in turn creates the story's predicament and triggers a series of perils and trials a hero or heroine must overcome to recover memory and restore the theretofore shattered balance.

In some cases, the words in a curse affect other words:

"At a certain height where a brook ran, the princess asked for water, as she suffered from great thirst. When the man crouched and took off his hat to give her a drink, she pushed him into the river. He hurled the following curse at her before he drowned:

'May God take away your powers of speech!'

Whereupon she was struck dumb." (Vasconcelos, vol. I, p. 284)

With or without God's intervention, curses in folktales that lead to speechlessness put all the characters to the test

Some beings have the power to turn words into a blessing; this is the way fairies usually reward young girls, although not always:

"The fairies expressed their gratitude and when they were on the verge of departing, they approached the girl and touching her with their magic wands, one said,

'May you grow up to be the most beautiful maiden in the world!'

The second said, 'May you be the richest maiden in existence!' The third said, 'May flowers bloom from your mouth with every word you speak.'" (Consiglieri, p. 88)

Words can kindle or enhance the power an object possesses, which is why tales often make use of gifts and pass on magic words. Magic wands, tables laden with food, punishing canings, donkeys that expel gold, keys that open every door, cloaks that make the wearer invisible and the legendary seven league boots are only able to reveal their powers when activated by the right words:

"The fisherman's son asked them what they were good for, to which they responded that the boots would take their owner anywhere he wanted to go; the cloak would make whoever wore it invisible; the key would unlock every door (...), all one had to do was to say the magic words.

The young man quickly slipped on the boots and said, 'Boots, take me to my eldest sister's house.'" (Adolfo Coelho, p.125)

Spells are also recognisable gestures and precepts to which certain words are added:

"An old crone taught a young maiden how to bewitch her betrothed into loving her



memòria i restablir l'harmonia truncada.

En certs casos, la paraula-maledicció actua i recau sobre la mateixa paraula:

*A certa altura, onde havia um ribeiro, a princesa pediu água, que levava muita sede. O homem abaixava-se para dar água à mulher pelo chapéu que tinha na cabeça, quando aquela o atirou ao rio. O homem, antes de desaparecer, rogou a praga seguinte:*

- Deus te tire a fala!

*E assim foi.*<sup>20</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 284)

Amb la intervenció de Déu o sense, els contes repeteixen la maledicció que condueix a la mudesa i fan d'aquesta maledicció una prova per a tots els personatges del conte.

Alguns éssers posseeixen la capacitat de convertir la paraula en una benedicció: és generalment, encara que no sempre, el cas de les fades que recompensen així les nines:

*As fadas agradeceram muito e, quando estavam para se ir embora, chegaram-se ao pé da criança e, tocando-lhe com a varinha de condão, disse uma:*

- *Eu te fado para que sejas a mulher mais bonita do mundo!*

*Disse outra: - Eu te fado para que sejas a mulher mais rica que haja!*

*A terceira disse: - Eu te fado para que, quando tu fales, deites flores pela boca fora.*<sup>21</sup> (Consiglieri, p.88)

És la paraula la que, molt sovint, potencia o desencadena el poder que posseeixen els objectes, per això els contes reiteren el caràcter obsequiador d'un objecte i l'ensenyament de les paraules que s'han de pronunciar. La vareta màgica, la taula que es cobreix de menjar, el bastó que castiga, l'ase que escup or, la clau que obre totes les portes, el mantell de la invisibilitat o les cèlebres botes de set llegües només revelen els seus poders quan són activats per la paraula:

*O filho do pescador perguntou-lhes para que serviam aquelas coisas, ao que eles responderam que as botas levavam quem as possuísse aonde desejasse ir; a manta, que uma pessoa se metendo debaixo dela, ficava invisível; a chave, que servia em todas as fechaduras (...) i per a això bastava pronunciar les paraules màgiques.*

*O rapaz calçou logo as botas e disse: «Botas, levai-me a casa da minha irmã mais velha.»*<sup>22</sup> (Adolfo Coelho, p.125)

També els encanteris són, reconegudament, gestos i preceptes als quals s'uneixen certes paraules:

*Uma velha ensinou uma rapariga que fizesse um feitiço ao seu namoro para que ele a amasse de veras e casasse irremediavelmente com ela, por meio de um bolo, o qual, antes de ser lançado no forno, fosse palmilhado nas mãos da rapariga com o seguinte dito:*

*Capa daqui, chapa dali:*

*Quem te comer morrerá por mim.*<sup>23</sup> (Vas-

El sortilegio o maleficio actúa sobre la memoria; la palabra proferida «borra» el recuerdo y genera el olvido y éste, a su vez, crea el desequilibrio en el cuento e inaugura una serie de peligros y de pruebas que el héroe o la heroína deberá superar para recuperar la memoria y restablecer la armonía truncada.

En ciertos casos, la palabra-maldición actúa y recae sobre la propia palabra:

*A certa altura, onde havia um ribeiro, a princesa pediu água, que levava muita sede. O homem abaixava-se para dar água à mulher pelo chapéu que tinha na cabeça, quando aquela o atirou ao rio. O homem, antes de desaparecer, rogou a praga seguinte:*

- Deus te tire a fala!

*E assim foi.*<sup>20</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 284)

Con la intervención de Dios o sin ella, los cuentos repiten la maldición que conduce a la mudese y hacen de esta maldición una prueba para todos los personajes del cuento.

truly and marrying her without fail by pronouncing this spell over a pie held in the girl's hands before being placed in the oven:

'Here there is a plate below

And there a layer above

Eat one bite of pie and then

The baker shall you love.'

(Vasconcelos, vol. I, p. 107)

Even today, the sign of the cross is still made over bread in villages before it is set in the oven and a prayer said to help it rise: "May God help you swell, to feed many well."

One of the most powerful ways words are used in folktales is the death sentence, the last rung on a ladder that often begins with a petition, continues with a chastisement, order or threat and culminates in the ultimate punishment.

Threats of a death sentence can involve words, or more precisely, the obligation of using words to reveal secrets, the apparent-



Pere Joan

concelos, vol. I, p. 107)

Encara avui, als pobles, el pa requereix el senyal de la creu i una oració per estufar-se: *Deus te crescente que és para muita gente.*<sup>24</sup>

Una de les paraules més fortes i poderoses en els contes tradicionals és la paraula que condemna a mort, l'últim esglaó d'una escala que comença moltes vegades per la petició, continua amb el càstig, l'ordre o l'amenaça, per assolir el punt àlgid en la condemna a mort.

Aquesta condemna a mort pot implicar la paraula, més pròpiament l'obligació d'usar la paraula per contar: revelar el secret, explicar allò aparentment inexplicable o simplement contar el conte que el príncep desconeix i vol conèixer, car aquest coneixement li permetrà accedir a la princesa:

*O príncipe chamou-a e disse-lhe que, com pena de morte, lhe havia de contar as três cidras do amor.*<sup>25</sup> (Consiglieri, p. 133)

En el cèlebre conte i les seves versions d'«El Rei Mides», l'amenaça de mort recau precisament sobre el contrari: el que aquí es prohibeix és contar:

(...) então o rei mandou chamar o seu barbeiro e disse-lhe: «farás a barba ao príncipe, mas se disseres a alguém que ele tem orelhas de burro, morrerás.»<sup>26</sup> (Adolfo Coelho, p. 229)

El barber, esparverat per l'amenaça que penja sobre ell i, al mateix temps, fascinat pel secret que posseeix, decideix anar a parlar amb el capellà (un altre presoner de la paraula), i li explica la situació en què es troba. El capellà li aconsella que cavi un clot ben fondo a la terra i que cridi allà dins el seu secret. El barber així ho fa, però, en aquest mateix lloc, varen néixer unes canyes que, en bufar el vent o després de ser convertides en flutes, proclamaven a tort i a dret: «El rei té orelles d'ase! El rei té orelles d'ase!»

La paraula-secret és una paraula capaç de multiplicacions diverses –el secret conté en si mateix els gèrmens dels seus propis ecos.

En els contes tradicionals, un altre tipus de paraula esmentada molt sovint és el consell, una paraula benvinguda i repetida sobretot per aquells que donen auxili als herois –ancianes, animals pigall, padrins, sants, etc.– i que adopten, moltes vegades, la forma d'ensenyament de les paraules que han de ser pronunciades. L'ajudant de l'heroi preveu i descriu la situació al seu protegit, ensenyant-li les paraules que ha de dir:

(...) e encontraram outra vez a velhinha que lhes disse: «Meus meninos, a bruxa vai aquecer o forno para vos assar; ela há-de dizer-vos que danceis na pá e vós haveis de dizer-lhe: dançai vós primeiro que é para nós aprendermos; depois ela dançará, e vós direis: «Valha-me Nossa Senhora e São José e deitai-a no forno».<sup>27</sup> (Adolfo Coelho, p. 165)

En aquest cas, les paraules ensenyades

Algunos seres poseen la capacidad de convertir la palabra en una bendición: es generalmente, aunque no siempre, el caso de las hadas que recompensan así a las niñas:

*As fadas agradeceram muito e, quando estavam para se ir embora, chegaram-se ao pé da criança e, tocando-lhe com a varinha de condão, disse uma:*

*- Eu te fado para que sejas a mulher mais bonita do mundo!*

*Disse outra: - Eu te fado para que sejas a mulher mais rica que haja!*

*A terceira disse: - Eu te fado para que, quando tu fales, deites flores pela boca fora.*<sup>21</sup> (Consiglieri, p.88)

Es la palabra la que, muy a menudo, potencia o desencadena el poder que poseen los objetos, por ello los cuentos reiteran el carácter dádivo de un objeto y la enseñanza de las palabras que se deben pronunciar. La varita mágica, la mesa que se cubre de comida, el bastón que castiga, el burro que escupe oro, la llave que abre todas las puertas, el manto de la invisibilidad o las célebres botas de siete leguas sólo revelan sus poderes cuando son activados por la palabra:

O filho do pescador perguntou-lhes para que serviam aquelas coisas, ao que eles responderam que as botas levavam quem as possuísse aonde desejasse ir; a manta, que uma pessoa se metendo debaixo dela, ficava invisível; a chave, que servia em todas as fechaduras (...) y para ello bastaba pronunciar las palabras mágicas.

*O rapaz calçou logo as botas e disse: «Botas, levai-me a casa da minha irmã mais velha.»*<sup>22</sup> (Adolfo Coelho, p.125)

También los hechizos son, reconocidamente, gestos y preceptos a los que se unen ciertas palabras:

*Uma velha ensinou uma rapariga que fizesse um feitiço ao seu namoro para que ele a amasse deveras e casasse irremediavelmente com ela, por meio de um bolo, o qual, antes de ser lançado no forno, fosse palmitado nas mãos da rapariga com o seguinte dito:*

*Capa daqui, chapa dali:*

*Quem te comer morrerá por mim.*<sup>23</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 107)

Todavía hoy, en las aldeas, el pan requiere la señal de la cruz y una oración para esponjarse: *Deus te crescente que és para muita gente.*<sup>24</sup>

Una de las palabras más fuertes y poderosas en los cuentos tradicionales es la palabra que condena a muerte, el último peldaño de una escala que empieza muchas veces por la petición, sigue con el castigo, la orden o la amenaza, para alcanzar su cumbre en la condena a muerte.

Esta condena a muerte puede implicar la palabra, más propiamente la obligación de usar la palabra para contar: revelar el secreto, explicar lo aparentemente inexplicable o contar sencillamente el cuento que el príncipe desconoce y quiere conocer, pues ese

ly unfathomable or a piece of information a prince needs to find out to help him attain a princess:

"The prince called for her and told her that she would tell him about the three oranges of love or die." (Consiglieri, p. 133)

In the different versions of the famous tale of King Midas, a death threat hovers over the exact opposite –in this story, talking is forbidden:

"(...) then the King sent for his barber and told him, 'You will shave His Majesty's beard, but if you tell anyone he has donkey ears, you shall be put to death.'" (Adolfo Coelho, p. 229)

Terrified by the threat hanging over him, yet fascinated by the secret he holds, the barber resolves to go speak to the priest (another prisoner of words) and tell him about his predicament. The priest counsels him to dig a deep hole in the ground and shout his secret into it. The barber does just that, but right at that very spot, canes were later born that turned into flutes whenever the wind blew and proclaimed loud and clear, "The King has donkey ears! The King has donkey ears!"

Secrets are words capable of several multiplications and contain the seeds of their own echoes within them.

Another type of word often mentioned in folktales is advice, welcome words furnished above all by those who come to a hero's rescue –old women, animal guardians, godparents, saints, etc. Advice often materialises in the passing on of words to be uttered. A hero's mentor anticipates and describes the situation to his protégé and teaches him the words to be pronounced:

"(...) and once again they came upon the old woman who told them, 'My children, the witch is going to heat the oven to bake you in it; soon she will tell you to dance on the coal shovel and you must say, 'You go first, so that we may learn how.' Then she will dance, and you must say, 'Help me, Our Lady and Saint Joseph' and push her into the oven.'" (Adolfo Coelho, p. 165)

In this case, words invoke or call on Christianised figures who will come to the aid of the heroes and combat the evil, pagan figure of the witch.

Marcel Mauss (*A general theory of magic*, p. 29) wrote that "mystical withdrawal is non-verbal, whereas magic cannot make do without language." Magic believes in the power of words as an expression of a will, force and energy capable of changing reality itself; words are an echo of the will and the power of those who wield them.

As for proverbs, popular imagery stresses the fact that actions speak louder than words: "He who talks much, works little; He who talks much, does little; He who talks much, gets little right" are all vestiges of verbal contention.

pressuposen una invocació o una crida a figures cristianitzades que, d'aquesta manera, auxiliaran l'heroi i combatran la figura pagana i malèfica de la bruixa.

Marcel Mauss (*Esbós d'una teoria general de la màgia*, p. 29), va escriure que «el recolliment místic és averbal, mentre que la màgia no pot prescindir del llenguatge.» La màgia creu en el poder de la paraula en tant que expressió d'una voluntat, una força i una energia capaces de modificar la pròpia realitat: la paraula és un eco de la voluntat i del poder de qui la posseeix.

Pel que fa als proverbis, l'imaginari tradicional defensa l'acció enfront de la paraula: «Qui molt parla, poc obra; Qui molt parla, poc fa; Qui molt parla, poc encerta», vestigis de la contenció verbal.

En els contes, la mateixa paraula actua sobre la matèria i es torna un poder en si mateix, fent-se ressò, d'aquesta manera, de l'imaginari verbal de la màgia.

### La paraula com a teranyina

La paraula permet diferents xarxes i «emboïcs», arguments.

L'endevinalla, per exemple, utilitza la paraula de l'emissor per arribar a la paraula del receptor, però, a través d'aquesta paraula-enigma, tots dos es comprometen d'una manera irreversible, per això no hi ha terme mitjà possible:

*Vou dar-te um adivinha e, se dentro de três dias me não souberes responder, mando-te matar.*<sup>26</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 277)

Endevinalles i enigmes valen, en els mites com en els contes, la pròpia vida de qui s'hi embolica. A qui els desxifra, el rei dels contes tradicionals li ofereix generalment el tron i la mà de la princesa, la seva filla.

En alguns contes, és la mateixa princesa qui s'ofereix a canvi d'una endevinalla que l'estimuli:

*Havia noutros tempos um rei que tinha uma filha que dizia que só casaria com o homem que fosse capaz de inventar uma adivinhação que ela não adivinhasse.*<sup>29</sup> (Adolfo Coelho, p. 193)

Si establim un contrapunt entre aquest tipus de contes i els altres en els quals la dona intel·ligent enganya de totes les maneres possibles el marit babau, podem entendre els contes com a defensors d'una relació equitativa entre els sexes, d'una concepció del femení i del masculí com a desitjablem equivalents.

Una altra paraula capaç de teixir una teranyina entre emissor i receptor és la invitació. Qui invita espera que aquell que és convidat accepti. Qui accepta, sap que la paraula invitació l'obliga a una relació.

