



EUSKAL HERRIA ENBLEMATIKOA  
EUSKAL HERRIA EMBLEMÁTICA  
ETOR - OSTOA

eusko lurra  
I - IPUIN MAGIKOAK - CUENTOS MÁGICOS







ENTZIKLOPEDIA ENBLEMATIKOA  
LA ENCICLOPEDIA EMBLEMÁTICA  
ETOR - OSTOA

CUENTOS MÁGICOS  
NARRACIONES DE LA CULTURA POPULAR

— I —

IPUIN MAGIKOAK  
HERRI KULTURAREN NARRAZIOAK

— AZTERLANAK / ESTUDIOS —

ARGITALPENAREN ZUZENDARITZA / DIRECCIÓN EDITORIAL

Enrique Ayerbe Etxebarria

EGILEA /AUTOR

Martin Etxeberria Zuloaga

IRUDIZTATZEA/ ILUSTRACIÓN

Enrique Ayerbe Etxebarria

ITZULPENEA / TRADUCCIÓN

Bakun, S.L. (Revisión de textos en euskara y traducción a castellano)

### Agradecimientos / Eskerronak

El recurso a las colecciones de cuentos sobre los que se han realizado los estudios y traducciones de esta obra se encuentra debidamente citado en sus lugares correspondientes. En cualquier caso expresamos nuestro reconocimiento a las siguientes editoriales, instituciones, transcritores, traductores o editores:

Lan honetako ikerketa eta itzulpenetarako erabili diren ipuinen bildumak dagokien tokian aipatzen dira. Hala eta guztiz ere gure eskerrona adierazi nahi diegu ondorengo argitaletxe, erakunde, transkribatzaile, itzultzaile edo argitaratzaileei:

Aubéron éditions : Légendes & récits populaires du Pays Basque. Cerquand (Edit. / Argital. Dominique Burucoa, 2003)

Auñamendi: "El mundo en la mente popular vasca / Mundua Euskalerrriaren gogoan" J. M. Barandiaran.

Elkar: "Légendes Basques". Jean Barbier.

Euskal Editoreen Elkarte. Ipuinak I-II. W. Webster, Edit. / Arg. Xipri Arbelbide

Euskaltzaindia - Espasa Calpe. "Euskalerrriaren Yakintza". R.M. de Azkue.

Miraguano, editorial (Leyendas Vascas. W. Webster. Traductor / Itzultzaile, Julio Velasco Cobelo, 1989)

Txertoa Ipar Euskal Herriko Legenda eta Ipuinak. J.F. Cerquand. Edit / Arg. Anuntxi Arana.

En lo referente a las ilustraciones, teniendo en cuenta aquéllas cuya procedencia hemos podido establecer citaremos los reconocimientos siguientes:

Ilustrazioei dagokienez, ondorengoak aipatuko ditugu beraien jatorria kontuan hartuz:

Tillac in "Légendes Basques". Jean Barbier. "Euskalerrriaren Yakintza" R.M. Azkue.

Lainez in Auñamendi

Xavier de Eulate in Arantzazu.

Algunas ilustraciones proceden de varios autores en:

Ilustrazio batzuk autore ezberdinenak dira liburu hauetan:

"Euskalerrriaren Yakintza". Euskaltzaindia - Espasa Calpe.

"Vida Vasca" (anuarios / urtekari ).

"Cuentos de todos los Países", Edit. / Arg. Araluze.

"Contes de Fées", Maison Alfred Mame et fils. Tours.

Son fácilmente identificables las ilustraciones de Doré que se han utilizado de modo circunstancial y libre refiriéndolas a escenas de cuentos para las que podían resultar sugestivos independientemente de su original significación.

Erraz ezagutzeko modukoak dira beraien jatorrizko esanahiaren gainetik eta zerikusia duten ipuinetako eszenetan libreki tartekatu diren Doré-ren ilustrazioak.

En muchos casos nos ha sido imposible establecer autorías y procedencias de ilustraciones que han sido utilizadas con la discrecionalidad que acabamos de decir.

Kasu batzuetan ezinezkoa izan zaigu erabili ditugun zenbait ilustrazioen jatorria eta autoreak ezagutzea.

ARGITALETXEA / EDITA

© ETOR-OSTOA S.L.

Pza. del Caddie, 1. Lasarte-Oria

MAKETAZIOA ETA DISEINU GRAFIKOA / MAQUETACIÓN Y DISEÑO GRÁFICO

Begoña Goikoetxea Amonarraiz

José León Huarte Ros

IRUDIEN TRATAMENDUA / TRATAMIENTO DE IMÁGENES

Ana Jubín Ábalos

Pedro Tapias Anabitarte

INPRIMAKETA ETA KOADERNAKETA / IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

GRAFO S.A. Basauri

ISBN: 978-84-96288-56-0

Lege gordailua / Dep. Legal: BI-1448-07



ENTZIKLOPEDIA ENBLEMATIKOA  
LA ENCICLOPEDIA EMBLEMÁTICA

ETOR - OSTOA

CUENTOS MÁGICOS

NARRACIONES DE LA CULTURA POPULAR

IPUIN MAGIKOAK

HERRI KULTURAREN NARRAZIOAK

— AZTERLANAK / ESTUDIOS —

— I —

Martin Etxeberria

# IPUIN MAGIKOAK

— I —

## CUENTOS MÁGICOS

Martin Etxeberria Zuloaga

PRESENTACIÓN .....	7
PRÓLOGO .....	8

### CATÁLOGO TIPOLÓGICO DE LOS CUENTOS POPULARES MARAVILLOSOS VASCOS

1. VASCOS .....	15
Procedencia .....	15
La lengua .....	15
La fidelidad .....	17
2. POPULARES .....	17
Los narradores .....	17
La oralidad .....	18
Los recopiladores. De lo oral a lo escrito .....	18
3. CUENTO .....	33
Terminología de Cerquand .....	34
Terminología de Webster .....	36
Otras terminología .....	36
¿Qué es cuento? .....	37
4. MARAVILLOSOS .....	38
El problema de la clasificación .....	38
Aarne .....	40
5. CATÁLOGO TIPOLÓGICO .....	44
6. NOTAS .....	47

### LOS «CUENTOS MARAVILLOSOS»

1. INFORMACIÓN GENERAL .....	51
1.1. Cuestión primera .....	51
1.2. Orígenes del cuento .....	51
1.3. Teorías sobre el origen de los cuentos .....	51
2. LÉVI-STRAUSS: ¿QUÉ SON LOS MITOS? .....	55
2.1. Elementos de debate .....	55
2.2. Mito y lengua .....	55
2.3. Criticando .....	56
2.4. La hipótesis .....	57
2.5. Las condiciones del análisis .....	58
2.6. Un ejemplo esclarecedor .....	58
2.7. La fórmula matemática del mito .....	59
2.8. Crítica a la tendencia matemática .....	62
2.9. Notas finales .....	63

AURKEZPENA .....	7
HITZAURREA .....	8

### EUSKAL HERRI-IPUIN HARRIGARRIEN KATALOGO TIPOLOGIKOA

1. EUSKALDUNAK .....	15
Jatorria .....	15
Hizkuntza .....	15
Fideltasuna .....	17
2. HERRIKOIAK .....	17
Kontalariak .....	17
Ahozkotasuna eta biltze-lana .....	18
Biltzaileak. Ahotik idatzira .....	18
3. IPUIN .....	33
Cerquand-en terminologia .....	34
Webster-en terminologia .....	36
Beste terminologiak .....	36
Zer da ipuin bat? .....	37
4. HARRIGARRIAK .....	38
Sailkapenaren arazoa .....	38
Aarne .....	40
5. KATALOGO TIPOLOGIKOA .....	44
6. OHARRAK .....	47

### «IPUIN HARRIGARRIAK»

1. ZENBAIT BERRI OROKOR .....	51
1.1. Lehen oharra .....	51
1.2. Ipuinaren sorbideak .....	51
1.3. Ipuin-jatorriarekiko teoriak .....	51
2. LÉVI-STRAUSS: ZER DIRA MITOAK? .....	55
2.1. Eztabaidagaiak .....	55
2.2. Mitoa eta hizkuntza .....	55
2.3. Kritikatzan .....	56
2.4. Hipotesia .....	57
2.5. Azterketaren baldintzak .....	58
2.6. Adibide argigarri bat .....	58
2.7. Mitoaren formula matematikoa .....	59
2.8. Matematika joerari kritika .....	62
2.9. Azken oharrak .....	63



<b>3. VLADIMIR PROPP:</b>	
ANÁLISIS DE LOS CUENTOS MARAVILLOSOS .....	63
3.1. En el umbral del análisis .....	63
3.2. Discutibles clasificaciones de cuentos .....	64
3.3. Descaminadas descripciones de cuentos .....	64
3.4. Partes invariables del cuento .....	65
3.5. Delimitación de los componentes del cuento .....	66
3.6. Componentes variables del cuento .....	67
3.7. Personajes .....	67
3.8. ¿Qué es un cuento maravilloso? .....	69
3.9. La identificación de los cuentos maravillosos .....	69
3.10. ¿Tienen todos el mismo origen? .....	72
3.11. Nexos de unión de los tipos de función .....	73
3.12. La libertad del narrador de cuentos .....	73
3.13. ¿Por dónde continuamos ahora? .....	74
<b>4. LÉVI-STRAUSS: CRÍTICA A PROPP</b> .....	75
4.1. ¿Formalismo puro? .....	75
4.2. Qué se entiende por mito y qué por cuento .....	75
4.3. Por qué se dedicó Propp al análisis del cuento .....	76
4.4. Contradicciones .....	76
4.5. Criterios de identificación de los componentes .....	78
4.6. Atemporalidad de la estructura del cuento .....	79
4.7. El metalenguaje del cuento .....	79
<b>5. RESPUESTA DE PROPP</b> .....	80
5.1. El motivo de su análisis de los cuentos .....	80
5.2. La historia y el cuento .....	81
5.3. Denuncia de formalismo .....	81
5.4. La cantidad y el tiempo de las funciones .....	84
5.5. La necesidad de la Morfología .....	84
5.6. Mito y cuento .....	85
<b>6. LA TEORÍA DE PROPP ACERCA DE LOS CUENTOS MARAVILLOSOS Y OTRAS NARRACIONES LITERARIAS</b> .....	86
6.1. Las preguntas de Claude Bremond .....	86
6.2. Rectificando los principios y las conclusiones de Propp .....	88
6.3. Las formaciones del cuento .....	90
6.4. Últimos conjuntos de funciones con sentido .....	90
6.5. Asociaciones de conjuntos de funciones .....	91
6.6. Solución de las excepciones .....	92
<b>7. NOTAS</b> .....	93

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE LOS «CUENTOS MARAVILLOSOS»

<b>1. ELEMENTOS DE ANÁLISIS</b> .....	97
1.1. Exposición .....	97
<b>2. LAS FUNCIONES Y EXPRESIÓN E INDICADORES DE LOS DISTINTOS TIPOS DE FUNCIONES</b> .....	101
2.1. Principales tipos de funciones .....	101
2.2. Desglose de los principales tipos de funciones .....	102
<b>3. ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE 12 «CUENTOS MARAVILLOSOS» VASCOS</b>	
La hija y la hijastra .....	110
La reina sin brazos .....	113
Guarin .....	117
El dragón .....	120
Juan Oso .....	122
Los reunidos .....	124

<b>3. VLADIMIR PROPP:</b>	
IPUIN HARRIGARRIEN AZTERKETA .....	63
3.1. Analisiaren atarian .....	63
3.2. Ipuin sailkapen eztabaidagarriak .....	64
3.3. Ipuin deskripzio bidegalduek .....	64
3.4. Ipuin-osagai aldagaitzak .....	65
3.5. Ipuin-osagaien mugaketa .....	66
3.6. Ipuin-osagai aldakorak .....	67
3.7. Pertsonaiak .....	67
3.8. Ipuin harrigarria zer da? .....	69
3.9. Ipuin harrigarrien bereizketa .....	69
3.10. Guzientzat sorburu bakarra? .....	72
3.11. Funtzio-moten elkarbideak .....	73
3.12. Ipuinlariaren askatasuna .....	73
3.13. Eta orain, nondik jarraitu? .....	74
<b>4. LÉVI-STRAUSS: PROPP-I KRITIKA</b> .....	75
4.1. Formalismo hutsa? .....	75
4.2. Zer da mitoa, zer ipuina .....	75
4.3. Zergatik eman ote zen Propp ipuin azterketara .....	76
4.4. Kontraesanak .....	76
4.5. Osagaien bereizketarako irizpideak .....	78
4.6. Ipuin-egituraren denboragabetasuna .....	79
4.7. Ipuinaren metahizkuntza .....	79
<b>5. PROPP-EN ERANTZUNA</b> .....	80
5.1. Zergatik ipuin-azterketa hau .....	80
5.2. Historia eta ipuina .....	81
5.3. Formalismo salakuntza .....	81
5.4. Funtzioen zenbatekoa eta noizkoa .....	84
5.5. Morfologiaren beharra .....	84
5.6. Mitoa eta ipuina .....	85
<b>6. PROPP-EN IPUIN HARRIGARRIEN TEORIA ETA GAINERAKO LITERATUR KONTAGARRIAK</b> .....	86
6.1. Claude Bremond-en galderak .....	86
6.2. Propp-en oinarri eta ondorenak zuzentzen .....	88
6.3. Ipuinaren moldaerak .....	90
6.4. Zentzuzko azken funtzio multzoak .....	90
6.5. Funtzio multzoen elkartek .....	91
6.6. Salbuespenen askabideak .....	92
<b>7. OHARRAK</b> .....	93

## «IPUIN HARRIGARRIEN» AZTERKETA MORFOLOGIKOA

<b>1. AZTERKETARAKO ELEMENTUAK</b> .....	97
1.1. Argibideak .....	97
<b>2. FUNTZIO ETA FUNTZIO MOTEN ADIERAZPEN ETA ADIERAZLEAK</b> .....	101
2.1. Funtzio mota nagusiak .....	101
2.2. Funtzio mota nagusien zehaztapenak .....	102
<b>3. 12 EUSKAL«IPUIN HARRIGARRIEN» AZTERKETA MORFOLOGIKOA</b>	
Alaba eta alabordea .....	110
Beso bagako erregina .....	113
Guarin .....	117
Erensugea .....	120
Juan Artz .....	122
Alkartuak .....	124