En els contes tradicionals, reis i prínceps ofereixen festes a les quals conviden molta gent. Un oblit entre aquells que cal convidar pot dur complicacions que poden fer que tot un regne hagi de dormir durant cent anys, com succeeix en el conegut

conocimiento le permitirá acceder a la princesa:

*O príncipe chamou-a e disse-lhe que, com pena de morte, lhe havia de contar as três cidras do amor.*<sup>25</sup> (Consiglieri, p. 133)

En el célebre cuento y sus versiones de «El Rey Midas», la amenaza de muerte recae exactamente sobre lo contrario: lo que aquí se prohíbe es el contar:

*(...) então o rei mandou chamar o seu barbeiro e disse-lhe: «farás a barba ao príncipe, mas se disseres a alguém que ele tem orelhas de burro, morrerás.»*<sup>26</sup> (Adolfo Coelho, p. 223)

El barbero, aterrorizado por la amenaza que pende sobre él y, al mismo tiempo, fascinado por el secreto que posee, resuelve ir a hablar con el cura (otro prisionero de la palabra), y le cuenta la situación en la que se encuentra. El cura le aconseja entonces que cave un hoyo bien hondo en la tierra y que grite allí dentro su secreto. El barbero así lo hace, pero, en ese mismo lugar, nacieron una cañas que, al soplar el viento o tras ser convertidas en flautas, proclamaban alto y claro: «¡El rey tiene orejas de burro! ¡El rey tiene orejas de burro!»

La palabra-secreto es una palabra capaz de multiplicaciones varias –el secreto contiene en sí los gérmenes de sus propios ecos.

En los cuentos tradicionales, otro tipo de palabra mencionada muy a menudo es el consejo, una palabra bienvenida y repetida sobre todo por los que auxilian a los héroes –ancianitas, animales lazarillo, padrinos, santos, etc.– y que toma, muchas veces, la forma de enseñanza de las palabras que deben ser pronunciadas. El ayudante del héroe prevé y describe la situación a su protegido, enseñándole las palabras que debe decir:

*(...) e encontraram outra vez a velhinha que lhes disse: «Meus meninos, a bruxa vai aquecer o forno para vos assar; ela há-de dizer-vos que danceis na pá e vós haveis de dizer-lhe: dançai vós primeiro que é para nós aprendermos; depois ela dançará, e vós direis: «Valha-me Nossa Senhora e São José e deitai-a no forno.»*<sup>27</sup> (Adolfo Coelho, p. 166)

En este caso, las palabras enseñadas presuponen una invocación o llamada a figuras cristianizadas que, de este modo, auxiliarán al héroe y combatirán la figura pagana y malèfica de la bruja.

Marcel Mauss (*Esbozo de una teoría general de la magia*, p. 29), escribió que «el recogimiento místico es averbal, mientras que la magia no puede prescindir del lenguaje.» La magia cree en el poder de la palabra en tanto que expresión de una voluntad, una fuerza y una energía capaces de modificar la propia realidad: la palabra es un eco de la voluntad y del poder de quien la posee.

Por lo que respecta a los proverbios, el imaginario tradicional defiende la acción frente a la palabra: «Quien mucho habla, poco obra; Quien mucho habla, poco hace;

Words affect the plot in folktales and in themselves take on powers, in an echo of magic's verbal imagery.

### Words as a spider's web

Words set the stage for the different entanglements and disentanglements that pack a plot.

For example, words in enigmatic riddles connect the words of those who pose them to the words of listeners, binding both parties irreversibly and no half-measures are possible:

"I shall tell you a riddle and if you cannot answer it within three days, I shall have you put to death." (Vasconcelos, vol. I, p. 277)

Riddles and enigmas are worth the very lives of those ensnared by them in both myths as well as folktales. Kings in stories generally offer their thrones and their daughters in marriage to anyone who can decipher them.

In some stories, it is the princess herself who offers her own hand in marriage in exchange for a riddle that amuses her:

"Once upon a time there was a king who had a daughter who said she would only marry the man who was able to make up a riddle she could not solve." (Adolfo Coelho, p. 193)

If we contrast these types of stories against others in which crafty wives deceive thick-headed husbands in every way possible, folktales can be seen to defend an equitable relation between the sexes, an understanding of masculine and feminine as desirably equivalent.

Another use of words to weave a spider's web between transmitter and receptor are invitations extended in the hopes of acceptance –guests know that the word "invitation" involves them in a relationship.

Kings and princes in folktales hold balls to which they invite multitudes of guests. An oversight among those who should be invited may lead to complications, as in the famous story, "The Sleeping Beauty", when a kingdom is put to sleep for a hundred years.

Folktales often explain that these celebrations are held as a pretext for using words as either accusations or confessions. Sometimes, a banquet is requested as a way to gather round enough people to make an announcement that will have an impact on the story's plot and denouement:

"The prince was enraged and ordered Peter to be put to death. He told Peter that it was not his concern, but that before being executed, he should ask the king to offer a banquet for the entire court, because he had something to announce." (Consiglieri, p. 76)

Words spoken at the close of parties in folktales are usually words of truth, proof of the innocence of an unfairly condemned character or the denunciation of the culprit. The story generally concludes after these

conte de «La bella dorment».

Moltes vegades, els contes relaten que aquestes festes s'ofereixen amb l'objectiu de prendre-li a algú la paraula, ja sigui en forma de confessió o d'acusació. De vegades, es demana «un sopar» com a forma de reunir un nombre suficient de persones per llavors «declarar» alguna cosa de gran importància per a la comprensió del conte i el seu desenllaç:

*O príncipe ficou muito zangado e disse que o Pedro havia de ser morto.*

*Ele disse para o Pedro que não se importava, mas que, antes de morrer, pedisse ao rei que desse um jantar a toda a corte, que tinha uma coisa a declarar.<sup>30</sup> (Consiglieri, p. 76)*

En els contes en què el final de festa condueix a la paraula, aquesta paraula correspon generalment a la veritat, a la prova d'innocència d'algú injustament condemnat i/o a la denúncia del culpable fins aleshores desconegut. Després d'aquesta paraula alliberadora, el conte arriba generalment al desenllaç amb el càstig d'uns i la recompensa d'altres: el conegut i esperat «final feliç» («l visqueren felços per sempre més»).

Una altra paraula que teixeix fils i imposa una obligació en el receptor és l'aposta. A diferència d'altres situacions –com ara en la petició, en la qual l'emissor es troba, de primeres, en una relació d'inferioritat–, en l'aposta l'emissor està segur de si mateix, de la seva força, de la seva voluntat, del seu coratge. L'aposta pressuposa confiança en un mateix i un fort sentiment de superioritat:

*O camarista contou o que lhe tinha sucedido, e um dos outros dois disse:*

*- Aposto em como eu lá vou amanhã, e ela não me faz isso!<sup>31</sup> (Consiglieri, p. 66)*

En certs casos, s'aposten fórmules de vida que, de vegades, es transformen en fórmules de mort:

*- Pois 'postemos em como vale mais quem muito madrugado do que quem Deus ajuda.*

*Firmaram a aposta e justaram em perguntarem às três primeiras pessoas que encontrassem (...)<sup>32</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 235)*

En aquest cas, l'aposta (aquesta mateixa un vincle establert a través de la paraula) recau sobre la paraula d'un altre, car la vida d'aquell que aposta depèn de l'opinió (a favor o en contra) manifestada per les «tres primeres persones amb qui es trobin». Està en joc una norma de vida, un ressò de l'existència de la fe en Déu o de la falta d'aquesta. L'heroi pot guanyar aposta rere aposta per haver tancat, per endavant, un acord de paraula (una promesa, un pacte) amb la mateixa Mort, personatge freqüentment personificat en els contes:

*Já que tu me escolheste para comadre, quero-te fazer rico. Tu fazes de médico e vais por essas terras curar doentes; tu entras e, se vires que eu estou à cabeceira, é sinal que o doente não escapa e escusas de lhe dar*

Quien mucho habla, poco acierta», vestigios de la contención verbal.

En los cuentos, la propia palabra actúa sobre la materia y se vuelve un poder en sí, haciéndose eco, de este modo, del imaginario verbal de la magia.

### La palabra como telaraña

La palabra permite diferentes redes y «enredos», argumentos.

El acertijo, por ejemplo, utiliza la palabra del emisor para llegar a la palabra del receptor, pero, a través de esa palabra-enigma, ambos se comprometen de una manera irreversible, por ello no hay término medio posible:

*Vou dar-te um adivinha e, se dentro de três dias me não souberes responder, mando-te matar.<sup>23</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 277)*

Acertijos y enigmas valen, en los mitos como en los cuentos, la propia vida de quien así se enreda. A quien los descifra, el rey de los cuentos tradicionales le ofrece generalmente el trono y la mano de la princesa, su hija.

En ciertos cuentos, es la propia princesa quien se ofrece a cambio de una adivinanza que la estimule:

*Havia noutros tempos um rei que tinha uma filha que dizia que só casaria com o homem que fosse capaz de inventar uma adivinhação que ela não adivinhasse. <sup>29</sup> (Adolfo Coelho, p. 193)*

Si establecemos un contrapunto entre este tipo de cuentos y los otros en los que la mujer inteligente engaña de todas las formas posibles al marido poco inteligente, podemos entender los cuentos como defensores de una relación equitativa entre los sexos, de una concepción de lo femenino y de lo masculino como deseablemente equivalentes.

Otra palabra capaz de tejer una telaraña entre emisor y receptor es la invitación. Quien invita espera que aquél que es invitado acepte. Quien acepta, sabe que la palabra invitación le obliga a una relación.

En los cuentos tradicionales, reyes y príncipes dan fiestas a las que invitan a mucha gente. Un olvido entre aquellos a los que se debe invitar puede traer complicaciones que pueden llevar a que todo un reino duerma durante cien años, como sucede en el conocido cuento de «La bella durmiente».

Muchas veces, los cuentos relatan que esas fiestas se ofrecen con el objetivo de tomarle a alguien la palabra, ya sea en forma de confesión o de acusación. A veces, se pide «una cena» como forma de reunir un número suficiente de personas para entonces «declarar» algo de gran importancia para la comprensión del cuento y su desenlace:

*O príncipe ficou muito zangado e disse que o Pedro havia de ser morto.*

*Ele disse para o Pedro que não se importava, mas que, antes de morrer, pedisse ao rei que desse um jantar a toda a corte, que tinha uma coisa a declarar. <sup>30</sup> (Consiglieri,*

liberating words with punishments for some and rewards for others: the well-known and expected happy ending ("and they lived happily ever after").

Wagers are yet another way words are used to spin a web and entrap receptors with an obligation. Unlike other situations –such as a petition in which the transmitter is initially in an inferior position– those who suggest wagers are sure of themselves and their might, will and courage. Wagers involve self-confidence and a decided feeling of superiority:

"The manservant told him what had befallen him and one of the other two said,

'I wager that if I go there tomorrow, she won't do the same to me.'" (Consiglieri, p. 66)

In certain cases, lives are staked on precepts that sometimes turn into death sentences –life or death hangs in the balance of a wager staked on a principle:

"Well, then let's wager that those who help themselves fare better than those whom God helps.'

They sealed the wager and agreed to ask the three first people to come along (...)." (Vasconcelos, vol. I, p. 235)

The wager in this case (itself a link forged through words) hinges on other people's words, because the life of the person laying the wager is to be decided by the opinions (in favour or against) of the "first three people to come along". A principle is in play, an echo of the existence of the faith or lack of it in God.

A hero has the power to win wager after wager if he has first given his word (as a promise or in a compact) to Death itself, which is often personified in folktales:

"Since you have chosen me as your companion, I will make your fortune. You shall be a doctor and travel around these lands curing the ill; you shall enter their chambers and if you see me at the head of the bed, it will be a sign that the patient is not going to improve and you shall present your excuses from giving him medicine; but if you see me at the foot of the bed, it is because he is going to recover (...)." (Adolfo Coelho, p. 152)

Death keeps its word and so:

"Doctors would wager large sums of money with John Laudable over whether or not a patient would die. John Laudable amassed a great fortune, because he won every single bet." (Vasconcelos, vol. I, p. 354)

In addition to the famous blood pact narrated in erudite literature –the echoes of which can also be found in folk stories– the devil (usually also a "being of words") can make a different kind of pact with human beings, one that commences with an invitation to a game and concludes with a very special wager:

"Let us wager ourselves one against the other; if you beat me, I shall be your servant and if I beat you, you shall be mine." (Vas-

remédio; mas, se estiver aos pés, é porque escapa (...)<sup>33</sup> (Adolfo Coelho, p. 152)

La Mort compleix la seva paraula i en conseqüència:

*Os médicos faziam grandes apostas com João Louvado, a respeito de os doentes morrerem ou não. João Louvado adquiriu uma fortuna enorme, porque sempre vencía as apostas.*<sup>34</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 354)

El dimoni (generalment també un «ésser de paraula»), a més del célebre pacte de sang relatat en la literatura culta –els ressons del qual es poden trobar també en els contes tradicionals–, estableix amb els humans un altre tipus de pacte que comença per una invitació al joc i acaba en una aposta molt especial:

*Havemos de jogar um ao outro; se me tu ganhares a mim, vou servir a ti; e s'eu te ganhar a ti, vais tu.*<sup>35</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 387).

En aquest cas, és curiós el fet que la invitació es realitzi en termes de «jugar-se» l'un a l'altre i que l'aposta sigui la pròpia persona, la seva llibertat o esclavitud. La promesa, el pacte establert entre dues o més parts, obliga les parts implicades a actuar: primer, generalment, en el moment d'acceptar la promesa i després en un termini de temps més ampli. En els contes, els animals prometen sovint ajuda i, sobretot el peix, promet i compleix la paraula donada multiplicant-se en riquesa i fertilitat:

*O peixe, quando se viu apanhado e na terra, disse ao pescador que o tornasse a deitar para a água, que ele lhe prometia uma grande pescaria...*<sup>36</sup> (Consiglieri, p. 150)

Moltes promeses dels contes depenen del temps, de vegades depenen fins i tot d'un objecte que l'encarni:

*O pai comprou um chapéu, trouxe-o para casa e disse para a filha:*

*- Quando este chapéu se estragar, é que eu caso com a tua mestra.*

*E pendurou-o num prego.*<sup>37</sup>

(Consiglieri, p. 100)

Aleshores, instruïda per la mestra, la nina fica el barret en el forn i accelera el temps previst pel pare, amb la qual cosa fa que la paraula promesa s'hagi d'adaptar a una realitat inesperada.

Jurar en fals, usar la paraula d'una forma que no correspon a la veritat, porta al càstig merescut:

*O Senhor apresentou a Lua, a Água e o Sol como testemunhas (...) A Lua e a Água juraram falso; o Sol jurou a verdade (...) Deus então castigou a Lua (que era tão linda como o Sol), tirando-lhe os raios para os dar ao Sol; castigou também a Água, obrigando-a a correr sempre, sem nunca estar queda.*<sup>38</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 314)

La paraula més honesta haurà de ser la del rei –recordem el refrany «Paraula de rei no recula»– i certament, d'una manera general, es pot dir que els reis dels nostres contes compleixen allò que prometen.

Una altra paraula capaç d'estirar-se en

p.76)

En los cuentos en los que el final de fiesta conduce a la palabra, esa palabra corresponde generalmente a la verdad, a la prueba de inocencia de alguien injustamente condenado y/o a la denuncia del culpable hasta entonces desconocido. Tras esta palabra libertadora, el cuento llega generalmente a su fin con el castigo de unos y la recompensa de otros: el conocido y esperado «final feliz» («Y fueron felices y comieron perdices»).

Otra palabra que teje hilos e impone una obligación al receptor es la apuesta. A diferencia de otras situaciones –como, por ejemplo, en la petición, en la que el emisor se encuentra, de primeras, en una relación de inferioridad–, en la apuesta el emisor está seguro de sí mismo, de su fuerza, de su voluntad, de su coraje. La apuesta presupone confianza en uno mismo y un fuerte sentimiento de superioridad:

*O camarista contou o que lhe tinha sucedido, e um dos outros dois disse:*

*- Aposto em como eu lá vou amanhã, e ela não me faz isso!*<sup>31</sup> (Consiglieri, p. 66)

En ciertos casos, se apuestan fórmulas de vida que, a veces, se transforman en fórmulas de muerte:

*- Pois 'postemos em como vale mais quem muito madruga do que quem Deus ajuda.*

*Firmaram a aposta e justaram em perguntarem às três primeiras pessoas que encontrassem (...)*<sup>32</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 235)

En este caso, la apuesta (ella misma un eslabón tendido a través de la palabra) recae sobre la palabra de otro, pues la vida de aquél que apuesta depende de la opinión (a favor o en contra) manifestada por las «tres primeras personas con quien se encuentran». Está en juego una norma de vida, un eco de la existencia de la fe en Dios o de la falta de ella.

El héroe puede ganar apuesta tras apuesta por haber cerrado, de antemano, un acuerdo de palabra (una promesa, un pacto) con la propia Muerte, personaje frecuentemente personificado en los cuentos:

*Já que tu me escolheste para comadre, quero-te fazer rico. Tu fazes de médico e*

*vais por essas terras curar doentes; tu entras e, se vires que eu estou à cabeceira, é sinal que o doente não escapa e escusas de lhe dar remédio; mas, se estiver aos pés, é porque escapa (...)*<sup>33</sup> (Adolfo Coelho, p. 152).

La Muerte cumple su palabra y en consecuencia:

*Os médicos faziam grandes apostas com João Louvado, a respeito de os doentes morrerem ou não. João Louvado adquiriu uma fortuna enorme, porque sempre vencía as apostas.*<sup>34</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 354)

El diablo (generalment també un «ser de paraula»), además del célebre pacto de sangre relatado en la literatura culta –y

concelos, vol. I, p. 387).

One curious aspect in this case is that the invitation is extended in terms of betting one person against the other and that the wager consists of the freedom or enslavement of the participants themselves.

A promise or pact between two or more parties usually forces its participants to act both at first when accepting the promise as well as at a later time. Animals in stories, especially fish, often promise aid and keep their word by multiplying wealth and fertility:

"When the fish realised it had been caught and landed, it told the fisherman that if he threw it back into the water, it would promise him a large catch..." (Consiglieri, p. 150)

Many promises in folktales depend on time, sometimes even on an object that embodies it:

"The father bought a hat, took it home and told his daughter,

"I will marry your schoolmistress when this hat gets old and ruined."

And he hung it on a nail." (Consiglieri, p. 100)

However, the girl bakes the hat in the oven in accordance with the schoolmistress' instructions and hastens the time her father had reckoned on, with which she forces his word to adapt to unexpected circumstances.

Using words in ways that have no relationship to the truth –lying– gets its comeuppance:

"Our Lord introduced the Moon, Water and the Sun as witnesses (...) the Moon and Water swore falsely; the Sun told the truth (...) God then punished the Moon (who was as pretty as the Sun) by taking its beams from it and giving them to the Sun; it also punished Water by forcing it to run forever and never stand still." (Vasconcelos, vol. I, p. 314)

The most honest word should be the king's –as in the saying "The word of a man of good faith is as good as a king's"– and in fact, the kings in our stories usually keep their promises.

Another word that can extend into the future, thus entangling speaker and listener, is a proclamation. In stories, what one has, seeks or intends to do is publicly proclaimed and the eyes of those who make these proclamations serve as the eyes of those who order them:

"When the lad reached the age of three, the count ordered a manservant to take him around many lands, saying, 'Who wants to see a saffron-coloured boy?' and if he were to notice that any woman was moved upon seeing the child, he should pay close attention to her and come tell him about it." (Adolfo Coelho, p. 243)

Another kind of spider's web connects those who pose questions and those who must answer them. A right answer is halfway down the road to success:

"And the father asked him, 'So, which is it you want most: a horse to ride, a purse full of coins, a father's blessing or a sausage?'"

el temps i de crear, per això, xarxes entre qui pronuncia la paraula i qui la sent, és el pregó. En els contes, es pregona allò que es té i allò que es pretén obtenir o trobar, i els ulls de qui pregona estan al servei dels ulls de qui va manar fer el pregó:

*Quando o menino chegou à idade de três anos, mandou o conde a um criado que levasse aquele menino a muitas terras e fosse dizendo: «Quem quer ver um menino açafroado?» e que, se visse que alguma mulher se comovia ao vê-lo, reparasse bem nela e lho viesse dizer.<sup>39</sup> (Adolfo Coelho, p. 243)*

Un altre tipus de teranyina es teixeix, es crea i s'estén entre el que pregunta i el que respon. Una resposta encertada és tenir mig camí fet cap a l'heroicitat:

*E o pai perguntou-lhe: - Então, o que queres mais: um cavalo para montares, uma bolsa cheia de dinheiro, a benção do pai ou uma língua?<sup>40</sup> (Soromenhos, vol. I, p. 180)*

En aquest cas, la resposta encertada seria l'elecció d'allò aparentment més insignificant, perquè és ben sabut que en els contes cal desconfiar de l'aparença de les coses. Tanmateix, hi ha contes en els quals la resposta ha de fugir de l'aparent simplicitat de la pregunta o de la resposta, com passa en els contes del cicle *El sabor dels sabors* en el qual el pare pregunta a les filles «com» l'estimen i aquella que li respon que l'estima «com la sal per al menjar», és expulsada i severament castigada per haver respost amb una comparació aparentment despectiva.

En altres casos, encara, la millor resposta és aquella que es pressent com la que l'emissor espera sentir:

*Havia uma rainha muito orgulhosa que, voltando-se para as suas aias, dizia:*

*-Haverá cara mais linda do que a minha?*

*As aias respondiam-lhe que não; e fazendo a mesma pergunta às criadas, elas diziam o mesmo.<sup>41</sup> (Consiglieri, p. 49)*

La majoria de vegades, les preguntes no porten a una simple resposta, sinó més aviat a «contar-ho tot», la qual cosa generalment correspon a una explicació de les parts encobertes del conte o de les parts que poden conduir al restabliment de la veritat i de l'equilibri/harmonia del conte:

*Então como foi isso? Tu como vieste aqui ter? Ela contou-lhe tudo...<sup>42</sup> (Adolfo Coelho, p. 213)*

Si el mite ens ensenya que, per sortir del laberint, calen el fil d'Ariadna o les ales d'Ícar, el conte ens ensenya que és a través de la paraula que se surt i, simultàniament, s'entra en el laberint: el fil és el de la paraula i les ales s'obtenen amb els mots que permeten el vol i l'evasió....

### Coneixement i desconeixement

El coneixement i el desconeixement són els que, per regla general, diferencien l'heroi / heroïna dels altres personatges; conèixer és estar sempre en una situació d'avantatge, i

cuyos ecos se pueden encontrar también en los cuentos tradicionales-, conviene con los humanos otro tipo de pacto que empieza por una invitación al juego y acaba en una apuesta muy especial:

*Havemos de jogar um ao outro; se me tu ganhares a mim, vou servir a ti; e se eu te ganhar a ti, vais tu.<sup>35</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 387).*

En este caso, es curioso el hecho de que la invitación se realice en términos de «jugar-se» el uno al otro y que la apuesta sea la propia persona, su libertad o esclavitud.

La promesa, el pacto establecido entre dos o más partes, obliga a las partes implicadas a actuar: primero, generalmente, en el momento de aceptar la promesa y después en un plazo de tiempo más amplio. En los cuentos, los animales prometen a menudo ayuda y, sobre todo el pez, promete y cumple la palabra dada multiplicándose en riqueza y fertilidad:

*O peixe, quando se viu apanhado e na terra, disse ao pescador que o tornasse a deitar para a água, que ele lhe prometia uma grande pescaria...<sup>36</sup> (Consiglieri, p. 150)*

Muchas promesas de los cuentos dependen del tiempo, a veces dependen incluso de un objeto que lo encarne:

*O pai comprou um chapéu, trouxe-o para casa e disse para a filha:*

*- Quando este chapéu se estragar, é que eu caso com a tua mestra.*

*E pendurou-o num prego.<sup>37</sup> (Consiglieri, p. 100)*

Sin embargo, instruida por la maestra, la niña mete el sombrero en el horno y acelera el tiempo previsto por el padre, con lo que obliga a que la palabra prometida se tenga que adaptar a una realidad inesperada.

Jurar en falso, usar la palabra de una forma que no corresponde a la verdad, lleva al castigo merecido:

*O Senhor apresentou a Lua, a Água e o Sol como testemunhas (...) A Lua e a Água juraram falso; o Sol jurou a verdade (...) Deus então castigou a Lua (que era tão linda como o Sol), tirando-lhe os raios para os dar ao Sol; castigou também a Água, obrigando-a a correr sempre, sem nunca estar queda.<sup>38</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 314)*

La palabra más honesta deberá ser la del rey - recordemos el refrán «Palabra de rey no vuelve atrás»- y realmente, de un modo general, puede decirse que los reyes de nuestros cuentos cumplen aquello que prometen.

Otra palabra capaz de extenderse en el tiempo y crear, por ello, redes entre quien pronuncia la palabra y quien la oye, es el pregón. En los cuentos, se pregona lo que se tiene y lo que se pretende obtener o encontrar, y los ojos de quien pregona están al servicio de los ojos de quien mandó pregonar:

*Quando o menino chegou à idade de três anos, mandou o conde a um criado que levasse aquele menino a muitas terras e fosse dizendo: «Quem quer ver um menino*

(Soromenhos, vol. I, p. 180)

In this case, the correct response would be the apparently least important option, because appearances are not to be trusted in folktales, as everyone knows.

However, there are tales in which the response must sidestep the question or answer's apparent simplicity, as in the tales in the series "The taste of tastes" (known as "Cap-O-Rushes" in England), in which the father asks his daughters how much they love him and the one who answers "I love you as fresh meat loves salt" is harshly punished and expelled from the kingdom for having answered with an apparently contemptuous comparison.

In still other cases, the best response is the one the questioner expects to hear:



Francisc de B. Moll

"Once upon a time there was a very vain queen who asked her handmaidens,

'Could there be any face fairer than mine?'

Her handmaidens would tell her no and when she asked her servants the same question, they would give her the same answer." (Consiglieri, p. 49)

Questions do not usually lead to a simple answer, but rather "to telling all", which generally involves an explanation of the secret parts of the tale or parts that may lead to uncovering the truth and a happy ending:

"'But, how did it happen? How did you find out?' Whereupon she told him everything..." (Adolfo Coelho, p. 213)

If myths teach us that Adriane's thread or Icarus' wings are needed to escape from labyrinths, folktales teach us that words both lead into and out of labyrinths: words are threads and words are wings that allow flight and escape....

aquest coneixement molt sovint li arriba a l'heroi a través de la paraula: relat, consell, avis, o a través de l'escolta i de la visió.

El conte tradicional és, tot ell, una victòria de la memòria sobre l'oblit; de la paraula sobre el silenci i, en els mateixos contes, la paraula és entesa com un bé preat que ha de ser tractat amb molta cura. La repetició de la paraula s'ha de dur a terme, per això, amb criteri i amb esment.

Un home sent la fórmula màgica utilitzada per les bruixes per aixecar el vol, però no la repeteix correctament, i paga immediatament el seu error amb el cos:

*O homem quis repetir na mesma ocasião as mesmas frases, mas disse:*

*- Vamos por baixo da silva*

*E por cima da Olívia.*

*Bem que fosse por cima da Olívia, andou por baixo das silvas e ficou todo cheio de feridas.*<sup>43</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 405)

En un altre conte, un home sent uns lladres pronunciar les paraules màgiques perquè s'obri la porta de la cova (el cèlebre «Obre't Sèsam») i la repeteix correctament, amb la qual cosa aconsegueix entrar a la cova i satisfer-se amb totes les riqueses que hi troba. El problema ve més endavant, perquè en voler-ne sortir no recorda les paraules i queda tancat fins que arriben els lladres que, en descobrir-lo, el maten.

La paraula pot ser també usada per enganyar i burlar el receptor. En el cicle de

*açafroado?» e que, se visse que alguma mulher se comovia ao vê-lo, reparasse bem nela e lho viesse dizer.*<sup>39</sup> (Adolfo Coelho, p. 243)

Otro tipo de telaraña se teje, se crea y se tiende entre el que pregunta y el que responde. Una respuesta acertada es tener medio camino andado hacia la heroicidad:

*E o pai perguntou-lhe: - Então, o que queeres mais: um cavalo para montares, uma bolsa cheia de dinheiro, a benção do pai ou uma linguíça?*<sup>40</sup> (Soromenhos, vol. I, p. 180)

En este caso, la respuesta acertada sería la elección de lo aparentemente más insignificante, porque es sabido que en los cuentos hay que desconfiar de la apariencia de las cosas.

Sin embargo, hay cuentos en los que la respuesta debe huir de la aparente simplicidad de la pregunta o de la respuesta, como acontece en los cuentos del ciclo El sabor de los sabores en el que el padre pregunta a las hijas «cuánto» le quieren y aquella que le responde que le quiere «como a la sal para la comida», es expulsada y severamente castigada por haber respondido con una comparación aparentemente despectiva.

En otros casos, aún, la mejor respuesta es aquella que se presiente como la que el emisor espera oír:

*Havia uma rainha muito orgulhosa que, voltando-se para as suas aias, dizia:*

*- Haverá cara mais linda do que a minha? As aias respondiam-lhe que não; e fazen-*

### The known and the unknown

Knowing and not knowing something is generally what sets heroes or heroines apart from other characters; knowledge is an unending advantage and quite often is disclosed to the protagonist through words in the shape of advice and warnings or by listening and watching.

Folktales themselves are a victory of memory over obliteration and words over silence; the words in these stories are regarded as highly prized assets to be treated with precision and, hence, repeated with care and criteria.

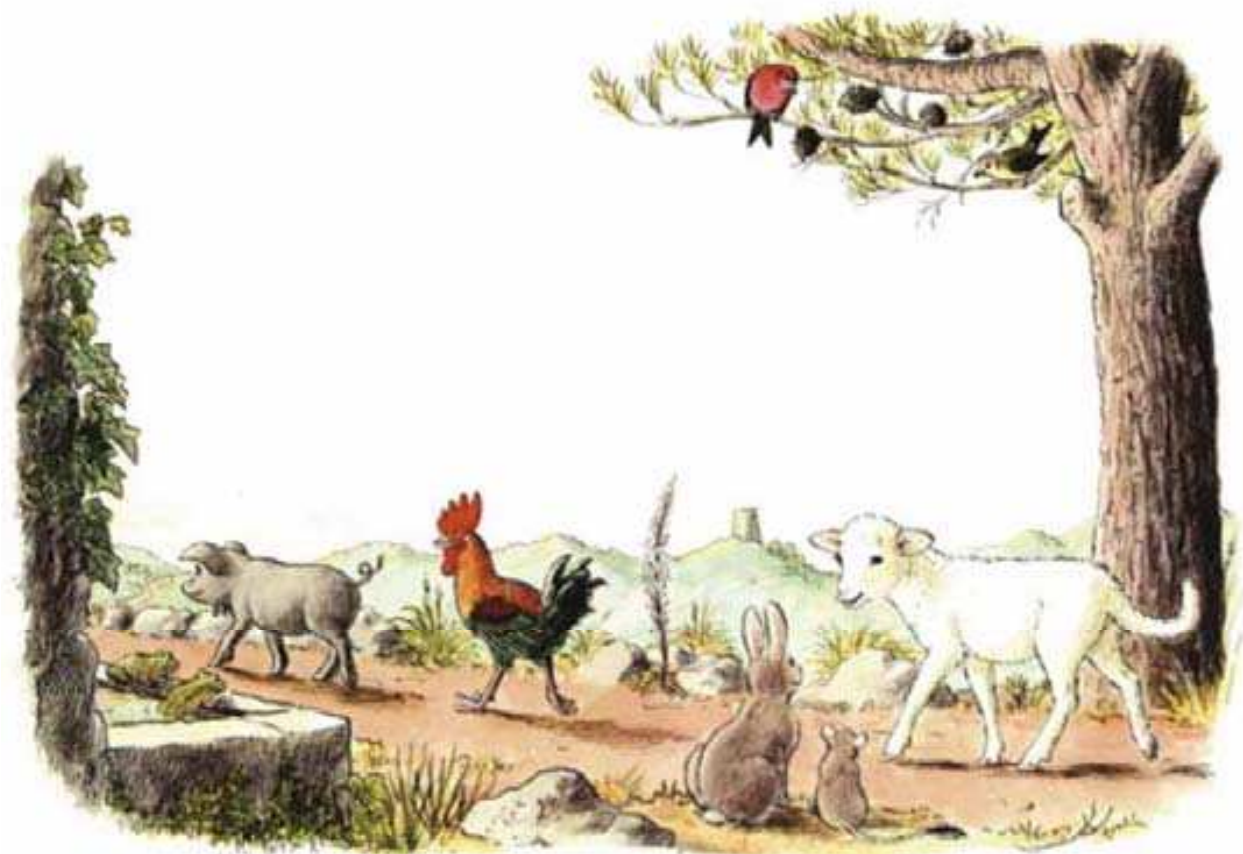
A man overhears the magic words witches use to take off in flight, but does not get them right and immediately pays for his mistake with his body:

"The man wanted to repeat the same phrases on the same occasion, but instead he said,

'Let us go below the brambles and over Olívia.'