El rey-piojo .....	126
El carbonero y la muerte .....	128
Tres hermanos .....	131
La edad del diablo .....	133
Tartalo .....	134
El molinero .....	136
4. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS .....	137
Listas de funciones .....	137
Los personajes de los cuentos .....	138

## GEOGRAFÍA SIMBÓLICA DE LOS CUENTOS POPULARES MARAVILLOSOS VASCOS

1. INTRODUCCIÓN .....	143
2. PLANTEAMIENTO .....	145
3. ANÁLISIS DEL CORPUS DE J.F. CERQUAND .....	145
3.1. Presentación de los textos .....	145
3.2. Paisaje apariencial o geografía aparente .....	148
3.3. Elementos monumentales .....	148
3.4. Elementos naturales .....	153
3.5. Paisaje global .....	160
4. LA GEOGRAFÍA OCULTA .....	164
4.1. Un itinerario iniciático para un héroe postulante ..	164
4.2. El viaje simbólico .....	164
4.3. La necesidad inicial .....	165
4.4. Emancipación .....	165
4.5. El cuerpo inicial. El empuje de la necesidad .....	165
4.6. El cuerpo final. La necesidad satisfecha .....	166
4.7. El cuerpo central. El proceso de tránsito. ....	166
4.8. "Bortha-puerta" .....	167
4.9. El héroe postulante .....	167
4.10. Carácter social .....	168
4.11. Arquetipo de toda historia personal .....	168

## EL TIEMPO EN LOS CUENTOS POPULARES MARAVILLOSOS VASCOS

### Perspectivas temporales

1. INTRODUCCIÓN .....	171
1.1. El Corpus de cuentos .....	171
1.2. La palabra tiempo .....	172
1.3. Referentes temporales en el relato .....	173
1.4. Los tiempos del relatar/recepcionar .....	173
1.5. Nuestro análisis del tiempo .....	176
2. EL TIEMPO HISTÓRICO .....	176
2.1. Tiempo lineal cronológico .....	176
2.2. Tiempo "condensado" .....	179
3. EL TIEMPO DEL ACTO NARRATIVO .....	184
3.1. El tiempo del acto narrativo en sí .....	184
3.2. El tiempo-entorno del acto narrativo en sí .....	186
3.3. La velada, tiempo de transmisión .....	187
4. EL TIEMPO DEL RELATO, DEL CUENTO .....	191
4.1. Tiempo cronológico interno total .....	191
4.2. Tiempo cronológico interno narrado .....	195
4.3. El tiempo global interno .....	199
5. EL TIEMPO DE LA VIDA. TIEMPO EXISTENCIAL .....	201

Errege-zorria .....	126
Ikazkina ta erioa .....	128
Iru anai .....	131
Txerrenen adina .....	133
Tartalo .....	134
Eiherazaina .....	136
4. AZTERKETAREN ONDORIOBIDEAK .....	137
Funtzio zerrendak .....	137
Ipuinetako pertsonaiak .....	138

## EUSKALHERRI-IPUIN HARRIGARRIEN GEOGRAFIA SINBOLIKOA

1. SARRERA .....	143
2. PLANTEAMENDUA .....	145
3. J.F. CERQUAND-EN CORPUSAREN TERKETA .....	145
3.1. Testuen aurkezpena .....	145
3.2. Itxurazko paisaia edota itxurazko geografia .....	148
3.3. Elementu monumentalak .....	148
3.4. Elementu naturalak .....	153
3.5. Paisaia orokorra .....	160
4. EZKUTUKO GEOGRAFIA .....	164
4.1. Ibilbide inizatikoa heroi gaiarentzat .....	164
4.2. Bidaia sinbolikoa .....	164
4.3. Hasierako gaberia .....	165
4.4. Emantzipazioa .....	165
4.5. Hasierako atala. Beharraren bultzada .....	165
4.6. Azken atala. Beharra gaindituta .....	166
4.7. Erdiko atala. Igarotzeko jardunbidea .....	166
4.8. "Bortha" .....	167
4.9. Heroi eskalea .....	167
4.10. Gizarte izaera .....	168
4.11. Historia pertsonal oroien arketipoa .....	168

## DENBORA EUSKAL IPUIN HERRIKOI ZORAGARRIETAN

### Perspectivas temporales

1. HITZAURREA .....	171
1.1. Ipuinen Corpusa .....	171
1.2. Denbora hitza .....	172
1.3. Kontaketako denbora adierazgarriak .....	173
1.4. Kontatu/hartzearen denbora .....	173
1.5. Denboraren gure azterketa .....	176
2. DENBORA HISTORIKOA .....	176
2.1. Kronologia denbora laua .....	176
2.2. Labur-bildutako denbora .....	179
3. NARRAZIO JARDUERAREN DENBORA, KONTAKETA DENBORA .....	184
3.1. Kontaketa jardueraren denbora bera .....	184
3.2. Kontaketa ekintza beraren denbora-ingurunea .....	186
3.3. Garraldia kontaketarako gaia .....	187
4. KONTAKETAREN, IPUINAREN GARAIA .....	191
4.1. Barruko kronologia denbora osoa .....	191
4.2. Barruko kronologia denbora kontatua .....	195
4.3. Barruko denbora osoa .....	199
5. BIZITZAREN DENBORA. EXISTENTZI DENBORA .....	201



## BIBLIOGRAFIA ..... 204

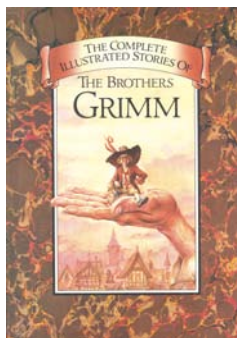
## APÉNDICES

Mayi Ariztia .....	208
Jean Barbier .....	210
Resurrección María de Azkue .....	210
Jean François Cerquand .....	211
Wentworth Webster .....	213

## BIBLIOGRAFIA ..... 204

## ERANSKINAK

Mayi Ariztia .....	208
Jean Barbier .....	210
Resurrección María Azkue .....	210
Jean François Cerquand .....	211
Wentworth Webster .....	213



## PRESENTACIÓN

## AURKEZPENA

### Aportación al conocimiento de los cuentos vascos

La aportación de Martín Etcheberria a lo que podrá ser un gran corpus de Narraciones de la Cultura Popular, quehacer sin duda colectivo pero al que con esta obra que presentamos queremos colaborar, tiene varios aspectos que es preciso reseñar:

- Nos introduce en el sistema de estudio de Propp sobre los cuentos maravillosos abriéndonos las puertas a diversos caminos para el estudio científico de los cuentos.
- Expone el sistema metodológico y lo aplica de modo práctico y didáctico en el estudio de una docena de cuentos vascos.
- Selecciona de entre los cuentos vascos de varias colecciones de reconocida autoridad los que según la clasificación de Arnie y Thompson pueden considerarse Cuentos Mágicos, y los agrupa en los diversos apartados.

Existían las colecciones sobre las que se ha trabajado, pero la clasificación de los cuentos que en ellas se reunían se había hecho en cada uno de ellos con criterios diferentes.

Por otro lado, su dispersión impedía, o dificultaba sobremanera, un acceso que abriera el camino a un conocimiento más coherente y sistemático.

Se dejaba sentir la conveniencia de una clasificación homologable con las recopilaciones y corpus que se estuvieran haciendo en otros países.

La clasificación de Arnie y Thompson, aun habiendo recibido muchas y fundadas críticas, sin embargo se ha mostrado útil, y viene siendo seguida y utilizada y aplicada hasta haberse convertido en una referencia obligada.

### Euskal ipuinak ezagutzeari ekarpena eginez

Herri Kulturako Kontakizunen Corpus handi bat izan litekeen honetan, zailtzarik gabe zeregin kolektiboa dela jakinik, aurkeztan dugun Martin Etcheberriaren ekarpenarekin parte hartu nahi dugu, jakinik aipamen batzuk behar dituela zenbait alderditan:

- Ipuin zagarriei buruzko Propp-en azterketa sistema batean sartzen gaitu, ipuinen ikerketa zientifikoen hainbat bideetako atakak irekiz.
- Metodologia sistema bat erakusten du eta modu praktiko eta didaktiko batean aplikatzen hamabi bat euskal ipuinen azterketan.
- Zenbait bildumetako euskal ipuinen artetik nagusienak bezala jotzen diren eta Arnie eta Thompson-en sailkapenaren arabera aukeratzen ditu Ipuin Magiko bezala har daitezkeenak eta alor desberdinetan antolatzen.

Lehendik ziren bilduma batzuekin ere egin da lan, baina haietan bilduak diren ipuinen sailkapena, haietako bakoitzean irizpide desberdinez egina zen.

Bestalde, sakabanaketa hau zailtasun edo eragozpen handi bat zen ezagutza koherenteago eta sistematikoago baten bidea irekiko zuen sarbiderako.

Sumatzen genuen beste herrialdeetan egiten ari ziren bilduma eta corpusekin homologagarria litzatekeen sailkapen baten komenientzia.

Arnie eta Thompson-en sailkapenak kritika handiak eta funtsezkoak jasan izan arren, baliagarri agertu da halere, ezinbesteko erreferentzia bilakatzeraino jarraitzen, aplikatzen eta erabiltzen delarik.

## Narraciones de la cultura

Queremos situar estos tres tomos titulados *Cuentos Mágicos* dentro de un amplio contexto que lleva el comprensivo rótulo de *Narraciones de la Cultura*.

Dentro del género de los **Cuentos** hay todavía otros cuentos situados siempre dentro del sistema de clasificación de los cuentos establecido por Aarnie y Thompson.

Dentro de las *Narraciones de la Cultura* los principales apartados son *Mitos*, *Cuentos* y *Leyendas*. Existen otros apartados de no menor interés pero que en sentido estricto, si nos atenemos a criterios de género literario, no serían narrativos; aunque creemos que si los analizamos en profundidad descubriremos que encierran relatos y narraciones.

En este grupo de narraciones en sentido más amplio situaríamos pues los siguientes: Fábulas, Proverbios, Sucesos o anécdotas, el Cancionero y otras poesías y fórmulas recitativas del folklore popular.

Hacemos esta última precisión para indicar que algunos de estos elementos de la literatura popular han tenido ya cabida en el conjunto de nuestra Enciclopedia Emblemática (Canción Popular Vasca y los tres tomos de Música Palabra e Imágenes.)

### Narratividad

Primeramente queremos dar razón breve del rótulo *Narraciones de la cultura* poniendo en valor el concepto de narratividad y narración. Subrayamos la omnipresencia, la inevitabilidad de la narración, la imbricación y su carácter constitutivo en la dimensión cultural del hombre. Pensar es narrar. Percibir es narrar. Recordar es narrar. Proyectar es narrar.

O si se quiere, pensamos narrando, narramos al percibir, recordamos en forma de narración, y el proyecto es la narración de un futuro imaginado.

Pensamos en forma narrativa, en escenas, en secuencias de escenas, y con escenas alternativas. Percibimos las cosas y las situaciones narrándonoslas, nos decimos a nosotros mismos lo que estamos viendo, sintiendo, previendo, temiendo y deseando. Recordar, es narrarnos lo vivido, y todo lo entonces experimentado. Proyectar, es narrarnos el futuro anticipado y previsto, narrarnos el deseo y la esperanza imaginados en la ficción de un relato.

Describir cosas, procesos y secuencias es narrar; contar acontecimientos y sucesos es narrar; expresar el pensamiento y sentimientos es narrar. Se narran relatos recibidos por la tradición: *mitos*, *cuentos*, *leyendas*, *fábulas*, *anécdotas*; relatos quintaesenciados y reducidos en fórmulas de gran economía de lenguaje como los *refranes*, *dichos* y *locuciones*; o en fórmulas de extrema economía de lenguaje como las *interjecciones*. Todo es narración o cuyo sentido está sustentado por una narración aludida aunque quizá olvidada o vagamente intuitiva.

*La cultura se piensa, se verbaliza, se memoriza, se transmite y se recibe en forma narrativa.*

## Kultur kontakizunak

**L***Ipuiñ Magikoak* izeneko hiru liburuki hauek *Kulturaren Kontakizunak* izenburu ulergarria daraman testuinguru zabalgoko batean kokatu nahi ditugu.

*Ipuin* generoen barruan, badira Arnie eta Thompson-ek finkatutako ipuin sailkapen sistemaren barruan beti kokatzen diren beste ipuin batzuk ere.

*Kulturaren Kontakizunak* deituen barruan atalik nagusiak *Mitoak*, *Ipuinak* eta *Elezaharrak* dira. Badira garrantzia txikiagokoak ez diren beste atal batzuk, baina zentzu herziago batean, literatura-generoei egokitzen bagatzaizkie kontakizunak ez liratekeenak; nahiz eta gure ustez, sakoneki aztertuz gero, beren baitan istorio eta kontakizunak badirela azalduko zaigun.

Zentzu zabalgoko kontakizunen talde horretan ondorengo hauek finkatuko genituzke: Alegiak, Atsotitzak, Gertakizunak edo pasadizoak, Kantutegia bera eta beste olerki eta herri-folklorearen errezitate formulak.

Azken zehaztapen hau egiten dugu, herri-literaturako elementu hauetako batzuk gure Entziklopedia Emblematikoa bilduman bere tokia izan dutela adierazteko (Euskal kantu Herrikoia eta Musika, Hitzza eta irudiak deitu hiru liburukiak).

### Kontagarritasuna

Lehenik *Kulturaren Kontakizunak* izenburuaren azalpen labur bat eman nahi dugu, kontagarritasunaren eta kontakizunaren kontzeptuak balioetsiz. Gizakiaren kultur dimentsioan kontakizunaren nonahikotasuna eta saihestezintasuna azpimarratu nahi dugu, berea den izaera teilkatze eta osatzaila.