And although he flew over Olívia, he was also dragged beneath the brambles and came out all scratched up." (Vasconcelos, vol. I, p. 405)

In another story, when a man overhears thieves saying the magic words that open the mouth of a cave (the famous "Open Sesame"), he repeats them correctly and so is able to enter the cave and sate himself with the treasures he finds there. The prob-



Aina Bonner

contes que tracten de la dona astuta i el marit babau, la paraula pot tornar-se especialment perversa, com en el conte en què un marit, confús respecte als mesos d'embaràs de la seva dona, rep d'ella la següent explicació:

*A mulher riu-se dele e disse-lhe:*

- *Sempre me saiste muito parvo! Então conta lá:*

*Março, Mangarço e mês de Março – são três meses.*

*Abril, Mabril e mês de Abril – outros três meses.*

*Maió, Mangaio e mês de Maio – outros três. Portanto são nove meses.*

*O homem bateu na testa exclamando:*

- *Ó mulher, sempre sou muito parvo!* <sup>44</sup> (Soromenhos, vol. II, p.21)

Contar alguna cosa que fins aleshores havia estat un secret per als altres personatges del conte (encara que no fos secret per a l'oient, qui sovint sap més que la majoria dels personatges del conte) és una cosa que molts personatges eviten i a la qual només accedeixen sota la insistència dels altres:

(...) *só aquela aia, quando a beijava, se punha a chorar. Todos se admiravam muito daquilo e pediram-lhe que dissesse porque era. A aia a principio não queria, mas por fim contou (...)* <sup>45</sup> (Consiglieri, p. 167)

De vegades, «contar-ho tot» porta a l'acte impensat, a l'acció capaç d'invertir el moviment lineal del conte, trencant una situació d'aparent harmonia i creant-ne una altra de desequilibri:

*Ela, assim que se pôs a pé, foi contar tudo à rainha, e o rei e a rainha disseram-lhe: «Quando hoje te deitares, diz-lhe o mesmo e depois dele tirar as peles e estar a dormir, deixa a porta do quarto aberta que nós queremos ir vê-lo.»* <sup>46</sup> (Adolfo Coelho, p. 184)

Segueix, en general, la crema de les pells del príncep monstre, que veu així redoblada la seva desventura, la qual cosa obliga la princesa a iniciar un seguit de proves destinades a redimir i recuperar la vida humana del príncep-animal.

Els contes reflecteixen normes de vida, aconsellen l'autonomia i la ruptura amb la família com a condició indispensable per a l'heroicitat i ensenyen, per això, que tota intervenció dels pares sobre un fill(a) adolescent és, en principi, contraproduent –per això l'heroi ha de sortir de casa per ser-ho; quan troba la seva princesa, no ha de tornar a casa ni deixar-se abraçar ni besar per la mare, la dida ni l'àvia, perquè aquesta abraçada el condemna a l'oblit del principi femení més recent, i la princesa, en descobrir que el monstre amb qui es va casar es transforma en príncep només per a ella, a la nit, no ho ha de contar a ningú, especialment a la mare del príncep.

En els contes, sorgeix moltes vegades la referència a un tipus de contar que perverteix la paraula: es tracta de «contar al contra-

do a mesma pergunta às criadas, elas diziam o mesmo. <sup>41</sup> (Consiglieri, p. 49)

La majoria de vegades, las preguntas no llevan a una simple respuesta, sino más bien a «contarlo todo», lo que generalmente corresponde a una explicación de las partes encubiertas del cuento o de las partes que pueden conducir al restablecimiento de la verdad y del equilibrio/armonía del cuento:

*Então como foi isso? Tu como vieste aqui ter? Ela contou-lhe tudo...* <sup>42</sup> (Adolfo Coelho, p. 213)

Si el mito nos enseña que, para salir del laberinto, es necesario el hilo de Ariadna o las alas de Ícaro, el cuento nos enseña que es a través de la palabra que se sale y, simultáneamente, se entra en el laberinto: el hilo es el de la palabra y las alas se obtienen con las palabras que permiten el vuelo y la evasión....

### Conocimiento y desconocimiento

El conocimiento y el desconocimiento son los que, por regla general, diferencian al héroe/heroína de los demás personajes; conocer es estar siempre en una situación de ventaja, y ese conocimiento muy a menudo le llega al héroe a través de la palabra: relato, consejo, aviso, o a través de la escucha y de la visión.

El cuento tradicional es, todo él, una victoria de la memoria sobre el olvido; de la palabra sobre el silencio y, en los propios cuentos, la palabra es entendida como un bien preciado que debe ser tratado con precisión. La repetición de la palabra debe ser realizada, por ello, con criterio y con esmero.

Un hombre oye la fórmula mágica utilizada por las brujas para levantar el vuelo, pero no la repite correctamente, y paga inmediatamente su error con el cuerpo:

*O homem quis repetir na mesma ocasião as mesmas frases, mas disse:*

- *Vamos por baixo da silva*

*E por cima da Olívia.*

*Bem que fosse por cima da Olívia, andou por baixo das silvas e ficou todo cheio de feridas.* <sup>43</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 405)

En otro cuento, un hombre oye a unos ladrones pronunciar las palabras mágicas para que se abra la puerta de la cueva (el célebre «Ábrete Sésamo») y la repite correctamente, con lo que consigue entrar en la cueva y satisfacerse con todas las riquezas que allí encuentra. El problema viene más adelante, pues al querer salir no recuerda las palabras y queda encerrado hasta que llegan los ladrones que, al descubrirlo, lo matan.

La palabra puede ser también usada para engañar y burlar al receptor. En el ciclo de cuentos que tratan de la mujer astuta y el marido burdo, la palabra puede volverse especialmente perversa, como en el cuento en que un marido, confuso respecto a los meses de embarazo de su mujer, recibe de ella la siguiente explicación:

*A mulher riu-se dele e disse-lhe:*

lem comes later, when he wants to leave, cannot recall the right words and remains trapped there until the thieves return and kill him upon discovering him.

Words can also be perverted to dupe and deceive those who hear them. Words can become especially perverse in tales about clever wives and dull husbands, as in the following story in which a husband, confused about the number of months his wife is pregnant, receives the following explanation from her:

"The wife laughed at him and said,

'Look at what a dunce I'm married to!

Let's count

March, Parch and the month of March: that's three months.

April, Mapril and month of April: another three months.

May, Pay and the month of May: another three.

So that makes nine months.'

The man struck himself on the forehead exclaiming,

'Oh wife, what a dunce I am!'" (Soromenhos, vol. II, p.21)

Disclosing a secret that is being kept from other characters in a story (although not from listeners, who often know more than most characters do) is something many characters refuse to do and only consent to under pressure from others:

"(...) except that whenever he kissed her, the damsel would begin to cry. All of them were astonished and beseeched her to tell them the reason why. The damsel resisted at first, but finally told them everything (...)" (Consiglieri, p. 167)

Sometimes, "telling all" leads to an unimaginable deed that can change the direction of the storyline, upsetting an apparently harmonious situation and creating a new, imbalanced one:

"Just as soon as she got up, she went to tell the Queen everything and the King and Queen told her, 'Say the same thing to him when you go to bed tonight and after he takes off the animal hide and lies down to sleep, leave the door of the room open, because we want to see him.'" (Adolfo Coelho, p. 184)

What usually happens next is that the hide belonging to the monstrous prince is burnt, thus redoubling his misfortunes, which forces the princess to endure a series of tests that redeem the animal-prince and restore him to human form.

Folktales reflect life truths; they counsel rupture and independence from the family as indispensable conditions for heroism and therefore teach that all interventions by parents into the lives of their adolescent sons and daughters are counterproductive in principle. This explains why heroes must leave home to take charge of their lives and must not go back when they find their princesses, nor let their mothers, nurses or



ri». Les nines aparentment més dòcils i manses es varen especialitzar en aquest tipus de contar, condemnant així les seves germanes i germanastres a un destí oposat al d'elles, perquè els seus actes porten a la maledicció i no a la desitjada atribució d'un do:

*Ela foi, mas chegou à porta da cozinha e quebrou o cântaro e ela disse: «Amaldiçoada sejas; saramagos lances tu pela boca fora quando falares, já que me quebraste o meu cantarinho.»*<sup>47</sup> (Adolfo Coelho, p. 189)

Les instruccions i els consells són un tema recurrent en els contes. Les al·lotes ensenyen als prínceps les paraules encertades, fins i tot quan les paraules són un disbarat o una evasiva:

*(...) meu pai há-de perguntar-te: «Viram por aqui Brancaflor?», e tu responderás: «Se quer alface, é a vinte réis cada uma.»*<sup>48</sup> (Adolfo Coelho, p. 117)

Les mores embriuxades ensenyen, a aquells de qui exigeixen actes de valentia, el que han de dir i fer per desencantar-les:

*Eu sou uma mulher, sou uma moura que aqui está encantada há muito ano; se tu me desencantas, ficas rico para a tua vida. Hás-de estar aqui três noites, não-de vir ao pé de ti, deitar-te da cama a baixo e dizer-te (...) Se tu ficares estes três dias (...)»*<sup>49</sup> (Adolfo Coelho, pp. 285-6)

El coneixement o el desconeixement de la paraula encertada defineix l'heroi, que serà, doncs, aquell que sigui capaç d'evocar el mot escaient.

### L'altre costat de la paraula

L'altre costat de la paraula és, sobretot, el gest, el so i la mirada, però també el mateix silenci que, en els contes, tal com hem vist, pot sorgir com a càstig, promesa o malefici/maledicció. Si al principi del món tot parlava i s'entenia (com repeteixen algunes fórmules inicials abans esmentades), la mudesa només pot relacionar-se amb un allunyament del paradís entrellucat.

Molts contes repeteixen la mudesa de la princesa i defensen que només un ésser excepcional podrà invertir aquest desequilibri, tot retornant-li «la parla»:

*O rei e a sua comitiva disseram todos que aquela menina era, sem dúvida, santa. O rei disse consigo: «Pois então já tenho quem dê fala às minhas filhas mudas.» Levou a menina para casa e disse-lhe que com pena de morte havia de dar fala às filhas mudas.»*<sup>50</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 206)

En alguns casos, la mudesa és fingiment i serveix només per ocultar falsedats:

*Ajustou-se o casamento com um rapaz e os pais combinaram que se havia de esconder a enjeitada e apresentar a filha com pérolas da outra na aba a dizer que ela era muda.»*<sup>51</sup> (Adolfo Coelho, p. 189)

El silenci dels personatges pot servir com a amplificador dramàtic d'una determinada situació, com passa en una versió portuguesa del conegut conte «Barba Blava»:

*- Sempre me saíste muito parvo! Então conta lá:*

*Março, Mangarço e mês de Março – são três meses.*

*Abril, Mabril e mês de Abril – outros três meses.*

*Maió, Mangaio e mês de Maio – outros três. Portanto são nove meses.*

*O homem bateu na testa exclamando:*

*- Ó mulher, sempre sou muito parvo!*<sup>44</sup> (Soromenhos, vol. II, p.21)

Contar algo que hasta entones havia sido un secreto para los otros personajes del cuento (aunque no fuera secreto para el oyente, quien a menudo sabe más que la mayoría de los personajes del cuento) es algo que muchos personajes evitan y a lo que sólo acceden bajo la insistencia de los demás:

*(...) só aquela aia, quando a beijava, se punha a chorar. Todos se admiravam muito daquilo e pediram-lhe que dissesse porque era. A aia a principio não queria, mas por fim contou (...)*<sup>45</sup> (Consiglieri, p. 167)

A veces, el «contarlo todo» lleva al acto impensado, a la acción capaz de invertir el movimiento lineal del cuento, truncando una situación de aparente armonía y creando otra de desequilibrio:

*Ela, assim que se pôs a pé, foi contar tudo à rainha, e o rei e a rainha disseram-lhe: «Quando hoje te deitares, diz-lhe o mesmo e depois dele tirar as peles e estar a dormir, deixa a porta do quarto aberta que nós queremos ir vê-lo.»*<sup>46</sup> (Adolfo Coelho, p. 184)

Sigue, en general, la quema de las pieles del príncipe monstruo, que ve así redoblada su desventura, lo cual obliga a la princesa a iniciar una serie de pruebas capaces de redimir y recuperar la vida humana del príncipe-animal.

Los cuentos reflejan normas de vida, aconsejan la autonomía y la ruptura con la familia como condición indispensable para la heroicidad y enseñan, por ello, que toda intervención de los padres sobre un hijo(a) adolescente es, en principio, contraproducente –por ello el héroe debe salir de casa para serlo; cuando encuentra a su princesa, no debe regresar a casa ni dejarse abrazar y besar por la madre, el aya o la abuela, porque ese abrazo lo condena al olvido del principio femenino más reciente, y la princesa, al descubrir que el monstruo que la desposó se transforma en príncipe sólo para ella, por la noche, no se lo debe contar a nadie, especialmente a la madre del príncipe.

En los cuentos, surge muchas veces la referencia a un tipo de contar que pervierte la palabra: se trata del «contar al contrario». Las niñas aparentemente más dóciles y mansas se especializaron en este tipo de contar, condenando así a sus hermanas y hermanastres a un destino opuesto al de ellas, porque sus actos llevan a la maldición y no a la deseada atribución de un don:

*Ela foi, mas chegou à porta da cozinha e*

grandmothers kiss or embrace them, as that would make them forget the more recent feminine influence; it also explains why a princess must not tell anyone, especially the prince's mother, she has discovered that the monster she has married turns into a prince at night only for her.

Folktales often contain a way to pervert words: telling the opposite. The most apparently meek and docile girls specialise in this, thus condemning their sisters and stepsisters to an opposite fate than they desire, because their acts lead to an unhappy ending for them.

"She went, but she reached the kitchen door and broke the pitcher and said, "I curse you: may you spit toads out of your mouth whenever you speak, for having broken my pitcher."" (Adolfo Coelho, p. 189)

Instructions and advice are recurring motifs in stories. Little children teach princes how to say magic words, even some that are gibberish or skirt a question:

"(...) my father will ask you, 'Have you seen White Flower in these parts?' and you must respond, 'If you want lettuce, they are twenty pennies each.'" (Adolfo Coelho, p. 117)

Bewitched Moorish maidens teach those of whom feats of bravery are required what to say and do to break a spell:

"I am a maiden, a Moorish girl who has been under a spell here for many years. If you break it, you will be rich for the rest of your life. You must spend three nights here, they will have to reach the foot of your bed, jump out of it and say (...) If you would stay here these three days (...)" (Adolfo Coelho, pp. 285-6)

Knowing or not knowing the right words defines the hero, who will thus be the one who guesses the magic word.

### The other sides of words

Not only are gestures, sounds and witnessing the other sides of words, but silence is as well and, as we have seen, it can stem from a punishment, promise or curse. If all things had voices and could understand one another when the world was young (as in some of the introductory formulas mentioned above), speechlessness can only be related to a retreat from this paradise.

Many stories include a princess who has been struck dumb, which can only be redressed by an extraordinary being:

"The King and his retinue were told that the young girl was undoubtedly a saint. The King said to himself, 'Then I have just found someone who can return the power of speech to my dumb daughters.' He took the young girl to the palace and told her to restore the power of speech to his dumb daughters or be put to death." (Vasconcelos, vol. I, p. 206)

In some cases, speechlessness is being used to conceal a falsehood:

*Então, sem dar uma só palavra, cortou a cabeça à pobre rapariga e foi deitá-la na mesma sala aonde ela tinha entrado.* <sup>52</sup> (Adolfo Coelho, p. 160)

D'altra banda, la mudesa (moltes vegades només momentània) pot resultar del mateix dramatisme o del caràcter inusitat de la situació que es viu o es presencia:

*(...) era uma moira encantada, segundo ela disse ao pobre homem, que ficou embasbacado a olhar para ela, sem se atrever a falar nem a mexer-se...* <sup>53</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 514)



En relació amb les mores, el silenci/secret és una de les obligacions dels mortals cap a elles:

*(...) que só assim naquela forma aparecia, e que podia assusta-los, à mulher e ao dito moleiro, mas não lhe podia falar...* <sup>54</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 232)

En un altre conte, una nina assisteix a una situació fora de l'habitual: dos moros enterren una nina mora al costat d'un gran tresor, i pronuncien una sèrie de paraules que expliquen aquella situació insòlita i la resolució d'aquesta mateixa situació. La nina ho veu tot i, sense poder contar res del que ha vist i sentit, segueix les instruccions donades i aconsegueix desencantar la mora i quedar-se amb el tresor.

*quebrou o cântaro e ela disse: «Amaldiçoada sejas; saramagos lances tu pela boca fora quando falares, já que me quebraste o meu cantarinho.* <sup>47</sup> (Adolfo Coelho, p. 189)

Las instrucciones y los consejos son un tema recurrente en los cuentos. Las niñas enseñan a los príncipes las palabras acertadas, incluso cuando las palabras son un sentido o una evasiva:

*(...) meu pai há-de perguntar-te: «Viram por aqui Brancaflor?», e tu responderás: «Se quer alface, é a vinte réis cada uma.»* <sup>48</sup> (Adolfo Coelho, p. 117)

Las moras hechizadas enseñan, a aquellos de quien exigen actos de valentía, lo que deben decir y hacer para desencantarlas:

*Eu sou uma mulher, sou uma moura que aqui está encantada há muito ano; se tu me desencantas, ficas rico para a tua vida. Há-de estar aqui três noites, hão-de vir ao pé de ti, deitar-te da cama a baixo e dizer-te (...) Se tu ficares estes três dias (...)»* <sup>49</sup> (Adolfo Coelho, pp. 285-6)

El conocimiento o el desconocimiento de la palabra acertada define al héroe, que será, de este modo, aquél que sea capaz de evocar la palabra acertada.

#### El otro lado de la palabra

El otro lado de la palabra es sobre todo el gesto, el sonido y la mirada, pero también el propio silencio que, en los cuentos, tal como hemos visto, puede surgir como castigo, promesa o maleficio/maldición. Si al principio del mundo todo hablaba y se entendía (como repiten algunas fórmulas iniciales antes mencionadas), la mudéz sólo puede relacionarse con un alejamiento del paraíso atisbado.

Muchos cuentos repiten la mudéz de la princesa y defienden que sólo un ser excepcional podrá invertir ese desequilibrio, devolviéndole «el habla»:

*O rei e a sua comitiva disseram todos que aquela menina era, sem dúvida, santa. O rei disse consigo: «Pois então já tenho quem de fala às minhas filhas mudas.» Levou a menina para casa e disse-lhe que com pena de morte havia de dar fala às filhas mudas.* <sup>50</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 206)

En algunos casos, la mudéz es fingimiento y sirve sólo para ocultar falsedades:

*Ajustou-se o casamento com um rapaz e os pais combinaram que se havia de esconder a enjeitada e apresentar a filha com pérolas da outra na aba a dizer que ela era muda.* <sup>51</sup> (Adolfo Coelho, p. 189)

El silencio de los personajes puede servir como amplificador dramático de una determinada situación, como acontece en una versión portuguesa del conocido cuento «Barba Azul»:

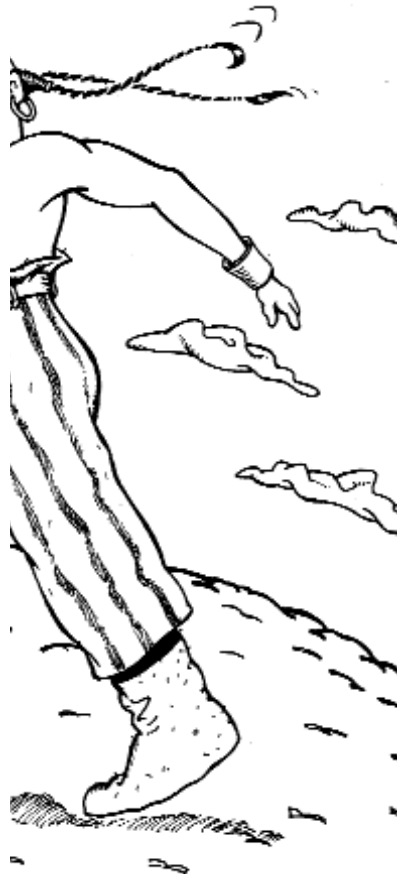
*Então, sem dar uma só palavra, cortou a cabeça à pobre rapariga e foi deitá-la na mesma sala aonde ela tinha entrado.* <sup>52</sup> (Adolfo Coelho, p. 160)

Por otro lado, la mudéz (muchas veces

"The wedding with a young man was arranged and the parents decided they had to hide the rejected maiden and present their daughter with the other's pearls on her cloak and say she could not speak." (Adolfo Coelho, p. 189)

A character's silence can heighten the drama of a particular situation, as in the Portuguese version of the well-known tale of "Bluebeard":

"Then, without a single word, he cut off the poor girl's head and went to leave it in the same hall by which she had entered."



Jaume Garcias

(Adolfo Coelho, p. 160)

On the other hand, an often only momentary speechlessness can result from witnessing or experiencing a drama or outlandish situation:

"(...) she was a Moorish maiden under a spell, according to what she told the poor man, who was dumbfounded upon seeing her and dared not speak or move..." (Vasconcelos, vol. I, p. 514)

Silence and secrets are mortal obligations for Moorish maidens:

"(...) who only appeared in that form and could frighten the woman and the miller, but could not speak to him..." (Vasconcelos, vol. I, p. 232)

In another story, a young girl witnesses

El binomi tresor-silenci (recordem la màxima que ensenya que «el silenci és or»), es repeteix en els somnis:

*Uma mulher sonhou, durante três noites, que havia um pé de salsa junto de um poço, onde ia todos os dias buscar água, e que devia regar esse pé de salsa com água de massas (farinha e água) até ele dar semente. Não devia dizer coisa alguma do que tinha sonhado e do que fazia.*

*O marido notou que ela ia todas noites para o lado do poço e levava na mão uma tigela. Obrigou-a a dizer a causa, disse e desapareceu imediatamente a salsa que ela ia regar.*<sup>55</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 523)

Perdre la paraula no és només perdre la capacitat de proferir un codi sonor de característiques molt específiques, sinó també (i sobretot?) perdre la capacitat d'argumentar, de defensar-se, de contradir la paraula molt sovint acusatòria.

La mudesa i el silenci condemnen l'heroi/heroïna a la difamació i a l'equivoc, i



Aina Bonner

n'impobiliten l'alliberament mitjançant la paraula/verb. En els contes, la mudesa és sempre un estadi intermedi, una espècie de parèntesi narratiu, una suspensió de l'ésser que correspon a una prova i que condueix, la major part de les vegades, a una assumpció puntual de la paraula i de l'acció per un altre personatge.

Max Lüthi va afirmar que, en els contes europeus, la bellesa produïa allò que ell anomenà un «*shock effect*» que podria resultar en el silenci dels personatges. La presència d'allò bell, allò bell superlatiu i hiperbolitzat que apareix en els contes tradicionals, inhibeix la paraula i torna excessiu el verb.

El silenci també pot equivaler a la mort, ja que la vida comença amb el so: plor i crit,

sólo momentánea) puede resultar del propio dramatismo o de lo inusitado de la situación que se vive o se presencia:

*(...) era uma moira encantada, segundo ela disse ao pobre homem, que ficou embasbacado a olhar para ela, sem se atrever a falar nem a mexer-se...*<sup>53</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 514)

En relación con las moras, el silencio/secreto es una de las obligaciones de los mortales para con ellas:

*(...) que só assim naquela forma aparecia, e que podia assusta-los, à mulher e ao dito moleiro, mas não lhe podia falar...*<sup>54</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 232)

En otro cuento, una niña asiste a una situación fuera de lo común: dos moros entierran a una niña mora junto con un gran tesoro, y pronuncian una serie de palabras que explican aquella situación insólita y la resolución de esa misma situación. La niña lo ve todo y, sin poder contar nada de lo que vio y oyó, sigue las instrucciones dadas y logra desencantar a la mora y quedarse con el tesoro.

El binomio tesoro-silencio (recordemos la màxima que ensenya que «el silencio es oro»), se repite en los sueños:

*Uma mulher sonhou, durante três noites, que havia um pé de salsa junto de um poço, onde ia todos os dias buscar água, e que devia regar esse pé de salsa com água de massas (farinha e água) até ele dar semente. Não devia dizer coisa alguma do que tinha sonhado e do que fazia.*

*O marido notou que ela ia todas noites para o lado do poço e levava na mão uma tigela. Obrigou-a a dizer a causa disse e desapareceu imediatamente a salsa que ela ia regar.*<sup>55</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 523)

Perder la palabra no es sólo perder la capacidad de proferir un código sonoro de características muy específicas, sino también (¿y sobre todo?) perder la capacidad de argumentar, de defenderse, de contradecir la palabra muy a menudo acusatoria.

La mudéz y el silencio condenan al héroe/heroïna a la difamació y al equivoco, imposibilitando su liberación por el uso de la palabra/verbo. En los cuentos, la mudéz es siempre un estadio intermedio, una especie de paréntesis narrativo, una suspensión del ser que corresponde a una prueba y que conduce, la mayoría de las veces, a una asunción puntual de la palabra y de la acción por otro personaje.

Max Lüthi afirmó que, en los cuentos europeos, la belleza producía aquello que él llamó un «*shock effect*» que podría resultar en el silencio de los personajes. La presencia de lo bello, de lo bello superlativo e hiperbolizado que aparece en los cuentos tradicionales, inhibe la palabra y vuelve excesivo el verbo.

El silencio puede también equivaler a la muerte, pues la vida empieza con el sonido: lloro y grito, lágrimas y lamentos. En los cuen-

an unusual predicament: two Moors burying a young Moorish maiden alongside an enormous treasure chest and uttering a series of words that explain the odd situation and its resolution. The girl sees it all and, although unable to say anything about what she has witnessed and overheard, follows the instructions and manages to break the spell over the Moorish maiden and keep the treasure.

The tandem of treasure and silence (which recalls the maxim "Silence is golden") is a frequent motif in dreams:

"For three nights in a row, a woman dreamt she was to go to the well where she drew water every day and water a parsley plant next to it with dough-water (flour and water) until it gave seed. She wasn't to tell anyone about what she had dreamt or what she was doing.

Her husband noticed her going to the well every night with a large bowl in her hand. He forced her to reveal the reason, she told him and the parsley plant she was to water immediately disappeared." (Vasconcelos, vol. I, p. 523)

To lose the power of speech is not only to lose the capacity to offer a verbal code with very specific characteristics, but also (and perhaps especially) the capacity to discuss, contradict and defend oneself from the oftentimes accusatory word.

Speechlessness and silence condemn heroes to defamation and error and prevent them from using words to extricate themselves from their predicaments. Speechlessness in folktales is always an intermediate stage, a kind of narrative parenthesis, a suspension of one's being that is a test and usually leads to a temporary assumption of words and deeds by another character.

Max Lüthi asserted that in European stories, beauty produced what he called a "shock effect", which could leave characters dumbfounded. The presence of the superlative, hyperbolic beauty that appears in folktales leaves no room for words.

Silence can also be the equivalent of death, because the sounds of crying, wailing, tears and lamentations are present at birth. Wailing in folktales is generally associated with inhuman creatures or temporarily altered human beings. Crying and tears, often accompanied by lamentations, underscore certain situations and mark a clear boundary between good and evil:

"(...) and she told her not to let the birds have any, because if she did, she would have to kill her. One day the girl was careless and a little bird came and carried a fig off in his beak. The girl cried and cried, but the stepmother would not be moved and buried her in the garden." (Adolfo Coelho, p. 193)

Despite not dissuading some humans, tears and lamentations are an infallible way to call on supernatural help or plead for superhuman assistance:

llàgrimes i laments. En els contes, el crit sorgeix generalment associat a allò no humà o a allò humà temporalment alterat. Quant al plor i a les llàgrimes, sovint acompanyats pel lament, busquen subratllar certes situacions i definir clarament els camps del bé i del mal:

(...) recomendando-lhe que não o deixasse comer pelos pássaros, pois, se tal sucedesse, a matava. Um dia que a menina estava descuidada, veio um passarinho e levou o figo no bico. A menina chorou e tornou a chorar, mas a madrastra não se comoveu e enterrou a menina no quintal.<sup>56</sup> (Adolfo Coelho, p. 198)

Les llàgrimes i els laments, malgrat no dissuadir alguns humans, esdevenen un llaç infal·lible per cridar auxiliars sobrenaturals o potenciar ajudes sobrehumanes:

A rapariga, se havia de dormir, chorava, e nisto apareceram três mulheres, que eram fadas-jãs, e disseram-lhe:

- Não chores, minha filha, cá estamos nós para te valer nestas aflições...<sup>57</sup> (Vasconcelos, vol. II, p. 213)

El renou, les veus i altres sons indiquen, sovint, el perill de la fera o del monstre, de l'ànima en pena o del diable, i provoquen per això, en qui els sent, la por:

Nisto chegou a bicha que a duas léguas de distância já se ouvia rugir.<sup>58</sup> (Adolfo Coelho, p. 227)

El so, la veu i el renou condueixen generalment a la por i aquesta, és ben sabut, inhibeix la paraula.

(...) e ouviu uma voz dizer:

- Eu caio, eu caio.

¡O gigante ficou logo muito assustado, e não respondeu nada.<sup>59</sup> (Consiglieri, p. 248)

Els rius i el mar, en els contes, bramen i rugeixen, com qualsevol altra fera:

(...) escuta bem, que o mar há-de dar três urros: o primeiro, tens de abalar de lá; o segundo tens de vir no meio do caminho, e o terceiro, tens de estar aqui.<sup>60</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 175)

Si, en aquest cas, els bramuls del mar serveixen de senyal codificat, en l'exemple que segueix els rugits defineixen i indiquen tan sols la seva naturalesa salvatge i antropòfaga:

O Rio Minho berrava muito. Quando nasceu o Menino Jesus e Nossa Senhora fugia com ele, chegou ao pé, para o passar, e disse:

- Rio Minho, vai caladinho! Não m'espertes o Menino!

Depois o rio calou-se, e ainda hoje não grita, senão quando quer comer gente, isto é, para afogar gente nele. Depois deita-se-lhe um cão ou um gato, para se acomodar. E acomoda-se.<sup>61</sup> (Vasconcelos, vol. II, p. 350)

En oposició al so de la fera, de les pors, del sobrenatural malèfic, la cançó i el cant remetent a un sobrenatural benèfic, posseïdor d'una capacitat tranquil·litzadora i indicatiu d'un regne celestial tan sols intuït

tos, el grito surge generalmente asociado a lo no humano o a lo humano temporalmente alterado. En cuanto al lloro y a las lágrimas, a menudo acompañados por el lamento, buscan subrayar ciertas situaciones y definir claramente los campos del bien y del mal:

(...) recomendando-lhe que não o deixasse comer pelos pássaros, pois, se tal sucedesse, a matava. Um dia que a menina estava descuidada, veio um passarinho e levou o figo no bico. A menina chorou e tornou a chorar, mas a madrastra não se comoveu e enterrou a menina no quintal.<sup>56</sup> (Adolfo Coelho, p. 198)

Las lágrimas y los lamentos, a pesar de no disuadir a algunos humanos, se vuelven un lazo infalible para llamar a auxiliares sobrenaturales o potenciar ayudas sobrehumanas:

A rapariga, se havia de dormir, chorava, e nisto apareceram três mulheres, que eram fadas-jãs, e disseram-lhe:

- Não chores, minha filha, cá estamos nós para te valer nestas aflições...<sup>57</sup> (Vasconcelos, vol. II, p. 213)

El ruido, las voces y otros sonidos indican, a menudo, el peligro de la fiera o del monstruo, del alma en pena o del diablo, y provocan por ello, en quien los oye, el miedo:

Nisto chegou a bicha que a duas léguas de distância já se ouvia rugir.<sup>58</sup> (Adolfo Coelho, p. 227)

El sonido, la voz y el ruido conducen generalmente al miedo y éste, es sabido, inhibe la palabra.

(...) e ouviu uma voz dizer:

- Eu caio, eu caio.

O gigante ficou logo muito assustado, e não respondeu nada.<sup>59</sup> (Consiglieri, p. 248)

Los ríos y el mar, en los cuentos, braman y rugen, como cualquier otra fiera:

(...) escuta bem, que o mar há-de dar três urros: o primeiro, tens de abalar de lá; o segundo tens de vir no meio do caminho, e o terceiro, tens de estar aqui.<sup>60</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 175)

Si, en este caso, los bramidos del mar sirven de señal codificada, en el ejemplo que sigue sus rugidos definen e indican tan sólo su naturaleza salvaje y antropófaga:

O Rio Minho berrava muito. Quando nasceu o Menino Jesus e Nossa Senhora fugia com ele, chegou ao pé, para o passar, e disse:

- Rio Minho, vai caladinho! Não m'espertes o Menino!

Depois o rio calou-se, e ainda hoje não grita, senão quando quer comer gente, isto é, para afogar gente nele. Depois deita-se-lhe um cão ou um gato, para se acomodar. E acomoda-se.<sup>61</sup> (Vasconcelos, vol. II, p. 350)

En oposició al sonido de la fiera, de los miedos, de lo sobrenatural maléfico, la canción y el canto remiten a un sobrenatural benéfico, poseedor de una capacidad tranquilizadora e indicio de un reino celestial tan sólo intuïdo.



Biblioteca Joventut, Barcelona, 1907.