Pentsatzea kontatzea da. Hautematea kontatzea da. Oroitzea kontatzea da. Proiektatzea kontatzea da.

Edo, beste era batera esanda: kontatuz pentsatzen dugu, hautematean kontatzen dugu, kontakizun bezala oroitzen gara, irudikaturiko etorkizun baten kontakizuna da proiektua.

Kontakizun moduan pentsatzen dugu, eszenatan, eszenen segidan eta txandakako eszenekin. Gauzak eta egoerak kontatuz hautematen ditugu, geure buruari esaten diogu ikusten ari garena, sumatzen, aurreikusten, beldur izaten eta desio duguna. Oroitzea, bizituriak eta orduan esperimintatutako guztia gure buruari kontatzea da. Proiektatzea etorkizun aurreratu eta aurreikusia gure buruari kontatzea da, kontakizun baten fikzioan irudikaturiko nahia eta itxaropena kontatzea.

Gauzak, prozesuak eta segidak deskribatzea kontatzea da, gertakariak eta gertakizunak esatea kontatzea da, pentsamenduak eta sentipenak adieraztea kontatzea da. Tradizioz jasotako kontakizunak kontatzen dira: *mitoak*, *ipuinak*, *elezaharrak*, *alegiak*, *pasadizoak*; muinera bildutako kontakizunak eta hitz gutxiko formula laburretara ekarritako atsotitzak, *esaerak* eta *esamoldeak*; edo hizkeraren muturreko formula laburreneko *interjekzio* modukoak.

Dena kontakizuna da edo bere zentzua aipatutako kontakizun batek sostengaturik dago, agian ahaztua edo lausoki intuitua.

*Kultura pentsatu egiten da, hitzez adierazten, memorizatu egiten da eta eraldaturik kontakizun modura jasotzen.*



### Narrativa dramatizada

Pero como no puede ser de otro modo la narratividad de la vida tiene formas dramáticas, es una narración tramada que se constituye en relato.

Y también obviamente la narrativa tradicional es dramática y dramaturgica: es narración tramada, es relato fácil y vivamente imaginable y sería representable en un escenario.

La fijación en la memoria del legado de la tradición está condicionada a su narratividad, a su relatabilidad y a su dramaticidad.

Esta memoria del pensamiento y del sentimiento y de la experiencia individual y colectiva es una memoria narrativa dramatizada.

### La identidad individual narrativa

La respuesta a la pregunta por la identidad personal es narrativa. Cuando a una persona se le pregunta por su identidad responderá con el relato de su vida. La respuesta consiste en narrar un relato, un relato ya construido o rehecho de modo inmediato para la circunstancia precisa de la pregunta.

Si se le pide un currículum abreviado recurrirá a un texto de tipo telegráfico. Pero los enunciados de este texto serán como cabeceras de capítulos de una narración desarrollable.

### La identidad cultural narrativa

Y de un modo similar a como hablamos de la identidad individual también podemos hablar de la identidad cultural de un grupo humano, de la identidad de una cultura: también es narrativa.

A la pregunta sobre su identidad cultural un miembro de una comunidad responderá, como en el caso de la respuesta de un individuo sobre su identidad personal, con una narración, con narraciones, con innumerables narraciones.

Una indagación etnográfica sobre una cultura recogerá esos relatos, narraciones fragmentarias, descripciones de imágenes, interjecciones emotivas.

En la aproximación a la investigación de un grupo humano con criterios etnográficos, todo lo que supere el nivel de la forma y de la función (descripción que narra el modo de uso), y entre en el campo de la significación y del símbolo, se alcanza por la narración, que será la forma en que el testigo responda por la pregunta sobre las cosas.

Por eso el rótulo de *Narraciones de la Cultura* que encabeza toda una serie de temas mitológicos, cuentísticos, legendarios y aforísticos, poéticos, etc. es muy amplio pero quiere poner de relieve el valor de esas narraciones que son verdaderos yacimientos de cultura y de identidad.

### Aproximaciones al cuento como narrativa de la cultura

#### El cuento como forma simbólica

Los cuentos son representaciones de realidades típicas; o son formas simbólicas de la realidad que configuran narrativa y dramáticamente la vida del común de los mortales.

### Kontakizun dramatizatua

Baina, bestela ezin izan eta, bizitzaren kontakizunak egitura dramatikoak ditu, bilbatutako kontaera bat da kontakizun bilakatzen dena.

Eta bistakoa denez, kontakizun tradizionala ere dramatiko da, dramagintzakoa: bilbatutako kontakizuna, kontaketa erraz eta biziki irudikagarria, eszenatoki batean antzezteko modukoa litzateke.

Tradizioaren ondarea oroimenean finkatzea bere kontagarritasunari baldintzaturik dago, bere kontagaitasunari eta dramatikotasunari.

Pentsamenduaren eta sentipenaren memoria hau, eta gizabanakoaren nahiz esperientzia kolektiboaren hau kontakizun memoria dramatizatu bat da.

### Identitate indibidualaren kontakizuna

Identitate edo nortasun pertsonalari buruzko galderaren erantzuna, kontakizuna da. Pertsona bati bere nortasunari buruz galdetzen zaionean bere bizitzako kontakizunarekin erantzuten du. Kontakizun bat kontatzea da erantzuna, jada eraikia dagoen kontakizuna edo galderaren baldintza zehatzerako bat-batean egina izango dena.

Curriculum laburtu bat eskatuz gero, idatzi telegrafiko bati helduko dio. Baina idatzi horren enuntziatuak kontakizunaren kapituluko izenburuak bezalakoak izango dira, garatu litezkeenak.

### Kultur identitatearen kontakizuna

Nortasun indibidualaz hitz egiten dugun antzera hitz egin dezakegu giza talde baten kultur identitateaz edo nortasunaz, kultura baten identitateaz: kontakizuna da hau ere.

Elkarte bateko kide bati bere kultur identitateaz galdera egin ez gero, bere erantzuna, gizabanako batek bere nortasun pertsonalaz emandakoaren antzekoa izango da, kontaketa batekin, kontaketekin, ezin konta halako kontakizunekin egina.

Kultura bati buruzko ikerketa etnografiko batek, kontakizun horiek, zatikaturiko kontaketak, irudien deskribapenak, emoziozko interjekzioak jasoko ditu.

Giza talde baten ikerketa egitera irizpide etnografikoez hurbiltzerakoan, forma eta funtzioa gainditu (erabilera modua kontatzen duen deskribapena) eta esanahiaren eta sinboloaren alorrean sartzen den oro, kontakizunaren bidez iristen da, hauxe izango baita gauzei buruz lekukoari egindako galderari emango dion erantzun modua.

Horregatik, *Kulturaren Kontakizunak* goiburua, gai mitologiko, ipuinetako, elezaharretako eta zuhur-hitz eta olerki eta abarren sail osoaren burua dena, oso zabala da baina kultura eta nortasunaren benetako aztarnategi diren kontakizun horien balioa azpimarratu nahi du.

### Ipuinetara gerturatzeak kulturaren kontakizunean

#### Ipuina forma sinboliko bezala

Errealitate tipikoen edo erreduzkoen irudikapenak dira; edo errealitatearen forma sinbolikoak dira, gehiengoaren bizitza kontakizun bidez eta dramatikoki eratzen dutenak.

Son modelos de situaciones reales que ayudan a interpretar y a situarse en las más diversas coyunturas. Son mapas de planteamiento que ayudan a la comprensión estructurada de acontecimientos; son como algoritmos de análisis, como plantillas fijas de estructuras que sirvieran para identificar situaciones y elegir formas de afrontamiento.

Algunos cuentos pueden ser más claros en su aplicación, y otros son más oscuros, lo que no quiere decir que sean menos prácticos o menos utilizados.

Los cuentos son códigos culturales de descripción de la realidad. Son pautas de comportamiento frente a realidades fundamentales. Son aproximaciones a realidades nucleares. Los cuentos son pues, estructuras simbólicas estereotipadas y su comprensión exige situarse en la clave simbólica.

¿Cuáles son estas realidades nucleares básicas, habituales que se reiteran en los cuentos? Solamente apuntar algunas:

**Imaginario simbólicos** de sentimientos y situaciones que se reiteran: miedo-valor; muerte-vida; iniciativa-pasividad; egoísmo-generosidad; crueldad-benevolencia; premios y castigos; iniciativa y atrevimiento...

**Valores:** posibilidad de cambio de una situación a otra; abandono de una situación para adquirir otra; recompensa a la iniciativa, ...

**Acciones:** salidas y retornos; viaje y travesía; peligros y opciones; ayudas y engaños, ...

**Lugares:** casa-palacio; pobreza-riqueza; bosque-mar-desierto, ...

### Mito y cuento

Desde la psicología y el psicoanálisis se abrió el camino para emparentar el mito con el mundo de las fantasías colectivas, con mitos engastados mediante los símbolos, en los cuentos, leyendas, fábulas y adagios.

También desde este mismo campo se habla del inconsciente colectivo, sustentado en estructuras innatas con dinamismo propio, que perfilan arquetipos universales que se expresan en recurrentes narraciones míticas, legendarias o cuentísticas.

En los cuentos mágicos aparecen de modo especial los que relatan modélicamente el ciclo periódico de la vida.

En relación con este emparentamiento de mito y cuento se encuentra también el interés de la escuela finlandesa por la clasificación según tipologías y temas que ponían en evidencia elementos comunes.

Se ha producido pues una aproximación interdisciplinar a los cuentos que ha puesto de relieve su valor funcional como elemento de educación. Función educativa que supone un reflejo de la cultura que comporta normas de conducta insertas en los valores del sistema cultural.

### Análisis, transmisión y comprensión del cuento

Es difícil desentrañar la significación y el sentido de los relatos. Una cosa es la convicción de que en los relatos de cuentos se encierra la identidad cultural y otra, es

- tematizar los contenidos y formular los elementos identitarios en una exposición ordenada:

Egiatzko egoeren ereduak dira hainbat eta hainbat abagune interpretatzen eta bertan kokamen hartzen laguntzen dutenak. Planteamenduen mapak dira, gertakizunen ulermen egituratueta laguntzen dutenak; azterketako algoritmoak bezalakoak dira, egituren molde finkoak, egoerak ezagutu eta haiei aurre egiteko balio dutenak.

Ipuin batzuk argiagoak izan daitezke euren aplikapenetan, beste batzuk aldiz, ilunagoak; baina honek ez du esan nahi hain praktikoak edo hain erabilgarriak ez direnik.

Ipuinak, errealitatearen deskribapenerako kode kulturalak dira. Funtsezko errealitateen aurreko portaerazko jarduraideak. Errealitate guneetarako hurbilpenak dira. Egitura sinboliko estereotipatuak dira ipuinak hortaz, eta ipuina ulertu ahal izateko sinbolo-gunean kokatzea eskatzen du.

Zeintzuk dira ipuinetan behin eta berriz errepikatzen diren oinarritzko errealitate-gune, ohiko hauek? Batzuk baino ez ditugu emango:

Behin eta berriz ematen diren sentipen eta egoeren **imaginario sinbolikoak**: beldurra- ausardia; heriotza-bizitza; jardura-pasibitatea; norberekeria-eskuzabaltasuna; ankerkeria-ontasuna; sariak eta zigorrak; ekimena eta ausardia...

**Balioak**: egoera batetik bestera aldatzeko ahalmena; egoera bat bertan behera utzi eta beste bati heltzeko; ekimena saritzea, ...

**Ekintzak**: Irteerak eta itzulerak; bidaia eta zeharkaldiak; arriskuak eta aukerak; laguntzak eta engainuak, ...

**Lekuak**: etxe-jauregiak; pobrezia-aberastasuna; baso-itsaso-basamortu, ...

### Mittoa eta ipuina

Psikologiatik eta psikoanalisitik bidea ireki zen, mitoak, sinboloen bidez ipuinetan, elezaharretan, alegietan eta zuhur-hitzetan txertatzen diren mitoak fantasia kolektiboen munduarekin parekatzeko.

Alor horretatik bertatik ere hitz egiten da inkontziente kolektiboaz, berezko dinamismoaz eutsitako sortzetiko egiturei buruzko, arketipo unibertsaletan taxutzen diren eta errepikatzen diren kontaketa mitiko, elezhar edo ipuinetan adierazten direnez.

Modu berezi batean bizialdiaren zikloa modu ereduagarran kontatzen dutenak azaltzen dira.

Mittoa eta ipuina parekatzeari dagokion honetan, tipologien eta gaien arabera, ororen elementuak agerian jartzen zituzten sailkapenak egitearen aldeko azaltzen da Finlandiako eskolako interesa ere.

Diziplinarteko gerturatze bat eman da ipuinetara, hezkuntzarako osagai modura, bere funtzioaren balioa nabarmendu duelarik. Kultur sistemaren balioetan txertaturik dauden jokabide-arauak dakartzan kulturaren isla suposatzen duen hezkuntza funtzioa.

### Ipuinaren azterketa, transmisio eta ulermena

Kontakizunen esanahia eta zentzua argitzea zaila da. Gauza bat da ipuinetan kultur identitatea ezkatzen denaren ziurtasuna, eta oso bestelako kontua da,

- edukiak gaika ematea eta identitateko osagaiak azalpen ordenatu batean formulatzea:



- ubicar en un contexto coherente, sean cuales sean, las razones o sinrazones de coherencia, o las razones o sinrazones de incoherencia,
  - la formulación de los valores y las redes o contextos axiológicos en los que se insertan,
  - el análisis del imaginario, de los recursos metafóricos,
  - la estimación de los recursos estilísticos de los que la narración se vale, etc.

En la medida en que se han perdido, hemos perdido el hilo de la transmisión de la tradición de la cultura: se han perdido las claves que dotaban de sentido a los relatos y a todo el sistema de cultura que está sufriendo profundas transformaciones.

La lectura de los cuentos y la resistencia que pueden oponernos a su comprensión y gozo de lectura es porque supone un reto hermenéutico, un reto de interpretación.