"When it was time to go to sleep, the girl started to cry and three women, three fairies, appeared at this and told her,

"Do not cry, my daughter, because we are here to help you in your affliction..." (Vasconcelos, vol. II, p. 213)

Voices, noises and other sounds often indicate a dangerous beast or monster, a soul in pain or the devil and therefore strike fear in the hearts of those who hear them:

"At this, the ferocious beast, which could already be heard roaring two leagues away, arrived on the scene." (Adolfo Coelho, p. 227)

Voices, noises and sounds generally inspire a fear that stifles words, as is well known.

"(...) and he heard a voice saying,

'I'm falling, I'm falling.'

The giant was terrified and said nothing in reply." (Consiglieri, p. 248)

Rivers and seas bellow and roar like any other beasts in folktales:

"(...) listen well, because the sea will roar three times: you must flee from there at the first, you must be halfway here by the second and you must be here by the third." (Vasconcelos, vol. I, p. 175)

If, in this case, the roaring sea serves as a signal in code, the howling in the following example only indicates and defines the river's untamed, anthropophagous nature: "The Miño River would often howl. When the child Jesus was born and Our Lady fled with him, she reached the river's edge to cross it and said,

"River Miño, be silent! Do not awaken the Child!"

And that is how the river was silenced and even today does not howl, except when it wants to eat people, in other words, when they drown. And then a dog or cat is thrown into it to appease it. And it is appeased."

De vegades, el regne animal empra el cant i la cançó per indicar camins i destins:

*Ouviu cantar um pássaro, e o pássaro dizia que perto dali estava uma princesa encantada e que se houvesse um menino que a desencantasse, seria feliz.*<sup>62</sup> (Consiglieri, p. 212)

El regne vegetal pot revelar secrets:

*Passados uns meses nasceram canas que tocavam: «Príncipe com orelhas de burro!»*<sup>63</sup> (Soromenhos, vol. II, p. 485)

I, en alguns contes, acusar i assenyalar culpables:

Uma das meninas, vendo a roseira, arrancou uma rosa e ouviu vozes que diziam:

*Não me arranques o meu cabelo,*

*Que minha mãe mo criou,*

*Meu pai mo penteou,*

*Minha madrasta me enterrou,*

*Pelo figo da figueira,*

*Que o passarinho levou.*<sup>64</sup> (Adolfo Coelho, p. 198)

En aquest cas, en la rosa ressona l'eco de la veu de la víctima, que es percep com a paraula justiciera.

Els contes també es refereixen amb molta freqüència a un altre aspecte de la paraula: el del riure, el somriure i la riallada. El so lligat a la vida, a una faceta dionisiaca i pagana, pròpia de bruixes i d'altres éssers excessius, en contrast amb la contenció cristiana –«molt riure, poc cervell», adverteix la dita.

No obstant això, riure, o millor, la manca, la incapacitat de riure, és un dels temes recurrents dels contes en què el príncep o la princesa són infelïços i busquen ansiosament qui els faci riure:

*O rei não sabia o que havia de fazer. Mandou deitar um pregão pelas ruas que toda a gente que, por qualquer motivo, distraisse a princesa e a fizesse rir, teria certa a sua fortuna e um título dado pelo rei.*<sup>65</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 192)

Curiosament, en un d'aquests contes serà una vella qui aconseguirà fer riure la princesa, tot contant-li una història. La paraula fabulació és un mot terapèutic al qual els contes solen atribuir el poder de fer riure i retornar la parla, o la vida, als personatges.

Aquesta incapacitat de riure, que equival a una incapacitat de viure, és comuna als dos sexes:

*O príncipe adoeceu de paixão, e não comia, nem bebia, nem se ria.*<sup>66</sup> (Consiglieri, p. 133)

En els nostres contes, existeixen trets prosaics de l'ús de la paraula. Un dels casos es dona, per exemple, en una versió del conte «La bella dorment» en la qual, en comptes del tan cèlebre i desitjat bes, el jove (certament cap príncep), veu la princesa adormida al llit i:

*(...) arradando as suas cortinas verdes e ele bradando: «Menina, acorde!» Assim*

A veces, el reino animal usa el canto y la canción para señalar caminos y destinos:

*Ouviu cantar um pássaro, e o pássaro dizia que perto dali estava uma princesa encantada e que se houvesse um menino que a desencantasse, seria feliz.*<sup>62</sup> (Consiglieri, p. 212)

El reino vegetal puede revelar secretos:

*Passados uns meses nasceram canas que tocavam: «Príncipe com orelhas de burro!»*<sup>63</sup> (Soromenhos, vol. II, p. 485)

Y, en ciertos cuentos, acusar y señalar culpables:

Uma das meninas, vendo a roseira, arrancou uma rosa e ouviu vozes que diziam:

*Não me arranques o meu cabelo,*

*Que minha mãe mo criou,*

*Meu pai mo penteou,*

*Minha madrasta me enterrou,*

*Pelo figo da figueira,*

*Que o passarinho levou.*<sup>64</sup> (Adolfo Coelho, p. 198)

En este caso, en la rosa resuena el eco de la voz de la víctima, que se percibe como palabra justiciera.

Los cuentos también se refieren con mucha frecuencia a otro aspecto de la palabra: el de la risa, la sonrisa y la carcajada. El sonido ligado a la vida, a una faceta dionisiaca y pagana, propia de brujas y de otros seres excesivos, en contraste con la contención cristiana –«mucha risa, poco seso», advierte el dicho.

Sin embargo la risa, o mejor, la falta de ella, la incapacidad de reír, es uno de los temas recurrentes de los cuentos en que el príncipe o la princesa son infelices y buscan ansiosamente quien les haga reír:

*O rei não sabia o que havia de fazer. Mandou deitar um pregão pelas ruas que toda a gente que, por qualquer motivo, distraisse a princesa e a fizesse rir, teria certa a sua fortuna e um título dado pelo rei.*<sup>65</sup> (Vasconcelos, vol. I, p. 192)

Curiosamente, en uno de esos cuentos será una vieja quien consiga hacer reír a la princesa, contándole una historia. La palabra fabulación es una palabra terapéutica a la que los cuentos suelen atribuir el poder de hacer reír y devolver el habla, o la vida, a los personajes.

Esa incapacidad de reír, que equivale a una incapacidad de vivir, es común a los dos sexos:

*O príncipe adoeceu de paixão, e não comia, nem bebia, nem se ria.*<sup>66</sup> (Consiglieri, p. 133)

En nuestros cuentos, existen rasgos prosaicos del uso de la palabra. Uno de los casos se da, por ejemplo, en una versión del cuento «La bella durmiente» en la que, en lugar del tan cèlebre y deseado beso, el joven (ciertamente ningún príncipe), vio a la princesa acostada y dormida y:

*(...) arradando as suas cortinas verdes e ele bradando: «Menina, acorde!» Assim ela abriu os olhos muito esfaledida...»*<sup>67</sup> (Vascon-

(Vasconcelos, vol. II, p. 350)

The sounds of evil unearthly beings, beasts and fears contrast with singing and song, which are associated with a beneficial, reassuring supernatural power that indicates a celestial kingdom which can only be intuited.

Sometimes, the animal kingdom uses singing and song to reveal pathways and fates:

"He heard a bird singing and the bird said that nearby was a princess under a spell and that the young man who broke the spell would find happiness." (Consiglieri, p. 212)

Plants can reveal secrets as well:

"A few months later, some canes were born there that whispered, "The King has donkey ears!" (Soromenhos, vol. II, p. 485)

And, in certain stories, they accuse and reveal the names of culprits:

"Upon seeing the rose bush, one of the girls broke off a rose and heard voices that said:

Desist from pulling out the hair

That my dear mother made so fair

And my kind father combed with care

My cruel stepmother buried me

For what a bird stole from that tree

Despite my tears, despite my plea."

(Adolfo Coelho, p. 198)

In this case, the echo of the victim's voice resonates in the rose, which is viewed as a call for justice.

Folktales also often contain references to another aspect of words: ribald leers and raucous laughter, sounds linked to a pagan, Dionysian facet of witches and other unrestrained beings, in contrast to Christian containment: "Much laughter, little sense", warns the adage.

However, laughter, or rather the lack of it, the incapacity to laugh, is a recurrent motif in stories that include a melancholy prince or princess and the anxious search for someone to make them laugh:

"The King did not know what to do. He commanded the town crier to proclaim far and wide that anyone who distracted the princess in any way whatsoever and made her laugh would have made his fortune and be knighted by the King." (Vasconcelos, vol. I, p. 192)

Curiously, in one folktale it is an old lady who manages to make the princess laugh by telling her a story. Fabulation is a therapeutic word to which folktales usually attribute the power of making the characters laugh and restoring their speech, or life.

The incapacity to laugh, which is equivalent to an inability to live, is common to both sexes:

"The prince became sick with love and he neither ate nor drank, nor did he laugh." (Consiglieri, p. 133)

Our stories also include more prosaic uses of the word, e.g., a version of the story

ela abriu os olhos muito esfalecida... 67 (Vasconcelos, vol. II, p. 207)

I el mateix succeeix en aquesta versió d'«El príncep gripau» (en aquest cas: «La princesa i la granota») en la qual el bes, de nou, és denegat i substituït per la paraula i el gest

*Então ela pegou-lhe com dois dedos, levou-a para o quarto e deitou-a a um canto.*

*Mas, quando a princesa estava no leito, o pobre animal foi-se chegando e disse:*

*- Estou cansado; quero dormir tão bem como tu; põe-me na cama, se não digo ao teu pai.*

*Com isto ela irritou-se muito, pegou na rã e atirou-a com toda a força contra a parede:*

*- Assim debes poder descansar, maldita rã!*

*Mas, caindo, não ficou uma rã. Era um príncipe de belos olhos.* 68 (Vasconcelos, vol. I, p. 171)

Haurà estat el gest o la paraula el que va obrar la metamorfosi?

Aquesta idea del bes, una idea bàsicament més romàntica i, per això mateix, més conforme als desigs i a l'imaginari occidentals, va ser la imatge que va quallar i es va propagar. No obstant això, en un altre imaginari, en un substrat que certament perviu encara en el nostre imaginari col·lectiu, la paraula pot més que el gest. En el fons, en les dues versions la boca és el vehicle del desencantament, però si en una és tan sols la boca-cos-contacte allò que actua sobre la maledicció del somni de cent anys i sobre l'encanteri obrat contra el príncep transformat en granota o gripau, en les versions més antigues i, possiblement, més vertaderes, és la paraula la que combat la paraula.

I, si el mateix silenci pot ser, com hem vist, el resultat d'un encanteri o una maledicció, recordem que l'eco, la repetició de la paraula sense nexa també pot ser el resultat d'una maledicció.

En els contes tradicionals, tota paraula ressona en altres paraules, altres imaginaris i altres formes de pensar i de viure els contes. A nosaltres, que sentim aquests ressons i també els repetim, se'ns demana buscar la paraula oculta, aquella que s'amaga darrere d'un eco aparentment inofensiu o d'una enigmàtica mudeza, perquè la paraula, com hem vist, es combat amb la paraula i el simple eco condueix, com ens ensenya el mite, al més perillós eco de nosaltres mateixos: el narcisisme. ◆◆

celos, vol. II, p. 207)

Y lo mismo sucede en esta versión de «El príncipe sapo» (en este caso: «La princesa y la rana») en la que el beso, de nuevo, es denegado y sustituido por la palabra y el gesto:

*Então ela pegou-lhe com dois dedos, levou-a para o quarto e deitou-a a um canto.*

*Mas, quando a princesa estava no leito, o pobre animal foi-se chegando e disse:*

*- Estou cansado; quero dormir tão bem como tu; põe-me na cama, se não digo ao teu pai.*

*Com isto ela irritou-se muito, pegou na rã e atirou-a com toda a força contra a parede:*

*- Assim debes poder descansar, maldita rã!*

*Mas, caindo, não ficou uma rã. Era um príncipe de belos olhos.* 68 (Vasconcelos, vol. I, p. 171)

¿Habrà sido el gest o la paraula lo que obró la metamorfosis?

Esta idea del beso, una idea básicamente más romántica y, por eso mismo, más conforme a los deseos y al imaginario occidentales, fue la imagen que cuajó y se propagó. Sin embargo, en otro imaginario, en un sustrato que ciertamente pervive todavía en nuestro imaginario colectivo, la palabra puede más que el gesto. En el fondo, en ambas versiones la boca es el vehículo del desencantamiento, pero si en una es tan sólo la boca-cuerpo-contacto lo que actúa sobre la maldición del sueño de cien años y sobre el hechizo obrado contra el príncipe transformado en rana o sapo, en las versiones más antiguas y, posiblemente, más verdaderas, es la palabra la que combate a la palabra.

Y, si el propio silencio puede ser, como hemos visto, el resultado de un hechizo o maldición, recordemos que el eco, la repetición de la palabra sin nexo también puede resultar de una maldición.

En los cuentos tradicionales, toda palabra resuena en otras palabras, otros imaginarios y otras formas de pensar y de vivir los cuentos. A nosotros, que oímos esos ecos y también los repetimos, se nos pide buscar la palabra oculta, aquella que se esconde por detrás de un eco aparentemente inofensivo o de una enigmática mudez, porque la palabra, como hemos visto, se combate con la palabra y el simple eco conduce, como nos enseña el mito, al más peligroso eco de nosotros mismos: el narcisismo. ◆◆

«The Sleeping Beauty» in which a young man (in fact, not a prince) sees the sleeping princess lying there and instead of the famous, yearned-for kiss:

*(...) parted the green curtains and exclaimed, "Young maiden, wake up!" And she opened her eyes in great confusion... " (Vasconcelos, vol. II, p. 207)*

And the same thing happens in this version of «The frog prince» (in this case, «The princess and the frog») in which a kiss is once again denied and replaced by words and gestures:

*"Then she picked up the frog gingerly between two fingers, took it into the bedroom and dropped it in a corner.*

*But when the princess was lying on her bed, the poor creature crept up closer to her and said:*

*"I am tired; I want to sleep as comfortably as you do. Take me into your bed or I shall tell your father."*

*Upon hearing these words, the princess became enraged. She picked up the frog and threw it against the wall as hard as she could:*

*"Now sleep there, cursed frog!"*

*Yet, upon falling, the frog was no longer a frog, but a prince with beautiful eyes instead." (Vasconcelos, vol. I, p. 171)*

*Was it the gesture or the word that wrought the metamorphosis?*

The device of a kiss, which is a more romantic idea and therefore closer to Western desires and imagery, caught on and spread. However, words are stronger than gestures in a substrate of folktales that still survives in our collective imagery. At heart, the mouth is the vehicle for breaking the spell in both variants, yet, if only contact between body and mouth can undo the curse of the hundred-year-old slumber or the spell on the frog or toad prince in one version, words conquer words in the older and possibly truer versions.

And if spells or curses can cause silence, they can also cause echoes – repetitions of words left hanging in the air – as we have seen.

All words in folktales resound with other words, other images and other ways of conceiving and experiencing stories. Those of us who hear these echoes and in turn repeat them are commissioned to seek out the words hidden behind enigmatic speechlessness or apparently inoffensive echoes, because words are combated with other words and, as the myth proves, a simple echo leads to the most treacherous kind of self-echo: narcissism. ◆◆

## CORPUS

ATAÍDE DE OLIVEIRA, A. Xavier, *Contos Tradicionais do Algarve* (2 vol.), Vega, Lisboa, 1989.  
BRAGA, Teófilo, *Contos Tradicionais do Povo Português* (2 vol.), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992.  
COELHO, Adolfo, *Contos Populares Portugueses*, col. Portugal de Perto, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993.  
FRAZÃO, Fernanda, *Lendas Portuguesas da Terra e do Mar*, Apenas, Lisboa, 2004.  
PEDROSO, Consiglieri, *Contos Populares Portugueses* (5ª edição), Vega, Lisboa, 1992.  
SOROMENHOS, Alda da Silva e Paulo Caratão, *Contos Populares Portugueses* (2 vol.), Centro de Estudos Geográficos, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1986.  
VASCONCELOS, José Leite, *Contos Populares e Lendas*, Acta Universitatis Conimbrigensis (2 vol.), Coimbra, 1988.

## LIBRES CITATS

CALVINO, Italo, *Sobre o Conto de Fadas*, Teorema, Lisboa, 1999.  
GÓGOL, Nicolai, *Noites na Granja ao pé de Dikanka*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2004.  
LÜTHI, Max, *The European Folktale, Forma na Natura*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.  
MALINOWSKI, Bronislaw, *Magia, Ciência e Religião*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1990.  
OVIDIO, *Metamorfoses*  
PROUST, Marcel, *O Prazer da Leitura*, Teorema, Lisboa, 1997.  
SIMONSEN, Michèle, *Le Conte Populaire*, «Littératures modernes», Puf, Paris, 1984.