Tenemos que tener en cuenta que la mitología, y la en cierto sentido derivada cuentística, son constructores simbólicos.

### La razón poética

Y cuando hablamos de lo simbólico estamos cerca de lo poético. Y lo poético tiene su propia razón, lo mismo que la ciencia, la técnica o la economía tienen la suya, por eso la aproximación a los cuentos hace necesaria la activación de la razón poética.

Es la misma razón que actuó en la ordenación e imaginación mitopoiética de lo caótico.

Esta razón es mucho más sensible que otras a las condiciones ambientales en las que se activa o amortigua. Lo ha señalado Etxeberria en una descripción temática muy ilustrativa cuando se ha referido al momento de la enunciación de la narración y las condiciones espacio-temporales en la que se produce en la velada doméstica junto al fuego:

- transmisión oral con un narrador, un auditorio, unas condiciones ambientales,
- en el espacio del hogar, presididos por el fuego que tiene la consideración de numen doméstico (como lo presenta Barandiarán en su Mitología) y que crea un microclima y cuya iluminación agitada crea-descubre-dimensiona el espacio y lo dramatiza con la proyección de sombras,
- mientras, se realizan pequeñas tareas mecánicas como desgranar maíz o legumbres,
- con un grupo humano heterogéneo,
- en ambiente ritual.

### Condiciones actuales de lectura

Hoy nos encontramos sin oralidad transmisora, sin la circunstancia ambiental, con el acceso leído, en soledad, en espacio luminoso, etc. En esas condiciones es preciso situar imaginativamente el acto de la lectura y ponerse mentalmente en situación:

es preciso un ritual mental, la sugestión de un recuerdo transmitido que tenemos que reinventar; es preciso recuperar un pasado que sólo conocemos de oídas pero que, por experiencias en parte similares que hoy todavía se reproducen en nuestras casas en momentos festivos especiales, podemos intuir.

- testuinguru koherente batean kokatzea, dena delakoak izanik koherentziarako arrazoiak ala arrazoirik ezak, edo inkoherentziatzko arrazoiak ala arrazoirik ezak.

- txertatuko lirakeen balioen eta sare edo testuinguru axiologikoen formulazioak,
- imaginarioaren azterketa, baliabide metaforikoena,
- kontakizunak hartzen dituen baliabide estilistikoaren estimazioa etab.

Galduz joan diren heinean, kultur tradizioaren transmisiorako haria galdu egin dugu, kontakizunari zentzua ematen zioten gakoak galdu egin ditugu eta kultur sistema osoa eraldatze sakonak nozitzen ari da.

Ipuinen irakurketa eta haiek ulertzeko ditugun ezintasunak eta haietan gozatzearen aurka jar gaitzakeen erresistentzia, erronka hermenautikoa da, interpretazioa suposatzen baitu.

Kontuan izan behar dugu mitologia eta, zentzu batean ipuinen eratorpena, eragiketa sinbolikoak direla.

### Arrazoi poetikoa

Eta sinbolikoez mintzatzean olerkigintzatik hurbil aurkitzen gara. Olerkigintzak bere berezko arrazoibidea du, zientziak, teknikak edo ekonomiak berea duten bezala; hortaz, ipuinetara gerturatzeak olerkigintzako arrazoibidea martxan jartzea eskatzen du.

Kaotikoaren ordenamendu eta irudimen mito/poetikoan esku hartu zuen arrazoibidea bera da.

Arrazoibidea hau beste batzuk baino askoz sentikorragoa da inguruko baldintzekiko, eta haietan abiarazten ala moteltzen da. Hala adierazi du Martin Etxeberriak oso argigarria den gaikako deskribapen batean, kontaketaaren azalpen-momentuari eta berau gertatzen den baldintza espazio-denborari buruz aritu denean: sutondoko etxe bileran.

- Ahozko transmisioa kontalari batekin, entzuleekin eta giroko baldintzekin.
- Sutondoko espazioan, etxe numen bezala (Barandiaranek bere Mitologian aurkezten duen bezala) hartzen den sua buru dela, mikroklima bat sortzen eta espaziora sortu-azaldu-hedatzen duen argizatze dardaratia, bere itzalekin dramatizatzen duelarik;
- artoa edo babarrunak aletzea moduko lan mekanikoak egiten diren bitartean,
- giza talde heterogeneoa inguruan,
- giro errituala.

### Gaurko baldintzak irakurketan

Ahokotasunaren igorlerik gabe aurkitzen gara gaur, ingurumeneko girorik gabe, sarbidea irakurria, bakarrean, espazio argitsu batean, irakurketa bitarteko delarik etab. Baldintza hauetan irakurketako jardura kokatu egin behar da irudimenean eta mentalki prestatu eta egokitu egin behar da:

erritual mental bat sortu, transmititu zaigun oroitzapen baten iradokizuna birstortu behar dugu; entzutez baino ezagutzen ez dugun iragan bat berreskuratzea beharrezkoa da, eta antzeko lekuetako esperientziagatik, gaur oraindik festa giro berezietan gure etxeetan gertatzen direla nabari ditzakegunak.



# Catálogo tipológico de los Cuentos Populares Maravillosos Vascos

## Euskal Herri-lpuin Harrigarrien Katalogo tipologikoa



### Un mundo maravilloso

A la escucha de un relato de acontecimientos maravillosos  
en un tiempo y en un espacio maravillosos.

### Bai mundu harrigarria

Denbora eta espazio harrigarrietan,  
gertakizun harrigarriak entzunez.



"El viejo y su nieto". Ghirlandaio.

"Aitona eta bere iloba". Ghirlandaio.



## La tradición oral del cuento

El cuento popular maravilloso no deja indiferente a nadie. Porque, querámoslo o no, éste toca nuestras fibras más íntimas, entrecruzando su vivencia con las que, o bien vivimos recordándolas o anticipándolas, o bien experimentamos en el momento presente.

## Ipuinaren ahozko tradizioa

Ipuin herrikoi liluragarriak ez du inor epel uzten. Zeren, nahi izan ala ez, horrek gure barruko izpirik sakonenak ukitzen ditu, beraien bizikizuna, gogoratuz ala aurreratuz, edo orainean bizi dugunarekin gurutzatuz.

## Catálogo tipológico de los Cuentos Populares Maravillosos Vascos

Considerando que el título de este trabajo «Catálogo tipológico de los cuentos populares maravillosos vascos» merece algunas aclaraciones y que los pasos dados en su materialización podrían constituir su propia introducción, ofrecemos a continuación algunas consideraciones. Dejemos, también, claro desde el comienzo, que el catálogo que presentamos es provisional, puesto que se basa únicamente en seis colecciones, más precisamente, en las colecciones de Cerquand, Webster, Ariztia, Barbier, Azkue y Barandiaran. Han quedado fuera, por lo tanto, otras colecciones o aportaciones sueltas.

### I. Vascos

#### Procedencia

Mediante el término «vascos» se quiere manifestar, ante todo, que tratamos de las narraciones recogidas en el ámbito geográfico y cultural que denominamos Euskal Herria (Basque Country, Pays Basque, País Vasco). Nada más. Es decir, hablamos de la procedencia inmediata, no, en absoluto, de su naturaleza íntima.

De todos modos, al utilizar el término «vasco», también queremos significar algo más. En nuestro caso actual, la lengua original. En consecuencia, con el término «vasco» inicial queremos indicar que la lengua primera de las narraciones que se publicaron antaño y que ahora se vuelven a editar fue/es el euskera, aunque su presencia en las seis colecciones que se encuentran en la base de este Corpus haya quedado en gran medida semioculta.

#### La lengua

Así, no se puede olvidar que J.-F. Cerquand en la edición que realizó dio prioridad a los textos traducidos al francés, publicando en la última entrega, a excepción de unos seis, los textos básicos en euskera.

Por su parte, W. Webster publicó su colección en inglés y dejó preparada para su publicación la traducción al francés, dejándola a buen recaudo en la Biblioteca de Bayona junto con el manuscrito de los textos básicos en euskera, hasta que el Sr. Xipri Arbelbide los publicó (Klasikoak, nº 56 y nº 57) en la colección «Klasikoak» impulsada por el Gobierno Vasco. Sin embargo, creemos que la dedicatoria de su libro es suficientemente significativa. Dice así el Sr. Webster:

*«Antoine D'Abbadie, de Abbadia, Miembro del Instituto de Francia, Está dedicada por su fiel y seguro servidor esta traducción de leyendas, relatadas originalmente en la lengua de sus antepasados (el subrayado es nuestro), en caluroso agradecimiento por su amabilidad e infatigable ayuda, Wentworth Webster». (1)*

## Euskal Herri-Ipuin Harrigarrien Katalogo tipologikoa

Lan honen izenburuak: «Euskal herri-ipu in harrigarrien katalogo tipologikoa», argitasun batzuk behar dituela irizita eta horretan emaniko pausuek lan honen sarrera osa ditzaketela pentsatuz, hona jarraian zenbait ohar. Esan dezagun, bidenabar, hemen aurkezten dugun katalogoa behin-behinekoa dela, sei bildumetan oinarritua: Cerquand, Webster, Ariztia, Barbier, Azkue eta Barandiaran-en bildumetan oinarritutakoa, alegia. Kanpoan gelditu da, beraz, beste zenbait bilduma edo ekarpen solte.

### I. Euskaldunak

#### Jatorria

Lehenik eta behin, Euskal Herria (Basque Country, Pays Basque, País Vasco) gisa izendatzen dugun eremu geografiko eta kulturean jasotako kontakizunez ari garela adierazi nahi da hitz horren bidez. Besterik ez. Hau da, gertuko jatorriaz ari gara, ez, inola ere, barne izaeraz.

Dena den, zerbait gehiago ere adierazi nahi dugu *euskal* adierazlea erabiltzerakoan. Hizkuntza, gure oraingo kasu honetan. Horrenbestez, hasierako *euskal* horrek noizbait argitara eman ziren eta orain berrargitaratzen diren kontakizunen lehen hizkuntza euskara izan zela/dela adierazi nahi dugu, nahiz eta Corpus honen funtsean dauden sei bildumetan euskararen presentzia erdi ezkutatuta gelditu den hein handi batean.

#### Hizkuntza

Horrela, ezin ahantz J.-F. Cerquand-ek eginiko argitalpean frantsesera itzulitako testuei eman ziola lehentasuna, oinarritzko euskarazko testuak —sei bat izan ezik— azken emanaldian argitaratu zituelarik.

W. Webster-ek, bere aldetik, ingelesez argitaratu zuen bere bilduma eta frantsesez argitaratuak izan zitezen prestatuta utzi zuen frantsesera eginiko itzulpena, horrekin batera euskarazko oinarritzko testuak Baionako Liburutegian gordetako eskuizkribuan jasota gelditu zirelarik, Eusko Jaurilaritzak bultzaturiko «Klasikoak» sailean Xipri Arbelbide Jaunak argitaratu zituen arte (Klasikoak, 56. eta 57. etan). Hala ere, bere liburuaren eskaintza nahiko adierazgarria dela uste dugu. Honela dio Webster Jaunak:

*«Antoine D'Abbadie-ri, Abbadiako Jaunari, Frantziako Institutuko Kideari, dedikatzen dio hasieran haren arbasoen hizkuntzan kontatutako leienden itzulpen hau (azpimarra nirea da), bere abegikortasunagatik eta laguntza nekagaitzagatik, haren zerbitzari leialak Wentworth Webster». (1)*



También J. Barbier mantuvo una actitud semejante, priorizando los textos traducidos al francés y publicando los textos en euskera al término de cada sección.

El comportamiento de los tres restantes es, sin embargo, diferente. M. Ariztia, R. M. Azkue y J. M. Barandiaran ofrecieron, en efecto, en columnas o páginas paralelas los textos en euskera y sus traducciones (al francés o al castellano Ariztia, y al castellano Azkue y Barandiaran).

De todos modos, no podemos quejarnos demasiado. En efecto, en los seis casos poseemos, felizmente, los textos recogidos en euskera de labios de los habitantes, aunque podamos albergar dudas sobre la fidelidad con la que se habría realizado la recolecta. No es, por supuesto, un problema nuevo; tampoco una menudencia, puesto que a la Etnografía y, en general, a quienquiera que deba trabajar con las opiniones y declaraciones de la gente les corresponde mantener la mayor fidelidad posible para con las fuentes.

En este sentido, nos resulta enormemente esclarecedor y bastante ejemplar lo que resalta J. F. Cerquand al presentar su colección, esto es, que pidió a sus colaboradores una escrupulosa fidelidad y que, aún y todo, se podían detectar en sus aportaciones rastros de correcciones y de remodelaciones. Decía así:

*«En lo concerniente a los textos, recomendé a mis colaboradores que transcribieran las narraciones con la fidelidad que pondrían en reproducir una respuesta del catecismo o una definición de matemáticas, y que conservaran con precisión las ideas, los hechos, las palabras aunque les parecieran de lo más extraños. Les prohibí que añadieran algo, que cambiaran algo so pretexto de elegancia y de claridad. (...) Siento, sin embargo, que a veces han suplantado al narrador, que no han escrito al dictado, que han reproducido a distancia. Lo siento, porque, en casos particulares que el lector encontrará tan fácilmente como yo, la marca nacional es innegable».* (2)

Consideramos que también W. Webster merece una mención especial. En efecto, los textos recogidos por este neoparlante en euskera («Webster había aprendido nuestra lengua hablando con la gente de Sara», informa X. Arbelbide) parece que se hallan transcritos un poco a la buena de Dios («y escribía como podía», finaliza X. Arbelbide la cita anterior en la presentación de su edición (pág. XII de Klasikoak, 56). Según refiere el mismo X. Arbelbide en la citada presentación, el Sr. Webster escribió de esta guisa a J. Urquijo en carta del 19 de marzo de 1907:

*«He escrito el euskera como lo he oído y no según la gramática. Posteriormente fue la Señora Bellevue quien me hizo las traducciones. No entiendo enteramente el euskera, pero podía seguir, en general, un cuento o una conversación».* (3)

Pero, según argumenta más adelante X. Arbelbide,

*«Como «oído» dice. Sí. Pero no como «dicho» por el testigo. Sea de la costa, de Garazi o de Baigorri quien habla, siempre tenemos el mismo «dialecto».* (4)

No todo es, por lo tanto, oro puro, pero pensamos que nos corresponde ser agradecidos para con la labor realizada por aquel inglés.