## NOTES

1) «Quan el marit no la va voler creure, la dona li va dir: "Doncs mira, home, anirem a veure Nostra Senyora de Gràcia, i li preguntarem qui va ser que es va beure el vi, si vaig ser jo o la moixa; si Nostra Senyora diu que vaig ser jo, t'hauré de portar a casa a collibè, i si jo sóc innocent m'hi hauràs de portar tu." Partiren marit i muller cap a Nostra Senyora de Gràcia i en arribar a un punt on hi havia eco, la dona li va dir al marit: "Mira, no cal que anem més lluny; Nostra Senyora també ens sent des d'aquí." L'home va cridar llavors amb totes les seves forces: "Digueu-me, Nostra Senyora de Gràcia, qui es va beure el vi, va ser la meua dona o va ser la moixa?" I l'eco va respondre: "La moixa." Tres vegades va preguntar l'home el mateix, i tres vegades l'eco li va respondre la moixa. L'home, llavors, convençut que la dona era innocent, la va portar a collibè fins a casa seva i va matar la moixa perquè no li continués robant el vi.»  
2) «Hi havia una vegada una dona que era molt amiga del vi, però el seu marit no en sabia res.»  
3) «Hi havia també un mossèn i també estava amistançat amb una [dona].»  
4) «Hi havia una vegada un lladre cèlebre. En el fons no era dels pitjors. Li agradava robar i, ara i adés, disparar un tret com qui no vol la cosa; això era veritat, però, quan robava, la meitat era per repartir-la entre els pobres.»  
5) «En una ocasió també hi va haver un jove-cel que va enganyar una al-lota... Sembla un

miracle, però succeeix! Una vegada va succeir! Al jove-cel li feia molta pena enganyar l'al-lota, però estava disgustat amb ella. Estava disgustat amb l'al-lota i no volia casar-se amb ella, perquè ja no li agradava. L'al-lota li desagrada! Però el jove tenia remordiments perquè no li agradava l'al-lota i se'n va anar a confessar del pecat d'haver-la enganyada...»  
6) «Hi havia un lladre que estava davall el llit. Havia un lladre davall el llit i aquest lladre va arribar a la porta, i aquest home va arribar a la porta, se'n va anar a amagar davall la barra, se'n va anar a amagar davall el llit, davall una barra.»  
7) «Llestos! Aviat varen venir a buscar els diners. Llestos! Varen venir a buscar els diners, agafaren els diners i fugiren tots dos, llestos!»  
8) «I va arribar a una terra on hi havia cinc o sis estudiants, quatre, o cinc o sis –qui sap quants serien?– per tramar la malifeta.»  
9) «L'home era astut, però la Mort ho era encara més, o no ho era?»  
10) «(...) uns dormien en un paller, d'altres dormien en un seient (una espècie de cosa de fusta que hi havia al costat de la xemeneia, una espècie de banc de fusta), i dormien allà, amb unes mantes.»  
11) «Deixem ara al culler amb les dues filles i anem a veure què fa el moro amb l'altra filla.»  
12) «Tornant al culler, sabreu que ell...»  
13) «El va partir primer i el fill del carboner (qui anomenarem Guillem) es va dirigir cap a la porta de palau...»  
14) «Blancaflor, la qual d'ara endavant anomenarem princesa Guiomar, car tal era el seu nom de baptisme, i princesa era ella, perquè estava casada amb el príncep...»  
15) «Ja heu sentit parlar del cas que es va donar a Bragança? No sabeu del cas que es va donar a Bragança, no? Doncs us contaré un cas que es va donar a Bragança, amb dos canalles que rondaven per l'escola. Vós sabeu molt bé que el que no fa un canalla, no ho fa ningú.»  
16) «I què tal, t'ha agradat o no?»  
17) «Eren lladres. Varen sortir d'un penyal i un va dir (no sé bé com ho va dir): "Obre't, penyal" (Aquesta paraula no la sé bé).»  
18) «(Ja no enfilo bé. Són molts anys ja. Enfilava, enfilava...»  
19) «Va anar la reina a vorera de mar (...) i va dir: "Que tot torni a ser com era i, ja que he perdut la influència sobre la meua filla, li ordeño que oblidí completament que és casada, i que el seu marit s'oblidi també d'ella i que mai més no torni a recordar el que varen viure.»  
20) «A una certa alçada, per on discorria un rierol, la princesa va demanar aigua, car patia una gran set. L'home es va ajupir i es va treure el barret per donar aigua a la jove, i aleshores aquesta el va empenyer al riu. L'home, abans d'enfonsar-se, va proferir la següent maledicció: "Que Déu et privi de la parla!" I així va ser.»  
21) «Les fades expressaren el seu agraïment i, quan estaven a punt d'anar-se'n, s'acostaren a la criatura i, tocant-la amb la seva vareta màgica, va dir la primera: "Jo t'enciso perquè siguis la dona més bella del món!" Va dir la segona: "Jo t'enciso perquè siguis la dona més rica

que existeixi!" La tercera va dir: "Jo t'enciso perquè, quan parlis, de la teua boca surtin flors..."»  
22) «El fill del pescador els va preguntar perquè servien aquelles coses, i ells li contestaren que les botes portaven allà on volgués anar a qui les posseís; el mantell feia invisible qui s'hi tapava; la clau, que servia per a tots els panys (...»  
«El jove es va calçar de seguida les botes i va dir: "Botes, porteu-me a ca la meua germana gran"»  
23) «Una vella va ensenyar a una al-lota com obrar un encanteri sobre el seu xicot perquè aquest l'estimés de debò i es casés irremediablement amb ella, mitjançant un pastís, el qual, abans d'introduir-lo al forn, havia de ser sostingut a les mans de l'al-lota amb el sortilegi següent: Capa d'aquí, xapa d'allí: Qui et mengi morirà per mi.»  
24) «Que Déu t'augmenti, que ets per a molta gent.»  
25) «El príncep la va cridar i li va dir que, sota pena de mort, havia d'explicar-li els tres poncems de l'amor.»  
26) «(...) llavors el rei va fer cridar el seu barber i li va dir: «li afaitaràs la barba a sa majestat, però si li dius a ningú que té orelles d'ase, moriràs.»  
27) «(...) i es tornaren a trobar amb la velleta que els va dir: "Fills meus, la bruixa escalfarà el forn per rostir-vos-hi; després us dirà que balleu sobre la pala i vosaltres li haureu de contestar: balleu vós primer, perquè nosaltres n'aprenquem; llavors ella ballarà, i vosaltres direu: Valga'm Nostra Senyora i Sant Josep, i l'empenyereu al forn"»  
28) «Et donaré una endevinalla i, si d'aquí a tres dies no me la saps contestar, et faré matar.»  
29) «Hi havia una vegada un rei que tenia una filla que deia que només es casaria amb l'home que fos capaç d'inventar una endevinalla que ella no encertés.»  
30) «El príncep es va enfadar molt i va dir que en Pere havia de ser executat.  
Li va dir a en Pere que a ell li era igual, però que, abans de morir, demanés al rei que oferís un sopar a tota la cort, perquè tenia una cosa a declarar.»  
31) «El cambrista va contar el que li havia succeït, i un dels altres dos va dir: "Aposto que jo hi vaig demà, i ella no em fa això!"»  
32) «Doncs apostem que val més qui molt matina que qui Déu ajuda.  
Tancaren l'aposta i acordaren preguntar-ho a les tres primeres persones que es trobesin(...)»  
33) «Ja que tu m'has triat com a comare, et vull fer ric. Faràs de metge i viatjaràs per aquelles terres a curar malalts; entres a la seva cambra i, si veus que jo sóc a la capçalera del llit, serà senyal que el malalt no se'n sortirà i t'excuses de donar-li medicaments; però, si jo m'estic al peu, serà que ell se'n sortirà (...»  
34) «Els metges feien grans apostes amb en Joan Lloa, respecte a si els malalts moririen o no. En Joan Lloa va acumular una enorme fortuna, perquè sempre guanyava totes les apostes.»  
35) «Ens jugarem l'un a l'altre; si tu em guanyes

a mi, jo et serviré; i si jo et guanyo, em serviràs tu.»

36) «El peix, quan es va veure capturat i a terra, li va dir al pescador que el tornés a llançar a l'aigua, que ell li prometia una gran captura...»

37) «El pare va comprar un barret, el va portar a casa i li va dir a la filla: "Quan aquest barret s'espantli, jo em casaré amb la teva mestra." I el va penjar en un clau.»

38) «El Senyor va presentar la Lluna, l'Aigua i el Sol com a testimonis (...) La Lluna i l'Aigua varen jurar en fals; el Sol va dir la veritat (...) Déu va castigar llavors la Lluna (que era tan bonica com el Sol), i li va prendre els seus raigs per donar-los al Sol; va castigar també l'Aigua, obligant-la a córrer sempre, sense poder-se quedar mai aturada.»

39) «Quan el nin va arribar a l'edat de tres anys, el comte va manar a un criat que portés aquell nin per moltes terres i fos dient: "Qui vol veure un nin ensafanat?" i que, si veies que alguna dona es commovia en veure'l, es fixés bé en ella i vingues a dir-li-ho.»

40) «I el pare li va preguntar: - Llavors, què és el que més vols: un cavall per muntar, un sarró ple de diners, la benedicció del pare o una botifarra?»

41) «Hi havia una reina molt orgullosa que, adreçant-se a les seves donzelles, els preguntava: "Hi deu haver un rostre més bonic que el meu?" Les donzelles li responien que no; i en fer la mateixa pregunta a les criades, aquestes li responien el mateix.»

42) «Llavors com va ser això? Tu com te'n vares assabentar? Ella li ho va contar tot...»

43) «L'home va voler repetir en la mateixa ocasió les mateixes frases, però va dir:

"Anem per davall els esbarzers. I damunt Olívia." I si bé va anar damunt Olívia, també va anar per davall els esbarzers i en va sortir tot nafrat.»

44) «La dona se'n va riure d'ell i li va dir: "Mira que m'has sortit beneit! Vinga, anem a comptar:

Març, Mangarç i mes de Març: són tres mesos. Abril, Mabril i mes d'Abril: tres mesos més. Maig, Mangaig i mes de Maig: tres més. Per tant són nou mesos." L'home es va donar un cop al front i va exclamar: "És clar, muller, que en sóc de beneit!"»

45) «(...) només aquella dama, quan la besava, es posava a plorar. A tots els meravellava molt allò i li demanaven que digués per què era. La dama al principi no volia, però al final ho va contar (...).»

46) «Ella, així que es va aixecar, anà a contar-ho tot a la reina, i el rei i la reina li digueren: "Avui, quan et colguis, li dius el mateix i després que ell es tregui les pells i es posi a dormir, deixa la porta de la cambra oberta, que nosaltres el volem venir a veure"»

47) «Ella hi va anar, però en arribar a la porta de la cuina va trencar el càntir i ella va dir: "Maleida siguis; que quan parlis escupis gripaus per la boca, per haver-me trencat el càntir"»

48) «(...) mon pare et preguntarà: "Heu vist per aquí na Blancaflor?", i tu hauràs de respondre-li: "Si voleu enciam, són a vint rals cada un"»

49) «Jo sóc una dona, sóc una mora que està aquí embruixada des de fa molts anys; si tu em

desembriuxes, seràs ric tota la vida. Has de passar aquí tres nits, vindran fins al peu del teu llit, te'n faran fora i et diran (...) Si tu et quedessis aquests tres dies (...).»

50) «Tothom va dir al rei i a la seva comitiva que aquella nina era, sens dubte, una santa. El rei es va dir a si mateix: "Doncs així ja tinc qui torni la parla a les meves filles mudes." Va portar la nina a palau i li va dir que sota pena de mort havia de concedir la parla a les filles mudes.»

51) «Es va convenir el casament amb un jove i els pares varen decidir que havien d'ocultar la jove rebutjada i presentar la filla, amb perles de l'altra sobre la capa, i dir que era muda.»

52) «Llavors, sense dir una sola paraula, li va tallar la cap a la pobra al·lota i va anar a deixar-la en el mateix saló on ella havia entrat.»

53) «(...) era una mora embruixada, segons li va dir al pobre home, que es va quedar esbalaït en mirar-la, sense atrevir-se a parlar ni a moure's...»

54) «(...) que només apareixia d'aquella manera, i podia espantar-los, a la dona i a l'esmentat moliner, però no li podia parlar...»

55) «Una dona va somiar, durant tres nits, que hi havia una planta de julivert al costat d'un pou al qual anava cada dia a buscar aigua, i que havia de regar aquesta planta amb aigua de pasta (farina i aigua) fins que donés llavor. No havia de contar res del que havia somiat ni del que feia.

El marit va observar que ella anava cada vespre al costat del pou i que portava una escudella a la mà. La va obligar a revelar-li'n la causa, ella l'hi va dir i, immediatament, va desaparèixer el julivert que ella anava a regar.»

56) «(...) i la va advertir que no la deixés menjar als ocells, perquè, si això succeís, hauria de matar-la. Un dia que la nina estava descuidada, va venir un ocell i se'n va dur la figa en el bec. La nina va plorar i va tornar a plorar, però la madrastra no es va commoure i va enterrar la nina al corral.»

57) «L'al·lota, quan havia de dormir, plorava, i en això aparegueren tres dones, tres fades, i li digueren: "No ploris, filla meva, que nosaltres som aquí per auxiliar-te en la teva aflicció..."»

58) «En això va arribar la bèstia, que a dues lleugues de distància ja se sentia rugir.»

59) «(...) i va sentir una veu que deia: "Caic, caic." El gegant es va espantar molt, i no va respondre res.»

60) «(...) escolta bé, que la mar ha de donar tres bramuls: amb el primer, has de fugir d'allà; amb el segon has d'arribar a mig camí, i amb el tercer, has de ser aquí.»

61) «El riu Minyo xisclava molt. Quan va néixer el Nin Jesús i Nostra Senyora fugia amb ell, va arribar a la vorera, per creuar-lo, i va dir: "Riu Minyo, vé's callat! No em despertis el Nin!" Així va ser com el riu va callar; i encara avui no crida, tret de quan vol menjar gent, és a dir, que s'hi negui algú. I llavors se li tira un ca o un moix, per aplacar-lo. I s'aplaça.»

62) «Va sentir cantar un ocell, i l'ocell deia que prop d'allà hi havia una princesa encantada i que si hi hagués un jovencell que la desencantés, seria feliç.»

63) «Passats uns mesos varen néixer unes canyes que tocaven: Príncep amb orelles

d'ase!»

64) «Una de les nines, en veure el roser, va arrancar una rosa i va sentir veus que deien: No m'arrenquis el cabell, / Que ma mare me'l va fer, / Mon pare me'l va pentinar, / Ma madrastra em va enterrar, / Per la figa de la figuera, / Que l'ocellet es va emportar.»

65) «El rei no sabia què fer. Va manar proclamar un pregó pels carrers pel qual tot aquell que, de la manera que fos, distraqués la princesa i la fes riure, tindria assegurada la seva fortuna i rebria un títol del rei.»

66) «El príncep va emmalaltir d'amor, i no menjava, ni bevia, ni reia.»

67) «(...) va obrir les cortines verdes i va exclamar: «Nina, desperta!» I ella va obrir els ulls amb gran desconcert...»

68) «Llavors ella va agafar la granota amb dos dits, la va portar a la cambra i la va deixar en un racó. Però, quan la princesa jeia en el seu llit, el pobre animal s'hi va anar acostant i li va dir: "Estic cansada; vull dormir tan còmoda com tu; o em pugés al llit, o l'hi dic al teu pare." En sentir aquestes paraules, la princesa es va enfadar molt, va agafar la granota i la va estampar amb totes les seves forces contra la paret: "Així podràs descansar, maleïda granota!" Però, en caure, ja no era una granota. Era un príncep de bells ulls.»



A. Archipova



## CORPUS

ATAÍDE DE OLIVEIRA, A. Xavier, *Contos Tradicionais do Algarve* (2 vol.), Vega, Lisboa, 1989.  
BRAGA, Teófilo, *Contos Tradicionais do Povo Português* (2 vol.), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992.  
COELHO, Adolfo, *Contos Populares Portugueses*, col. Portugal de Perto, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993.  
FRAZÃO, Fernanda, *Lendas Portuguesas da Terra e do Mar*, Apenas, Lisboa, 2004.  
PEDROSO, Consiglieri, *Contos Populares Portugueses* (5ª edición), Vega, Lisboa, 1992.  
SOROMENHOS, Alda da Silva e Paulo Caratão, *Contos Populares Portugueses* (2 vol.), Centro de Estudos Geográficos, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1986.  
VASCONCELOS, José Leite, *Contos Populares e Lendas*, Acta Universitatis Conimbricensis (2 vol.), Coimbra, 1988.