Antzeko jokabidea mantendu zuen J. Barbier-ek ere, bere argitalpenean frantseseratutako testuei lehentasuna eman ez eta atal bakoitzaren bukaeran euskarazkoak argitaratuz.

Joera desberdina da, haatik, beste hirurena. M. Ariztiak, R. M. Azkuek eta J. M. Barandiaranek parekatuta eman baitzituzten euskarazko testuak eta beraien itzulpenak (frantsesera nahiz gaztelerara Ariztiak eta gaztelerara Azkuek eta Barandiaranek).

Dena dela, ezin gaitezke gehiegi kexa. Izan ere, zorionez, sei kasutan herritarren ahoetatik euskaraz jasotako testuak eduki badauzkagu, nahiz eginiko jasotze-lanaren fidelitasunaz zalantzak izan ditzakegun. Ez da arazo berria, noski; ezta txikia ere, etnografiari eta orobat jendearen iritzi eta esanekin lan egin behar duen edonori bai baitagokio iturriekiko leialtasun ahal den handiena gordetzea.

Zentzu honetan, erabat argigarri eta nahiko eredugarri suertatzen zaigu arlo honi buruz J. F. Cerquand-ek berak bilduma aurkezterakoan ohartarazten duena, hau da fidelitasun zorrotza eskatu zuela bere laguntzaileei eta, halere, ukitu eta birmoldaketan zantzuak atzeman zitezkeela haien lanetan. Honela zioen (Anuntxi Arana-ren itzulpenaren arabera):

*«Testoari dagokionez hauxe eskatu nien nire laguntzaileei: istorioak hitzez hitz transkriba zitzaizkien, Kaximako erantzunak edo matematikako definizio bat ematerakoan jartzen duten fidelitasun berberaz; bai eta ere bitxiak iruditzen zitzaizkien ideia, hitz edo gertakizunak, eta horiek hain zuzen, kontu handiz transkriba zitzaizkien. Zerbait kentzea edo gaineratzea debekatu nien, nahiz haien ustez testoa ez aski eder edo argi izan. (...) Halere, batzutan kontalariaren lekua hartu dutela somatzen dut, ez dutela diktadotz idatzi, geroago konposatu baizik. Somatzen dut kasu batzutan nazio-marka ukalezina delako, irakurlea ohartuko den bezala».* (2)

W. Webster-ek ere aipamen berezia merezi duela uste dugu. Izan ere, euskaldun berri honek («Saratarrekin mintzatuz ikasia zuen gure mintzaira Webster-ek» dio X. Arbelbide-k) bilduriko testuak hala moduz idatzita omen daude («eta ahal bezala idazten zuen» bukatzen du X. Arbelbide-k aurreko aipua bere argitalpenaren aurkezpenaren (Klasikoak, 56) XII. orrialdean. X. Arbelbide-k berak aipatu aurkezpenean dakarrenez, Webster Jaunak J. Urkijo-ri 1907ko martxoaren 19an idatzitako gutunean honela idatzi zion:

*«Euskara entzun bezala idatzi dut eta ez gramatikaren arabera. Bellevue andereak egin zitzaizkien gero itzulpenak. Euskara ez dut osoki ulertzen, baina ipui edo solasaldi bat segi nezakeen orokorki».* (3)

Baina, X. Arbelbide-k aurreraxeago gaineratzen duenez:

*«Entzun» bezala dio. Bai. Baina ez lekukoa «erran» bezala. Kostatar bat, Garaztar bat ala Baigorriar bat mintza dadien, beti «euskalki» bertsua dugu».* (4)

Den dena ez da, beraz, urre gorria, baina ingeles hark eginiko lanari begira esker onekoak izatea dagokigula pentsatzen dugu.



## La fidelidad

Ya que tratamos de la fidelidad, digamos dos palabras sobre Ariztia, Barbier y Azkue. Los tres son vascohablantes, amantes del euskera y, aunque lo sean en medidas diferentes, los tres conocen bien el euskera. Y también por eso, quizás, se ocuparon en adecentar lo recogido de entre los hablantes.

Desde el punto de vista de la fidelidad, Barandiaran sería, sin duda alguna, el más ejemplar: en muchas de sus aportaciones podemos ver claramente que se esforzó seriamente en transmitir tal cual lo recogió de labios de los hablantes. Deberíamos distinguir, sin embargo, en sus aportaciones lo directamente recogido por él y lo que recolectaron y posteriormente le enviaron los colaboradores de la amplia red que creó. En efecto, la mayoría de las veces, la mencionada fidelidad no es tan manifiesta entre esos últimos.

A pesar de todo, lo manifestado hasta el presente no constituye condena alguna de la labor desarrollada por el mencionado sexteto y, a pesar de los cambios y de las adecuaciones, pensamos que la mayoría de las veces percibimos en estas narraciones la voz propia de los habitantes. En nuestra opinión, por lo tanto, podemos fiarnos de la lealtad básica.

Y para finalizar esta sección, añadamos una observación que corresponde a la edición actual. Al publicar las variantes tomadas de las seis colecciones, en los casos de Ariztia, Barbier, Azkue y Barandiaran, las publicamos tal como aparecen en sus ediciones básicas. Respecto a los textos de Cerquand mantenemos la transcripción realizada por Anuntxi Arana para la edición de Txertoa y en el caso de Webster la preparada por X. Arbelbide para la colección Klasikoak.

## 2. Populares

Con este término queremos significar que dichas narraciones han sido recogidas del pueblo, que, recuperando una denominación extendida en el siglo XIX, son «folk». Es decir, que no son invenciones o creaciones realizadas ex profeso por personas dedicadas a la literatura o a otra actividad cultural semejante; que no son, en ese sentido, «cultas» y creaciones de un autor individualizado.

Hemos querido subrayar que dichas producciones constituyen uno de los componentes de la cultura oral que los habitantes reciben y transmiten de boca en boca. Y que, quienquiera que sea el receptor, el emisor o el recolector y que, cualquiera que sea su nivel cultural, se mantiene ese carácter popular de las narraciones, siempre que profesen una mínima afección a la cultura oral.

## Los narradores

Consideramos que la atención mantenida por los realizadores de las colecciones a la hora de recoger y reseñar los nombres y apellidos de los narradores, su edad y procedencia, constituye un claro exponente del mencionado carácter popular. Está claro que la misión de los realizadores de las colecciones es una, y que otra muy diferente es la del narrador. Y que, en este caso, al menos, el narrador es el elemento más importante.

## Fideltasuna

Fideltasunaz ari garelarik, hitz bi Ariztia, Barbier eta Azkueri buruz. Euskaldunak ditugu hirurak, euskararen maitale eta, neurri desberdinetan bada ere, euskara ongi ezagutzen dute. Eta, agian, horregatik ere, herritarrengandik jasotakoa txukuntzen aritu ziren.

Leialtasunaren aldetik Barandiaran izango litzateke, zailtzarik gabe, eredugarriena: bere emanaldi askotan argi ikus dezakegu herritarren ahoetatik jasotakoa bere horretan ematen saiatu zela. Bere ekarpenetan, halere, desberdindu egin beharko genuke hark zuzenean jasotakoa eta hark sorturiko sare zabalaren lankideek jaso eta hari igorritakoa. Izan ere, azken horietan aipatu fideltasuna ez baita hain agerikoa, gehienetan.

Orain arte adieraziak ez du, halere, gaitzesten aipatu seiko-teak eginiko lana eta, aldaketak aldaketa nahiz egokitza-penak egokitzen, gehienetan herritarren ahots propioa atzematen dela kontakizun hauetan pentsatzen dugu. Oinarrizko leialtasunaz fida gaitzke, beraz, gure uste-tan.

Eta atal hau burutzeko, gehi dezagun oraingo argitalpe-nari dagokion ohar bat. Sei bildumetatik hartutako alda-erak ematerakoan, Ariztia, Barbier, Azkue eta Barandia-ran-en kasutan beraien oinarrizko argitalpenetan agertzen diren bezala ematen ditugu testuak. Cerquand-en testuen-tzat Txertoak eginiko argitalpenerako Anuntxi Arana-k burututako transkripzioa mantentzen dugu eta Webs-ter-en kasuan Xipri Arbelbide-k Klasikoak sailerako pa-ratua.

## 2. Herrikoia

Horrekin, herritik jasoak, XIX. mendean hedatutako dei-tura berreskuratuz, honako kontakizunak «folk» direla adierazi nahi izan dugu. Hau da, ez direla literaturara nahiz beste jardun kulturalera emaniko pertsonen pro-pio asmatuak, sortuak eta burutuak izan; ez direla, zen-tzu horretan, «kultuak» eta egile indibidualizatu baten sorkariak.

Herritarrek ahoz aho jaso eta ahoz aho igortzen dituzten ahozko kulturaren osagaietako bat direla ekoizpen horiek azpimarratu nahi izan dugu. Eta, jasotzailea, igorlea na-hiz biltzailea zeinahi izanik ere eta edozein delarik bera-ren kultura maila, kontakizunen herritartasun hori man-tenetzen dela, baldin eta ahozko kulturari gutxieneko atxi-kimendua badio.

## Kontalariak

Aipatu herritartasun horren adierazle garbia deritzogu bilduma-egileek bere kontatzaileen izen-abizenak, adina eta jatorria jaso eta ematerakoan jarritako arretari. Argi dago bat dela bilduma-egilearen zeregina eta erabat bes-telakoa kontatzailearena eta kasu honetan, bederen, kon-tatzailea dela garrantzitsua.

No resulta difícil, consecuentemente, establecer el listado de los narradores que han proporcionado las narraciones, especificando su edad y procedencia e incluso, en algunos casos, su profesión o nivel de estudios. No obstante, no nos adentraremos ahora en la investigación de esas pormenorizadas informaciones. Bástenos saber que en esos listados encontramos de todo, hombres y mujeres, gente de gran edad y jóvenes, gente con buen nivel de estudios y analfabetos.

## La oralidad

Pero el narrador no constituye la única garantía de este carácter popular. No es tarea fácil transitar desde la cultura oral a la cultura escrita. Habrá que superar un sinfín de obstáculos, y la lealtad para con lo oral tendrá que devenir un aliado imprescindible. La lealtad, sin embargo, tendrá que fundamentarse, necesariamente, en el respeto. Aunque dicha actitud sea bastante rara. En efecto, como refería J. F. Cerquand en la presentación de su colección:

*«Para comprender el respeto que merecen los textos de origen popular, hace falta un gusto de una delicadeza extrema, una independencia de educación literaria que solamente es propia de los espíritus superiores, siempre escasos. Pero, amén de los sabios especiales que, gracias a la reflexión tratan un texto de apariencia vulgar con el respeto que pone un escultor al estudiar una figura arcaica, ...» (5)*

Efectivamente, el vivir y funcionar de boca en boca es el carácter básico de la oralidad. En consecuencia, podemos decir que, al transcribir la creación recogida oralmente, estamos borrando su característica más específica, y si, a pesar de todo, incluso en forma escrita, se quiere preservar y mantener la oralidad de las producciones orales, quien se dedique a estos menesteres tendrá que desarrollar esfuerzos especiales.

## Los recopiladores. De lo oral a lo escrito

Por otra parte, la oralidad posee medios de transmisión que le son absolutamente propios y lo mismo acaece con lo escrito. Aquí y ahora, sin embargo, no trataremos ni de unos ni de los otros. Sino del puente entre ambos.

Nos es bien conocido que los máximos responsables de nuestras seis colecciones han querido transmitirnos en sus escritos creaciones que han vivido de boca en boca. Pero, ¿podemos conocer el grado de la fidelidad mantenida respecto a lo oral por los escritos? Está en juego el puente. Debido a ello, profundizemos, aunque sea someramente, en los presupuestos de los puentes que han hecho posible nuestras colecciones.

### Cerquand

Considerada cronológicamente la primera colección es la de J.-F. Cerquand. Nacido en Epinal, el Sr. Cerquand (1816-1888), obtuvo el Doctorado en Letras en 1853 y comenzó a trabajar en la Administración, de 1853 en adelante como Inspector de la Academia. En 1872 lo tenemos en Pau y ahí surgirá la primera colección de narraciones vascas. Por lo tanto, Cerquand es, ante todo, un

Ez da, horrenbestez, zaila sei bildumetako kontakizunak eman dituzten kontatzaileen zerrenda zehatza osatzea, beraien adina eta jatorria zehatzuz eta, batzuetan, baita beraien ogibidea nahiz ikasketa-maila ere. Ez gara orain berri zehatz horien ikerketan murgilduko, ordea. Aski bekigu jakitea gizonezkoak eta emakumezkoak, adin handikoak eta gazteak, ongi eskolatutakoak eta analfabetoak, denetik aurkitzen dugula zerrenda horietan.

## Ahokotasuna

Baina, kontatzailea ez da herritartasun honen berme bakarra. Ahozko kulturatik idatzizko kulturara igarotzea ez da jardun erraza. Makina bat oztopo gainditu beharko da eta ahokotasunari buruzko oinarritzko leialtasuna saihestezinezko lagun suertatu beharko da. Leialtasuna, ordea, begirunean oinarritu beharko da, ezinbestez. Nahiz jarrera hori bakan samarra den. Izan ere, J. F. Cerquand-ek bere bildumaren aurkezpenean zioen bezala:

*«Herriaren jatorrizko testoei merezi duten errespetoa ulertzeko gusto fin eta hauta eduki behar da, bai eta burujabetasun osoa ere literatur heziketan; eta bi gauza hauek, hain arraro eta eskasak diren adimen gorenetako jendeengan bakarrik aurkitzen dira. Jakintsu adituek, nahitara, begirune handiz aztertuko dute azal itxura arruntako testo herrikoiak, eskultore baten irudi arkaiko batekin egingo lukeen antzera». (5)*

Ahokotasunaren oinarritzko ezaugarria da, hain zuzen, ahoz aho ibili eta bizitzea. Ondorioz, ahoz jaiotako sorkaria idatzita ematerakoan, bere ezaugarri behinena ezabatzen ari garela esan dezakegu eta, halere, idatzita bada ere, ahazko sorkarien ahokotasuna nolabait gorde eta mantendu nahi bada, arreta eta ahalegin bereziak jarri eta egin beharko ditu lan horietara emanak.

## Biltzaileak. Ahotik idatzira

Bestalde, bere bereak diren igor bideak ditu ahokotasunak eta beste hainbeste idatziak. Orain eta hemen, ez gara, ordea, ez bataz ezta besteaz ere arituko. Bien arteko zubiaz, baizik.

Jakin badakigu ahoz aho bizi izaniko sorkariak eman nahi izan dizkigutela beraien idatzizko emanaldietan gure sei bildumetako arduradun nagusiek. Baina, jakin al dezakegu zenbaterainokoa izan den idatziz emandakoak ahazkoarekiko gordetako leialtasuna? Zubia dago jokoan. Hori dela eta, sakon dezagun, pittin bat bada ere, gure bildumak ahalbideratu dituzten zubi horien nondik noraketan.

### Cerquand

Kronologikoki begiratuta J.-F. Cerquand-ena da lehenengo bilduma. Epinal'en jaiotako Cerquand Jauna (1816-1888), 1853an Letrasetan doktoradutza lortu eta Administrazioan hasi zen lanean, 1862tik aurrera Akademiko Ikuskatzaile gisa. Pauen daukagu 1872an eta hor sortuko da euskal kontakizunen lehen bilduma. Cerquand, beraz, lehenik eta behin, Frantziako Administra-

intelectual o un sabio que trabaja en la Administración, un intelectual conocedor de las tendencias e investigaciones de la época:

*«He citado los ejemplos de sabios que han sacado a la luz, en los países escandinavos y germánicos tanto como entre nosotros, lo mismo que en todas partes, una literatura latente, y han colmado, con ella, las lagunas de la historia». (6)*

Además de lo anterior, aunque no es vascohablante, se preocupa de la literatura popular de los vascohablantes:

*«¿Esta raza, nuestra primogénita en el oeste del continente europeo, no ha conservado nada de su pasado? ¿No ha imaginado nada, no ha compuesto, que no sea escrito, nada, ? ¿Es la única, entre todas las razas, que desdeña el encanto de las narraciones legendarias, sin las cuales se rompe la cadena de las tradiciones? ¿Cómo se desarrollan las largas veladas de invierno?» (7)*

A consecuencia de dichos interrogantes, se preocupa de investigar, utilizando para ello su trabajo administrativo y empleando la inspección para poner en marcha una red de maestros que será válida para el trabajo de recogida de narraciones orales. Por lo visto, Cerquand desea emular el trabajo de los hermanos Grimm y otros.

Este constructor de puentes, sin embargo, tiene un grave defecto: no es vascoparlante, no sabe euskera. La red de maestros viene, entre otros medios, a llenar ese vacío.

Estos maestros,

*«...maestros de escuela de los cantones de Tardets, de Mauléon, de Saint-Palais, de Saint-Jean-Pied-de-Port...» (8)*

constituían la contrafigura de su inspector. En efecto, el propio Cerquand nos los describe así:

*«...los maestros de escuela de los municipios vascos parecen los instrumentos más sinceros para este trabajo de reproducción. Su infancia se ha desarrollado en el país y en la atmósfera propia. El vasco es su lengua materna, y no han realizado en absoluto un estudio sistemático de las dificultades gramaticales que presenta. No mantienen ningún tipo de prejuicio respecto a ella. Creen que carece en absoluto de ortografía – opinión compartida por muchos sabios;– la hablan y la oyen sin finuras, al igual que sus vecinos. Desde otra perspectiva, el corto tiempo que han pasado fuera del país para su instrucción profesional no ha interrumpido el curso de sus costumbres. Han conservado su forma de vestir y de alimentarse, se distinguen de los campesinos solamente en su título que constata que conocen el francés y la historia de Francia. Sobre todo, están dispuestos a prestar la ayuda que se les pide, en los límites exactos en los que esta ayuda es demandada». (9)*

### El lado oral del «puente»

Cerquand, por lo tanto, se preocupa voluntariamente por la sólida fundamentación de un lado del puente. Para poder realizar la primera mediación escoge gente del lu-

zioan lan egiten duen intelektual edo jakintzu bat da, garraio joera eta ikerketen jakitun den intelektuala:

*«Halere, intsistitu dut; zehaztasunak eman ditut, adibideak aipatu: Germanian, Eskandinabian eta beste herritan, gurean bezala ixilpean bizi den literatura bat argitara atera dute eta, bide batez, historiak utzitako zulo zonbait bete». (6)*

Horretaz gain, euskalduna izan ez arren, euskaldunen literatura herrikoiaz kezkatzen da:

*«Europaren Mendebaleko gure anaia gehiena den arraza horrek ez al du bere aintzineko garaitik deus atxiki? Ez du deus asmatu, deus idatzi? Arraza guztien artean, tradizioen katea ez hausteko beharrezkoa diren kontakizun legendarioen xarma mespretxatzen duen arraza bakarra al da? Nola pasatzen dira neguan ilunabarreko bilkura luzeak?» (7)*

Kezka horien ondorioz, ikertzeaz arduratzen da bere lan administratiboa horretarako ere baliatuz eta ikuskatzailetza ahozko kontakizunen jasotze lanerako baliagarria izango den errieta (maisú) sarea martxan jartzeko erabiliz. Grimm anaien eta beste batzuen lanen antzekoa egin nahi du, antza, Cerquand-ek.

Zubigile hau, halere, akats larri baten jabe da: ez da euskalduna, ez daki euskaraz. Hutsune hori betetzera dator, besteak beste, errieta sarea.

*Errieta hauek, «...Atarratze, Maule, Donapaleu eta Donibaneke kantonamenduetako errientei...». (8)*

beraien ikuskatzailearen aurkako irudia edo kontra-ispilua osatzen zuten. Izan ere, honela deskribatzen dizkigu Cerquand-ek berak:

*«...euskal errientak iruditu zaizkit egokienak erreproduzio lan hau egiteko. Haurtzaroa beren herrietako giroaren barnean iragan dute. Euskara da haien ama hizkuntza, baina ez dute sekula haren gramatika ikasi, eta ondorioz, ez dute hari buruzko prejuizio-rik. Jakintzu askok bezala, euskarak ortografiarik ez duela pentsatzen dute, eta inongo findurarik gabe erabiltzen dute, beren auzoek bezalaxe. Bestalde, ikasketak egiteko herritik kanpoan pasatu duten denbora apurrak ez die ohiduraz alda arazi. Baserritarren jaunzteko eta jateko manerei eutsi diete, eta ez dira beren herrikidetatik bereizten, frantsez hizkuntza eta historia dakizkitela zihurtatzen duen diploma gorabehera. Eta, batez ere, eskatzen zaien laguntza emateko prest dira, laguntza hori eskatzen zaien heinean». (9)*

### «Zubia» -ren ahozko alderdia

Cerquand, beraz, gogotsu arduratzen da zubiaren alde bateko oinarritze-lan sendoaz. Ahozkotasetatik gertu mantentzen den bertako jende erdi eskolatua aukeratzen



## La tradición oral del cuento

El narrador y los oyentes precisan de ambientes propicios para la transmisión del relato maravilloso



"Marina". Ricardo Baroja.

"El cuento de la abuelita". Kaperotxipi.



"Amonatxoaren ipuina". Kaperotxipi.





## Ipuinaren ahozko tradizioa

Kontalariak eta entzuleak giro egokia behar dute kontakizun harrigarrien igorpenerako



### Lo natural y lo fantástico

Un ambiente donde lo natural y, al mismo tiempo, lo imaginario, lo fantástico, lo misterioso adquieran carta de naturaleza y en el que, por consiguiente, los cuentos populares maravillosos y otras narraciones populares encuentren un terreno propicio.

### Naturala eta fantastikoa

Ciro bat sortu nahi denean, laguntzen duten gaiak, naturaltasuna eta aldi berean, irudimenezkoa, fantasiazkoa eta misteriozkoak berezko eskuartze bat duten eta ondorioz, ipuin herrikoï liluragarriek eta beste kontaketek lur oparoa topatzen duten.



gar, semiescolarizada, que se mantiene cercana a la oralidad. Cerquand nos confirma que son vascoparlantes y que la formación recibida para ser maestros no los ha alejado demasiado de la gente vascoparlante sencilla. Del mismo modo, nos dice que no están demasiado escolarizados ni en el dominio del vasco ni tampoco en la cultura francesa. Consecuentemente, en opinión de Cerquand, deberían recoger correctamente lo dicho por los informantes del pueblo y, aunque con dificultad, serían capaces de transcribirlo en francés. Podemos afirmar, por lo tanto, que Cerquand ha comenzado a construir el puente hacia lo escrito.

Sus penetrantes ojos, sin embargo, no han olvidado el elemento que goza de una importancia excepcional en el mundo de la oralidad: el terreno de emisión de la oralidad, el centro de transmisión. «*Les veillées*» dice en francés, esto es, las reuniones del atardecer, las reuniones pasadas en desgranar el maíz u otra actividad, en las que las narraciones contadas por los unos a los otros alivian el trabajo, y en las que la tradición, entre otras cosas, se revivifica y se transmite, contando, como atentos oyentes, con los chicos y chicas del vecindario.

De todos modos, el Sr. Cerquand nos hace una doble confesión de bastante importancia sobre esas reuniones. Por un lado, que las reuniones de aquella época –debido sobre todo a la emigración– no eran iguales a las anteriores:

*«Además, las veladas del País Vasco no se desarrollan en las mismas condiciones que antaño. Las familias están diezmadas por la emigración, y en ellas la conversación ya sólo desempeña el papel menor».* (10)

Por otra parte, y quizás este elemento tendría mayor interés para el punto que tratamos, el Sr. Cerquand nos comenta que a los maestros les resulta difícil acudir a dichas reuniones:

*«Los maestros de escuela no asisten a las veladas. Para ellos el invierno es la estación del año más ocupada. En ella, la clase nocturna sigue a las clases del día y al trabajo en la alcaldía que son los únicos que pueden llevar a buen término, puesto que son los únicos que hablan francés en el municipio. El reposo les es necesario para prepararlos al trabajo del día siguiente».* (11)

Es cierto que Cerquand no nos describe ni especifica los pormenores de dichas veladas o «*veillées*», pero tan verdadero como lo anterior es que el primer trabajador que aparece en este nuevo campo acierta plenamente al mostrar cuál es uno de los principales espacios de transmisión de las tradiciones del País Vasco. ¡No está nada mal para un recién llegado!

Cerquand no nos muestra a qué medios alternativos recurrió para que los maestros respondieran a los requerimientos de su inspector, sólo hace notar una cosa: que hizo comprender a los maestros lo que le interesaba.

*«Entonces se me preguntó si quería hablar de los cuentos de brujería. De aquéllos, respondí, y de todos los cuentos que se cuentan»* (12)

Todo lo que se cuenta, es decir, Cerquand se pregunta por el territorio total de la oralidad: supersticiones, cuen-

du lehen bitartekaritza burutu ahal izateko. Euskaldunak direla eta errienta izateko jasotako formakuntzak ez dituela gehiegi urrundu euskal jende xeheengandik baiezatzeten digu Cerquand-ek. Era berean, ez direla eskolatu-egiak ez euskal alorrean ezta frantses kulturaren ere diosku. Ondorioz, Cerquand-en ustez, ongi jaso beharko luke te herriko berriemaileek esanikoa eta, ozta-ozta bada ere, hori bera frantsesez emateko gai lirarteke. Idatziarunzko zubia altxatzen hasia dela Cerquand esan dezakegu, beraz.

Haren begi zorrotzek ez dute, haatik, ahantzi ahozko-tasunaren baitan berebiziko garrantzia duen elementua: ahozko-tasunaren igorpen-eremua, transmisio gunea. «*Les veillées*» dio hark frantsesez, hau da, ilunabarreko bilkurak, artoa zuritzen-edo igarotako elkartzeko jendetsuak, non elkarri kontatutakoek lana arintzen baitute eta non tradizioa, besteak beste, biziberritu eta igortzen baita, auzoko neska-mutilak entzule arretatsu direlarik.

Bilkura horiei buruz, dena den, munta dezenteko bi aitorpen egiten dizkigu, atsekabez, Cerquand Jaunak. Batetik, garai hartako bilkurak - emigrazioaren eraginez, batik bat- ez direla aurrekoen berdinak:

*«Gainera, oraingo gau beilak ez dira aintzinekoak bezala. Emigrazioa dela eta, familiak gero eta txikiagoak izaten dira, solasak eta eleketak ez dute lehenagoko eragipena. Guzti honengatik beldur nintzen ez nuela arrakasta handirik lortuko».* (10)

Bestalde, eta bigarren elementu honek interes handiagoa luke, agian, lantzen ari garen punturako, gauza zaila suertatzen zaiela errientei bilkura horietara joatea, diosku Cerquand Jaunak:

*«errientak ez dira gau beiletan ibiltzen, neguan lanpetuegi izaten direlako. Egunezko eskolaren ondoan, gauekoa eman behar dute eta honez gain, Herriko Etxean ere lan egin behar, haiek bait dira frantsesez ongi mintzatzen eta irakurtzen duten bakarrak. Eta gero, astia behar dute biharamuneko saila prestatzeko».* (11)

Egia da Cerquand-ek ez dizkigula «*veillées*» horien nondik norakoak deskribatzen eta zehazten, baina hori bezain egia da eremu berri honetan agertzen den lehenengo langileak bete-betean asmatzen duela Euskal Herriko tradizioen transmisio-gune nagusienetako bat zein den azaltzerakoan. Ez dago batere gaizki etorri berri batentzat!