## LIBROS CITADOS

CALVINO, Italo, *Sobre o Conto de Fadas*, Teorema, Lisboa, 1999.  
GÓGOL, Nicolai, *Noites na Granja ao pé de Dikanka*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2004.  
LÜTHI, Max, *The European Folktales, Forma na Natura*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.  
MALINOWSKI, Bronislaw, *Magia, Ciência e Religião*, Circulo de Leitores, Lisboa, 1990.  
OVIDIO, *Metamorfoses*  
PROUST, Marcel, *O Prazer da Leitura*, Teorema, Lisboa, 1997.  
SIMONSEN, Michèle, *Le Conte Populaire, «littératures modernes»*, Puf, Paris, 1984.

## NOTAS

1) «Como el marido no quiso creerla, la mujer le dijo: "Pues mira, hombre, vamos a ir a Nuestra Señora de Gracia, y vamos a preguntarle quién fue que se bebió el vino, si fui yo o la gata; si Nuestra Señora dice que fui yo, tendré que llevarle a casa a cuestras, y si yo soy inocente tendrás que llevarme tú." Partieron marido y mujer hacia Nuestra Señora de Gracia y al llegar a un lugar en el que había eco, la mujer le dijo al marido: "Mira, no precisamos ir más lejos; Nuestra Señora también nos oye desde aquí." El hombre gritó entonces con todas sus fuerzas: "Decidme, Nuestra Señora de Gracia, ¿quien bebió el vino, fue mi mujer o fue la gata?" Y el eco respondió: "La gata." Tres veces preguntó el hombre lo mismo, y tres veces el eco le respondió que la gata. El hombre, entonces, convencido de que la mujer era inocente, la llevó a cuestras hasta su casa y mató a la gata para que no le siguiera robando el vino.»  
2) «Érase una vez una mujer muy amiga del vino, pero su marido no sabía de nada.»  
3) «Érase también un cura y también estaba amancebado con una [mujer].»  
4) «Érase una vez un célebre ladrón. En el fondo no era de los peores. Le gustaba robar y, de vez en cuando, dar un tiro como quien no quiere la cosa; eso era verdad, pero, cuando robaba, la mitad era para repararla entre los pobres.»  
5) «En una ocasión también hubo un rapaz que engañó a una muchacha... ¡Parece un milagro, pero sucede! ¡Una vez sucedió! Al mozo le daba mucha pena engañar a la muchacha, pero

estaba disgustado con ella. Estaba disgustado con la muchacha y no quería casarse con ella, porque ya no le gustaba. ¡La moza le desagradaba! Pero el joven tenía remordimientos por no gustarle la muchacha y se fue a confesar del pecado de haberla engañado...»  
6) «Érase un ladrón que estaba debajo de la cama. Había un ladrón debajo de la cama y ese ladrón llegó a la puerta, y ese hombre llegó a la puerta, se fue a esconder debajo de la barra, se fue a esconder debajo de la cama, debajo de una barra.»  
7) «¡Listo! Pronto vinieron a buscar el dinero. ¡Listo! Vinieron a buscar el dinero, agarraron el dinero y se largaron los dos, ¡Listo!»  
8) «Y llegó a una tierra en la que había cinco o seis estudiantes, cuatro, o cinco o seis – ¿quién sabe los que serían? – para tramar la fechoría.»  
9) «El hombre era astuto, pero la Muerte lo era aún más, ¿o no lo era?»  
10) «(...) unos dormían en un pajar, otros dormían en un asiento (una especie de cosa de madera que había junto a la chimenea, una especie de banco de madera), y dormían allí, con unas mantas.»  
11) «Dejemos ahora al cucharero con las dos hijas y vamos a ver qué hace el moro con la otra hija.»  
12) «Volviendo al cucharero, sabréis que él...»  
13) «Él salió por delante y el hijo del carbonero (al que llamaremos Guillermo) se dirigió hacia la puerta de palacio...»  
14) «Blancaflor, a la que en adelante llamaremos princesa Guiomar, pues tal era su nombre de bautismo, y princesa era ella, pues estaba casada con el príncipe...»  
15) «¿Ya oyó hablar de un caso que se dio en Bragança? ¿No sabe de un caso que se dio en Bragança, no? Entonces, voy a contar un caso que se dio en Bragança, con dos canallas, que andaban por la escuela. Usted sabe muy bien que lo que no hace el canalla, no lo hace nadie.»  
16) «¿Y qué tal, te ha gustado o no?»  
17) «Eran ladrones. Salieron de una roca y uno dijo (no sé bien cómo lo dijo): "Ábrete, peñasco" (Esta palabra no la sé bien).»  
18) «(Ya no enfilo bien. Son muchos años ya. Enfilaba, enfilaba...»  
19) «Fue la reina a la orilla del mar (...) y dijo: "Que todo vuelva a ser como era y, ya que he perdido el poder sobre mi hija, le ordeno que se olvide completamente de que es casada, y que su marido se olvide también de ella y que nunca más puedan recordar lo que vivieron.»  
20) «A cierta altura, por donde discurría un riachuelo, la princesa pidió agua, pues padecía una gran sed. El hombre se agachó y se quitó el sombrero para dar de beber a la joven, y entonces ésta le empujó al río. El hombre, antes de hundirse, profirió la siguiente maldición: "¡Que Dios te prive del habla!" Y así fue.»  
21) «Las hadas expresaron su agradecimiento y, cuando estaban a punto de marcharse, se acercaron a la criatura y, tocándola con su varita mágica, dijo una: "¡Yo te hechizo para que seas la mujer más bella del mundo!" Dijo la segunda: "¡Yo te hechizo para que seas la mujer más rica que exista!" La tercera dijo: "Yo te hechizo para que, cuando hables, de tu boca salgan flores."»  
22) «El hijo del pescador les preguntó para qué

servían aquellas cosas, a lo que ellos respondieron que las botas llevaban a quien las poseyera a donde desease ir; el manto hacía invisible a quien se cubría con él; la llave, que servía para todas las cerraduras (...»  
«El joven se calzó presto las botas y dijo: "Botas, llevadme a casa de mi hermana mayor".»  
23) «Una vieja enseñó a una moza cómo obrar un hechizo sobre su novio para que éste la amase de verdad y se casara irremediablemente con ella, mediante un pastel, el cual, antes de ser introducido en el horno, debía ser sostenido en las manos de la muchacha con el siguiente sortilegio:  
"Capa de aquí, chapa de allí:  
Quién te coma morirá por mí".»  
24) «Que Dios te aumente, que eres para mucha gente.»  
25) «El príncipe la llamó y le dijo que, so pena de muerte, había de contarle las tres cidras del amor.»  
26) «(...) entonces el rey mandó llamar a su barbero y le dijo: «le afeitarás la barba a su majestad, pero si a alguien dijeres que tiene orejas de burro, morirás.»  
27) «(...) y encontraron de nuevo a la viejecita que les dijo: "Niños míos, la bruja va a calentar el horno para asaros en él; luego os dirá que bailéis sobre la pala y vosotros habréis de responderle: bailad vos primero, para que nosotros aprendamos; entonces ella bailará, y vosotros diréis: Válgame Nuestra Señora y San José, y la empujaréis al horno".»  
28) «Voy a darte un acertijo y, si dentro de tres días no me supieres responder, te mando matar.»  
29) «Había en otros tiempos un rey que tenía una hija que decía que sólo se casaría con el hombre que fuese capaz de inventar una adivinanza que ella no acertase.»  
30) «El príncipe se enfadó mucho y dijo que Pedro debía ser ejecutado. Le dijo a Pedro que a él le daba igual, pero que, antes de morir, pidiese al rey que ofreciera una cena a toda la corte, pues tenía algo que declarar.»  
31) «El camarista contó lo que le había sucedido, y uno de los otros dos dijo: "Apuesto a que yo voy allí mañana, ¡y ella no me hace eso!"»  
32) «Pues apostemos que vale más quien mucho madurga que a quien Dios ayuda. Cerraron la apuesta y convinieron preguntar a las tres primeras personas que se encontrasen (...»  
33) «Ya que tú me elegiste como comadre, te quiero hacer rico. Vas a hacer de médico y viajar por esas tierras a curar enfermos; entras en su habitación y, si ves que yo estoy en la cabecera de la cama, será señal de que el enfermo no se va a librar y te excusas de darle medicamentos; pero, si yo estuviere al pie, será porque él se librará (...»  
34) «Los médicos hacían grandes apuestas con Juan Loado, con respecto a si los enfermos morirían o no. Juan Loado amasó una enorme fortuna, porque siempre ganaba todas las apuestas.»  
35) «Nos vamos a jugar el uno al otro; si tú me ganas a mí, yo te serviré; y si yo te gano a ti, me servirás tú.»  
36) «El pez, cuando se vio apresado y en tierra,

le dijo al pescador que lo volviese a echar al agua, que él le prometía una gran captura...»

37) «El padre compró un sombrero, lo llevó a casa y le dijo a su hija: "Cuando este sombrero se estropee, yo me casaré con tu maestra." Y lo colgó en un clavo.»

38) «El Señor presentó la Luna, el Agua y el Sol como testigos (...) La Luna y el Agua juraron en falso; el Sol dijo la verdad (...) Dios castigó entonces a la Luna (que era tan bonita como el Sol), quitándole sus rayos para dárselos al Sol; castigó también al Agua, obligándola a correr siempre, sin poderse quedar nunca quieta.»

39) «Cuando el niño llegó a la edad de tres años, el conde mandó a un criado que llevase a aquel niño por muchas tierras y fuese diciendo: "¿Quién quiere ver a un niño azafranado?" y que, si viese que alguna mujer se conmovía al verlo, se fijase bien en ella y viniera a decirse-lo.»

40) «Y el padre le preguntó: "Entonces, ¿qué es lo que más quieres: un caballo para montar, una bolsa repleta de dinero, la bendición del padre o una morcilla?"»

41) «Había una reina muy orgullosa que, dirigiéndose a sus doncellas, les preguntaba: "¿Habrás rostro más hermoso que el mío?" Las doncellas le respondían que no; y al hacer la misma pregunta a las criadas, éstas le respondían lo mismo.»

42) «Entonces ¿cómo fue eso? ¿Tú cómo te enteraste? Ella se lo contó todo...»

43) «El hombre quiso repetir en la misma ocasión las mismas frases, pero dijo: "Vamos por debajo de las zarzas. Y por encima de Olivia." Y si bien fue por encima de Olivia, también anduvo por debajo de las zarzas y salió todo lacerado.»

44) «La mujer se rió de él y le dijo: "¡Mira que me has salido lerdo! Vamos a contar: Marzo, Mangarzo y mes de Marzo: son tres meses. Abril, Mabril y mes de Abril: otros tres meses. Mayo, Mangayo y mes de Mayo: otros tres. Por lo tanto son nueve meses." El hombre se golpeó la frente exclamando:

"¡Claro, mujer, si seré lerdo!"»

45) «(...) sólo aquella dama, cuando la besaba, se ponía a llorar. A todos les maravillaba mucho aquello y le pedían que dijese por qué era. La dama al principio no quería, pero finalmente lo contó (...).»

46) «Ella, en cuanto se levantó, fue a contárselo todo a la reina, y el rey y la reina le dijeron: "Hoy, cuando te acuestes, le dices lo mismo y después de que él se quite las pieles y se eche a dormir, deja la puerta del cuarto abierta, que nosotros queremos ir a verlo".»

47) «Ella fue, pero llegó a la puerta de la cocina y rompió el cántaro y dijo: "Maldita seas; que cuando hables escupas sapos por la boca, por haberme roto el cántaro".»

48) «(...) mi padre te preguntará: "¿Habéis visto por aquí a Blancaflor?", y tú habrás de responderle: "Si quiere lechuga, son a veinte reales cada una".»

49) «Yo soy una mujer, soy una mora que está aquí embrujada desde hace muchos años; si tú me desembrujas, serás rico de por vida. Has de pasar aquí tres noches, habrán de llegar a los pies de tu cama, echarte de ella y decirte (...) Si tú te quedases estos tres días (...).»

50) «Al rey y a su comitiva les dijeron todos que aquella niña era, sin duda, una santa. El rey se dijo a sí mismo: "Pues entonces ya tengo quien devuelva el habla a mis hijas mudas." Llevó a la niña a palacio y le dijo que so pena de muerte había de conceder el habla a las hijas mudas.»

51) «Se convino la boda con un joven y los padres decidieron que debían ocultar a la rechazada y presentar a la hija, con perlas de la otra sobre el manto, diciendo que era muda.»

52) «Entonces, sin decir una sola palabra, le cortó la cabeza a la pobre muchacha y fue a dejarla en el mismo salón en el que ella había entrado.»

53) «(...) era una mora hechizada, según le dijo al pobre hombre, que se quedó pasmado al mirarla, sin atreverse a hablar ni a moverse...»

54) «(...) que sólo de aquella forma aparecía, y podía asustarlos, a la mujer y a dicho molinero, pero no le podía hablar...»

55) «Una mujer soñó, durante tres noches, que había una planta de perejil junto a un pozo al que iba todos los días a buscar agua, y que debía regar esa planta con agua de masa (harina y agua) hasta que diera semilla. No debía contar nada de lo que había soñado ni de lo que hacía. El marido notó que ella iba todas las noches al lado del pozo y que llevaba un tazón en la mano. La obligó a revelar la causa, se la dijo e, inmediatamente, desapareció el perejil que ella iba a regar.»

56) «(...) y le advirtió que no se lo dejase comer a los pájaros, pues, si eso ocurriera, tendría que matarla. Un día que la niña estaba descuidada, vino un pajarito y se llevó el higo en el pico. La niña lloró y volvió a llorar, pero la madrastra no se conmovió y enterró a la niña en el corral.»

57) «La muchacha, cuando tenía que dormir, lloraba, y en esto aparecieron tres mujeres, tres hadas, y le dijeron: "No llores, hija mía, que aquí estamos nosotras para auxiliarte en tu aflicción..."»

58) «En esto llegó la alimaña, que a dos leguas de distancia ya se oía rugir.»

59) «(...) y oyó una voz decir: "Me caigo, me caigo". El gigante se asustó mucho, y no respondió nada.»

60) «(...) escucha bien, que el mar ha de dar tres bramidos: con el primero, tienes que huir de allí; con el segundo tienes que llegar a medio camino, y con el tercero, tienes que estar aquí.»

61) «El río Miño chillaba mucho. Cuando nació el Niño Jesús y Nuestra Señora huía con él, llegó a la orilla, para cruzarlo, y dijo: "Río Miño, ¡anda callado! ¡No me despiertes al Niño!" Así fue como el río calló, y todavía hoy no grita, salvo cuando quiere comer gente, es decir, que se ahogue alguien en él. Y entonces se le echa un perro o un gato, para aplacarlo. Y se aplaca.»

62) «Oyó cantar un pájaro, y el pájaro decía que cerca de allí había una princesa encantada y que si hubiese un muchacho que la desencantase, sería feliz.»

63) «Pasados unos meses nacieron unas cañas que soplaban: ¡Príncipe con orejas de burro!»

64) «Una de las niñas, al ver el rosal, arrancó una rosa y oyó voces que decían: "No me arranques el cabello, / Que mi madre lo creó, / Mi padre me lo peinó, / Mi madrastra me enterró, / Por el higo de la higuera, / Que el pajarito se llevó".»

65) «El rey no sabía qué hacer. Mandó proclamar un pregón por las calles por el que todo aquél que, del modo que fuera, distrajesse a la princesa y la hiciese reír, tendría asegurada su fortuna y recibiría un título del rey.»

66) «El príncipe enfermó de amor, y no comía, ni bebía, ni reía.»

67) «(...) descorrió las cortinas verdes y exclamó: «¡Niña, despierta!» Y ella abrió los ojos con gran desconcierto...»

68) «Entonces ella cogió a la rana con dos dedos, la llevó para la habitación y la dejó en un rincón. Pero, cuando la princesa yacía en su lecho, el pobre animal se fue acercando y le dijo: "Estoy cansada; quiero dormir tan cómoda como tú; o me subes a la cama, o se lo digo a tu padre." Al oír estas palabras, la princesa se enfadó mucho, cogió a la rana y la lanzó con todas sus fuerzas contra la pared: "¡Así podrás descansar, maldita rana!" Pero, al caer, ya no era una rana. Era un príncipe de bellos ojos.»



A. Archipowa