Cerquand-ek ez digu azaltzen zein bide alternatiboari heldu zieten errientei beraiei ikuskatzaileak eskatutakoari erantzuteko, gauza bakarra nabarmenarazten du: berari zer interesatzen zitzaion konprenarazi ziela errientei:

*«Sorgin ipuiei buruz mintzo nintzen bezalako galdegin ditade orduan: Sorgin ipuiek eta kontatzen diren beste guztiak» erantzun nien».* (12)

Kontatzen den guztia, hots, ahozko-tasunaren eremu osoa du galdegai Cerquand-ek: sineskeriak, sorgin kontuak eta



tos de brujas y todo lo que se cuenta. No establece límite alguno; su finalidad es recoger y para ello necesita mediadores que se conviertan en sus ojos y oídos: los maestros. Parece que, a pesar de la dificultad, Cerquand quedó satisfecho, pues tras el diálogo recogido anteriormente, continúa de este modo en la citada presentación:

*«Es así como se ha abierto la brecha y que me ha sido posible reunir sesenta textos realmente vascos, de origen popular». (13)*

Para poder finalizar la construcción del puente, por lo tanto, ha sido imprescindible el trabajo de los maestros. Son ellos los testigos y recolectores directos de la cultura oral de los habitantes y también serán ellos los primeros en dar la impronta escrita a lo recogido oralmente. Es más, la impronta estampada por ellos es doble, pues lo recogido únicamente en euskera lo transcriben en dos lenguas: en euskera y en francés. En adelante, lo que hasta entonces había circulado libremente en las bocas y oídos de los habitantes quedará establecido para siempre, no en el archivo de la memoria de los habitantes, si no en el papel escrito.

Por lo que parece, Cerquand no quiso perder el carácter específico de las creaciones orales. Quizás por ello, se preocupó tanto de la transparencia de los primeros mediadores. Y parece que dicha transparencia la sustentaba en la ignorancia y la falta de contaminación de los mediadores. En la ignorancia de los problemas gramaticales y de las reglas de escritura del euskera, por un lado, y en la falta de contaminación por parte del francés y de la cultura francesa, por otro.

Al leer hoy los trabajos de aquellos mediadores, su ignorancia respecto al euskera nos resulta digna de agradecimiento. Gracias a ella, quizás, los textos en euskera nos hacen llegar el murmullo alegre y el diáfano parloteo de la oralidad. Nos encontramos con el puente en pie y el puente une las dos orillas de la cultura vasca.

Es, por supuesto, Cerquand quien constituye la dovela de ese puente. Sin él no habría puente. Pero, del mismo modo, hay que reconocer que dicho puente posee sentido y sigue siendo transitable gracias a los esfuerzos de los maestros que él puso a trabajar.

Hemos mostrado hasta ahora que Cerquand se esforzó en levantar el puente entre lo oral y lo escrito y que, merced a su proyecto, consiguió ofrecer las narraciones populares por escrito, redactadas en euskera y francés. Pero, no fue eso lo único que llevó a cabo. Levantó un puente entero. Un puente que, como hemos comentado anteriormente, une las dos orillas del río.

#### • El lado escrito del «puente»

En este sentido, no podemos olvidar que también la cultura escrita posee sus propias exigencias y sus procedimientos: la reflexión, el alejamiento, la comparación, la clasificación, el comentario crítico, la sugerencia de nuevas perspectivas, etc. Prosiguiendo por dicho camino, hay que confesar que Cerquand no sólo recoge. Que filtra lo recogido, antes y después de su recolección, a través del filtro de la cultura, posibilitando, mediante ese trabajo, la conversión de la cultura oral en cultura escrita.

kontatzen den oro. Hark ez du mugarik ezartzen; jasotzea da bere helburua eta horretarako bere begi-belarri bihurtuko diren bitartekariak behar ditu: errientak.

Kostata bada ere, badirudi gustura gelditu zela Cerquand Jauna, gorago jasotako elkarrizketa horren ondoren honela jarraitzen baitu aipatu aurkezpenean:

*«Eta horrela bidea urraturik, hirurogei testo (2) bildu ahal izan dut, denak euskal jatorrikoak eta herrikoikiak». (13)*

Errienten lana ezinbestekoa izan da, beraz, zubigintza burutu ahal izateko. Beraiek dira herritarren ahozko kulturaren lekuko eta jasotzaile zuzenak eta beraiek dira, baita ere, ahoz jasotakoari idatz-marka ezarriko dioten lehenak. Are gehiago, beraiek ezarritako idatz-marka bikoitza da, bi hizkuntzetan ematen baitute beraien belarriek euskara hutsean jasotakoa: euskaraz eta frantsesez. Ordu arte herritarren aho-belarritan librokari ibilitakoa behin betirako finkatuta geldituko da aurrerantz, ez herritarren oroimenaren gordelekuan, baizik eta paper idatzian.

Cerquand Jauna ez zuen, antza, ahozko sorkarien jite berezia galdu nahi izan. Horregatik, agian, arduratu zen hainbeste lehenengo bitartekarien gardentasunaz. Eta gardentasun hori bitartekarien ezjakintasunean eta kutsadura ezean sustegatzen zituela dirudi. Euskararen idatzarauen eta gramatika arazoaren ezjakintasunean, batetik, eta frantsesa eta frantses kulturarekiko kutsadura gabezia, bestetik.

Bitartekari haien lanak gaur irakurtzerakoan, eskertzekoa suertatzen zaigu beraien euskararekiko ezjakintasuna. Hura dela medio, behar bada, euskarazko testuek, ahoz-kotasunaren murmurio alaia eta eleketa garbia helarazten dizkigute. Zubia zutik dugu eta zubiak euskal kulturaren bi aldeak elkartzen ditu.

Cerquand Jauna dugu, noski, zubi horretako giltzarria. Bera gabe ez legoke zubirik. Baina, era berean, esan beharra dago, berak lanean jarritako errienten ahaleginei esker duela zubi horrek esanahia eta zerbitzu ona ematen jarraitzen duela.

Cerquand Jauna ahoz-kotasunaren eta idatziaren arteko zubia jasotzen ahalegindu zela azaldu dugu orain arte eta bere egitasmoari esker herri-kontakizunak idatzita, euskaraz eta frantsesez idatzita, eskaintzea lortu zuela. Ez zuen hori bakarrik egin hark, ordea. Zubi oso bat altxatu zuen. • Lehen esan bezala, ibaiaren bi aldeak elkartzen dituen zubia.

#### • «Zubiaren» idatzizko alderdia

Zentzu horretan, ezin ahanztu kultura idatziak ere bere eskakizunak eta bere jardunbideak dituela: gogoeta, distantzia, alderaketa, sailkapena, iruzkina, kritika, ikuspegi berrien iradokizuna, etab. Eta horri jarraiki, esan beharra dago Cerquand-ek ez duela biltzen soilki. Bildutakoa bere kulturaren galbahetik iragatzen duela; lan horri esker, ahozko kultura kultura idatzia bilakatzea ahalbideratzen duelarik.

Hemos visto anteriormente que Cerquand se preocupó por la transparencia de los mediadores (maestros) que estarían en contacto con los informantes populares. En la presentación de la obra, no obstante, no hallamos observación explícita alguna sobre su propia mediación.

A lo largo de la publicación, sin embargo, ésta aparece de forma patente. Su presentación muestra fehacientemente sus reflexiones internas y sus proyectos. La mencionada presentación finaliza con una clasificación. Añade a cada sección una sub-presentación. Intercala, a menudo, largas notas «cultas»; menciones pormenorizadas de cuentos recogidos en lugares y lenguas diferentes; citas de otras publicaciones; interpretaciones que se derivan de las teorías naturalistas entonces en boga; etc.

Cerquand ha impreso desde el comienzo mismo las señas de la cultura escrita al material recogido bajo su responsabilidad. La marca general de lo escrito y las señas de identidad propias de una cultura necesariamente enfeudada en una época y en unos procederes intelectuales determinados. Desde esa perspectiva, se puede reconocer, sin miedo a errar, que la colección publicada en los diferentes números del Boletín de la Sociedad de Pau es la colección de J. F. Cerquand. Es más, hemos de admitir que, amén de ser el primero, realizó un trabajo ejemplar. Un trabajo que continúa siendo válido para quienquiera que viva en una u otra orilla de la cultura, o en ambas.

### Webster

W. Webster (1828- 1907) es, también, un constructor de puentes. Su actividad, a pesar de todo, no es igual a la de Cerquand. Es cierto que él, también, es un extranjero en Euskal Herria y que, al menos al comienzo, no sabe hablar en euskera. El niño nacido en 1828 en Uxbridge (Inglaterra), se ordenará sacerdote en 1861 y tras sus estudios en el Lincoln College de Oxford, tras conseguir el Master of Arts y realizar numerosos viajes, recaló en Biarritz alrededor de 1870 en calidad de «pastor» de los ingleses anglicanos. De Biarritz irá a San Juan de Luz y de allí a Sara en 1882. Trabajó amistad con Abadía, Vinson, Hiriart y otros prohombres del entorno y se preocupó de las creaciones culturales y actividades autóctonas, investigándolas, tomando parte en ellas, aprendiendo el euskera y publicando algunas de sus investigaciones.

Volviendo a lo que aquí nos interesa y sin repetir lo manifestado al comienzo, observemos que Webster juega respecto a su colección más o menos el mismo papel que juegan los maestros de Cerquand; y que su transparencia y lealtad corren parejas a las de aquéllos.

En efecto, lo que se llama comprender, Webster comprende el euskera, pero la gramática vasca le es desconocida; gracias a ese hecho, al leer su manuscrito, ayudados por sus fallos, podemos recuperar lo que él oyó.

En ese sentido, podemos manifestar que Webster representa, en el terreno de lo escrito, un emisor de primer orden, esto es, un emisor analfabeto.

De todos modos, ahí está la observación de X.Arbelbide, observación que tendrán que clarificar los especialistas en esos campos: el hecho de que Webster transcriba en

Herriko berriemaileekin harremanetan egongo ziren bi-tartekarien (errienten) gardentasunaz arduratu zela ikusi dugu gorago. Haren aurkezpenean, halere, ez dugu bere bitartekaritza propioaz ohar esplizitorik aurkitzen.

Argitalpenaren zehar garbi agertzen da, ordea. Aurkezpen osoa bere barne-errotaren gogoeten eta bere egitasmoen adierazlea da. Sailkapen batekin bukatzen da aipatu aurkezpena. Azpi-aurkezpen bana eransten dizkio sail bakoitzari. Maiz tartekatzen ditu ipuinen barruan ohar luze «kultuak»; beste lurralde eta hizkuntzetan jasotako ipuinen aipu zehatzak; beste argitalpenen aipuak; une haietan indar berezia duen teoria naturalistatik eratorritako interpretazioak; eta abar.

Hasiera-hasieratik, kultura idatziaren markak ezarri dizkio Cerquand-ek bere ardurapean bildutako materialari. Kultura idatziaren marka orokorra eta, ezinbestez, garai bati eta jardun intelektual jakin batzuei atxikitako kulturaren marka bereziak. Ildo horretatik, beldur gabe esan daiteke Paueko Elkartearen Boletinaren orrialdetan argitaraturiko bilduma J.-F. Cerquand'en bilduma dela. Are gehiago, lehena izateaz gain, oro har, lan eredugarria burutu zuela aitortu behar dugu. Kulturaren albo batean ala bestean, edo bietan, bizi den edonorentzat baliagarria izaten jarraitzen duena.

### Webster

W.Webster (1828-1907) ere zubigile bat da. Bere jarduna, haatik, ez da Cerquand-ena bezalakoa. Egia da bera ere atzerritarra dela Euskal Herrian eta hasera batean, bederen, ez dakiela euskaraz mintzatzen. 1828an Uxbridge (Inglaterra) jaioetako haurra 1861ean apaiztuko da eta, Oxfordeko Lincoln Collegen ikasi, Master of Arts lortu eta bidaia dezente egin ondoren, 1870aren inguruan azalduko zaigu Miarritzen ingeles anglikarren apaiz gisa lanean. Miarrizetik Donibane Lohizunera eta handik Sarara joko du 1882an. Abadía, Vinson, Hiriart eta beste gizon hainbat ospetsu izan zituen lagun eta bertako kultur sorkariez eta jardunez arduratu zen, haien ikerketarekin eginez, jardunaldi kulturetan parte hartuz, euskara ikasiz eta ikasitako zenbait gauza argitaratuz.

Guri hemen interesatzen zaigu gaiara itzuliz eta hasiera batean azalduetakoak errepikatu gabe, ohartaraz dezagun Cerquand-en errienten papera jokatzeko duela gutxi gora-behera Webster-ek bere bildumarekiko, eta haien gardentasuna edo leialtasunaren parekoak direla ia Webster-enak.

Izan ere, euskara ulertu, ulertzen du Webster-ek, baina euskal gramatika ezezaguna zaio; horri esker, beraren beharrik entzundakoa geuregana dezakegu haren eskuizkribua, akatsak lagun ditugula, irakurtzerakoan.

Zentzu horretan, Webster idatz-eremuan lehen mailako igorle bat dela esan dezakegu, hau da, igorle analfabeto bat. Dena den, hor dago X. Arbelbide-k ohartarazten duena: Webster-ek euskalki berean ematen dituela berriemaile desberdinek euskalki desberdinetan esandakoak.

un mismo dialecto lo que diferentes informantes han dicho en dialectos diferentes.

Como reconoce Webster, fue la Sra. Bellevue quien le hizo las traducciones al francés. Las realizadas al inglés, en cambio, suponemos que son debidas al mismo Wester.

Por lo tanto, el Sr. Webster ha reunido en sí mismo funciones que en Cerquand se encontraban separadas: es él el primer intermediario, esto es, quien oye lo dicho por los informantes del pueblo; y, también, es él quien lleva a término la segunda mediación, transcribiendo lo oído.

Como en el caso anterior, por otra parte, las marcas de lo escrito son plurales. Más variadas aún que en el caso de Cerquand. En efecto, Webster deja escritos en euskera los textos y, también, en francés y en inglés.

Esa pluralidad, por último, nos puede resultar un tanto preocupante, si tomamos en cuenta, al menos, el estado del euskera de los manuscritos. Pues, ciertamente, Webster nos habría legado en ellos el testimonio escrito de su analfabetismo.

Existe, no obstante, una diferencia significativa entre ambos. En efecto, Cerquand lleva a la imprenta los textos en euskera y los publica junto con las traducciones al francés. Por el contrario, Webster deposita en la Biblioteca de Bayona los textos originales en euskera –junto con las traducciones al francés– y sólo publica las traducciones al inglés.

De todos modos, también hay que reseñar que la marca cultural que imprime Webster al material originario es muy semejante a la que impime Cerquand al suyo: presentación, clasificación, reflexiones, notas «cultas», comparaciones, .... Al igual que Cerquand, Webster se nos muestra interesado y afectado por las tendencias de su época. Así da comienzo a su Introduction:

*«El estudio de la reciente ciencia de la Mitología Comparada es uno de los más populares y atractivos de los esfuerzos científicos menores. Trata de un tema que ha interesado a la mayoría de nosotros en un período de nuestras vidas, y que convierte en encanto y recreo para la edad más madura el placer de nuestra infancia». (14)*

Webster, además, de acuerdo con las perspectivas que detenta en aquellos momentos, ha encontrado un terreno muy propicio para sus intereses:

*«Entre los pueblos que se encuentran asentados hoy en día en la Europa Occidental, los vascos son los más diferentes de los demás; distintos por lengua, ellos representan, en un estado más o menos mezclado, uno de los estratos más antiguos de la etnología europea. También su lengua, en lo que respecta a la mayoría de la población, permanece aún prácticamente sin escritura. Existe aquí la oportunidad de encontrar leyendas en una forma más pura y más antigua que en cualquier otro pueblo europeo; y en lo que respecta a lo que ellos han tomado prestado de otros, podemos disponer de un test casi único y crucial del tiempo que semejantes tradiciones necesitan para pasar oralmente de un pueblo de una determinada lengua a otro de lengua completamente diferente». (15)*

Webster-ek aitortzen duenez, Bellevue andereak egin zizkion itzulpenak frantsesera. Ingeleserakoak, berriz, Webster-ek berak egingo zituela pentsa dezakegu.

Webster Jaunak, beraz, bere baitan batu egiten ditu Cerquand-engan banatuta zeuden zenbait funtzio: bera da lehen bitartekaria, hau da, herriko berriemaileak esanikoa entzuten duena, eta bera da bigarren bitartekaritza burutzen duena ere, entzundakoa idatziz emanez.

Aurrekoan bezala, bestalde, anitza da idatziaren marka. Cerquand-engan baino anitzagoa, oraindik. Izan ere, Webster-ek euskaraz idatzita uzten ditu testuak eta baita frantsesez eta ingelesez ere.

Aniztasun hori, azkenik, zertxobait kezkarria ere gerta dakiguke, eskuizkribuetako euskararen egoera kontuan hartzen badugu, bederen. Izan ere, haietan analfabetismoaren lekukotasun idatzia emango bailiguke Webster-ek.

Alde esanguratsu bat dago, halere, bien artean. Izan ere, inprimategira daramatza euskarazko testuak Cerquand-ek eta frantsesera eginiko itzulpenekin batera argitaratzen ditu. Webster-ek, ordea, Baionako Liburutegian uzten ditu jatorrizko euskarazko testuak eta ingelesera eginiko itzulpenak besterik ez ditu argitaratzen.

Dena dela, aipatzekoa da, baita ere, Webster-ek jatorrizko materialari ezartzen dion kultur marka Cerquand-ek ezartzen dionarenaren oso antzekoa dela: aurkezpena, sailkapena, gogoetak, ohar «kultuak», alderaketak, .... Cerquand bezala, Webster bere garaiko joerez interesatua eta ukituta agertzen zaigu. Honela hasten da bere sarrera:

*«Mitologia Konparatiboaren zientzia berriaren ikasketak zientziaren jardun tipien artean popularrenetakoa eta erakargarrienetakoa da. Gutako gehienei gure bizitzaren sasoi batean interesatu zaizkigun gaiez arduratzen da, eta gure haurtzaroko atsegin-unea helduaroan xarma eta aisia bihurtzen du». (14)*

Webster Jaunak, gainera, une hartan dituen ikuspegi arabera, eremu oso aproposa aurkitu du bere intereztat:

*«Mendebaldeko Europan gaurregun ezarriak dauden herrien artean, Euskaldunak dira besteengandik desberdinenak direnak; hizkuntzan desberdinak, egoera nolabait nahasian, europar Etnologiaren geruza zaharragoren bat ordezkatzeko dute. Beraien hizkuntza ere, jendearen gehiengoari dagokionez, oraindik, praktikoki, idatzi gabe dago. Hemen leiendak, beste edozein herri europarrean baino era garbiago eta antzinakoagoan aurkitzeko parada dago; eta besteengandik hartu dituzten leiendei dagokionez, hizkuntza bateko herritarrengandik beste hizkuntza guztiz desberdina dutenengana usadio horiek ahoz igarotzeko behar duten denboraren test bakar eta nagusia eduki dezakegu». (15)*



Webster también nos detalla el lugar de transmisión de las narraciones orales:

*«¿Cómo se cuentan hoy esas leyendas, y cómo han sido preservadas? Son contadas por los campesinos vascos, tanto cuando se reúnen los vecinos con el propósito de limpiar las mazorkas de maíz – según la moda que nos han hecho familiar los novelistas americanos en el «Husking Bee»- una operación generalmente llevada a cabo en una o dos largas sesiones; como en prolongadas bodas y otras fiestas, de las que tenemos testimonio en los mismos cuentos, o también en las largas noches junto al fuego de sus aisladas moradas». (16)*

También se aprecia en el escrito de Webster la influencia de las teorías de Max Müller, aunque un cierto alejamiento sea también manifiesto. Dice así, por ejemplo, en una nota de la Introducción:

*«No suponemos que todos estos cuentos constituyan mitos atmosféricos; solamente adoptamos esto como una hipótesis provisional que parece al presente cubrir el mayor número de hechos. Verdaderamente parece ser una «vera causa» en algunos casos; pero, por ahora, constituye solamente una de las «verae causae» posibles, y no se les puede aplicar a todos». (17)*

Tenemos en Max Müller (1823-1900) a uno de los más conocidos representantes de la *Escuela Mitológica de la Naturaleza*. Tras estudiar en París, fijó su residencia en Inglaterra, sobre todo en Oxford, dedicado a la investigación del sánscrito y de las religiones.

Según dicha escuela los personajes de los mitos serían personificaciones de los objetos de la Naturaleza. En opinión de Max Müller la mitología por entero constituiría una mitología solar, que explicaría el amanecer (salida del sol), el ocaso (retirada del sol) y diferentes influencias del sol.

Junto con eso, en su opinión, las huellas más antiguas y preclaras de esas tendencias se encontrarían guardadas en la cultura y en las lenguas de los pueblos indogermánicos, siendo la India el primer foco.

No se puede negar que tanto Cerquand como Webster fueron seguidores de las teorías de Max Müller. Basta con leer las notas e introducciones de Cerquand o el texto anterior de Webster para darse cuenta. Así mismo, es esclarecedor el testimonio de Webster que nos proporciona X.Arbelbide en euskera. Decía así en carta dirigida al Sr. J.de Urkijo con fecha de 19 de marzo de 1907:

*«Pero la visión que tengo sobre el folklore ha cambiado de raíz. Cuando escribí el Prólogo seguía las teorías de Max Müller pues decían que los cuentos folklóricos venían del oriente. Hoy en día creo que el folklore no constituye más que un puñado de lemas, que pertenecen a toda la humanidad, con las variantes que aportan el entorno y la sociedad». (18)*

Pero lo anterior no impidió, sin embargo, la fidelidad para con los textos orales. Y eso es para nosotros lo más importante.

Ahozko kontakizunen igor-gunera ere zehazten digu Webster-ek:

*«Nola kontatzen dira leienda horiek orain, eta nola izan dira gordeak? Euskal baserritarrek kontatzen dituzte, bai artaburuak zuritzeko asmoarekin auzokoak elkartzen direnean- amerikar idazleek «Husking Bee» ohikoa bihurtu diguten eran- jardunaldi luze batean edo bitan burutu ohi den lana; bai ezkontza luze eta bestelako jaietan, ipuinetan beraietan aipatuak direnak, edo baita haien egoitza bakar-tien sutondoan neguko gau luzetan» (16)*

Max Müller-en teorien ukitua ere nabarmentzen da Webster-en idatzian, nahiz nolabaiteko urruntze bat ere agertzen den. Honela dio, adibidez sarrerako ohar batean:

*«Ez dugu suposatzen ipuin hauek guztiak mito atmosferikoak direnik; oraingoz, gertaera kopuru handiena biltzen duela dirudien behin-behineko hipotesi gisa bakarrik hartzen dugu. Benetan, zenbait kasutan «vera causa» dela dirudi; baina, oraindik, balezko «verae causae» guztien arteko bat baino ez da, eta ezin zaie guztiei aplikatu». (17)*

*Izadiaren Eskola Mitologikoaren* ordezkari ezagunenetakoa dugu F. Max Müller (18 -1900). Parisen ikasketak egin ondoren Ingalaterran bizi izan zena, Oxford-en gehien bat, sanskritoaren eta erlijioen ikerketara emana.

Eskola honen arabera mitoetako pertsonaiak Izadiaren objektuen pertsonifikazioak lirateke. M.Müller-en ustez mitologia oso-osorik eguzki-mitologia bat litzateke, zeinek eguzki-irteera (egunsentia), eguzki-sartzea(ilunabarra) eta eguzkiaren eragin desberdinak azalduko bailituzke.

Horrekin batera, herri indogermaniarren kultura eta hizkuntzetan leudeke gordeta joera horien aztarna zaharrenak eta behinenak, India izango zelarik lehen arragoa.

Bai Cerquand eta baita Webster ere Max Müller-en teoria horien jarraitzaile izan zirenik ezin uka. Nahikoa da Cerquand-en oharra eta sarrerak edota Webster-en aurreko testu hori irakurtzea horretaz jabetzeko. Halaber, adierazgarria da X.Arbelbide-k euskaraz ematen digun Webster-en geroagoko testigantza. Honela zioen 1907ko martxoaren 19an J. de Urkijo-ri eginiko gutunean:

*«Bainan folkloreaz dudak ikusmoldea errotik aldatu da. Aitzin solasa idatzi nuelarik Max Muller-en teoriei jarraitzen nintzen folklore ipuiak ekialdetik zetozela baitzioen. Gaur egun uste dut folklore lema zonbeit baizik ez dela, gizaki osoarenak direla, ingurumen eta gizarteak dakartzaten baranteekin» (18)*

Horrek ez zuen, ordea, eragotzi ahazko testuekiko leialtasuna. Eta hori da guretzat garrantzitsua.

### Ariztia y Barbier

Ariztia (1887-1972) y Barbier (1875-1931), los dos se nos presentan unidos con el periodismo en euskera; con las revistas Gure Herria, Euskalduna, Herria, Anuario de Eusko Folklore, precisamente. Pues primeramente publicaron en algunas de ellas los cuentos recogidos.

M.Ariztia en Herria los cuentos que componen el libro que publicó en 1934 bajo el título *Amattoaren Uzta, La Moisson De Grand'mère*.

J.Barbier, a su vez, publicó en Gure Herria, fundada por él junto con otros, los que en 1931 publicó bajo el título de *Légendes du Pays Basque d'après la Tradition*. En ambos, por lo tanto, el periodismo vasco le hizo dar a la oralidad el salto hacia lo escrito.

\*\*\*

Es cierto, sobre todo en el caso de Ariztia, que mantienen algunas señas de la oralidad, así, por ejemplo, los nombres y apellidos del emisor, o su edad o algunos otros datos de interés en torno al hecho de la transmisión. Pero, al mismo tiempo, también es verdad, sobre todo, al leer las entregas de Barbier, que la distancia respecto a la pareja Cerquand-Webster nos resulta cada vez más grande y evidente y que la oralidad resulta perdedora en beneficio de lo escrito. Eso sí, en beneficio de lo bien escrito en euskera. Pero, perdedora.

El euskera, el alma vasca, la fe cristiana, ... son conceptos que ya han iniciado su andadura. He aquí cómo finaliza su Introducción J.Barbier

*«Volad, pequeñas narraciones, como enjambre alegre, desde la punta de nuestra pluma y desde la punta fina del lápiz del Sr. Tillac. Y como miel excelente y muy hermosa, destilad algún día un poco de nuestra alma vasca, pues contenéis mucho más que tales novelas famosas que, más que en nuestros oídos, desentonan, muy dolorosamente, en nuestros corazones de Vascos».* (19)

\*\*\*

Mayi Ariztia, por su parte, dice así al término de su introducción/Aitzin Solas:

*«Y todo esto será para el bien de nuestro euskera, para hacerlo amar y extender, si Dios así lo quiere».* (20)

Respecto al segundo pilar del puente, lo que hemos denominado «levante de puentes»/zubigintza, puesto en evidencia en los dos recolectores iniciales, desaparece en Ariztia y Barbier.

La labor que, principalmente, desarrolla M.Ariztia es la de recoger, traducir y publicar amén de añadir una interesante introducción.

J.Barbier, por su parte, hace algo parecido. Su introducción, no obstante, no es tan interesante, aunque sea significativa. A pesar de todo, también él añade notas a los textos, aunque no en todos los casos. Pero los contenidos y el tono de dichas notas no tienen relación con los contenidos y con el tono de las notas de Cerquand y Webster. Se mueven en galaxias diferentes.

### Ariztia eta Barbier

Ariztia(1887-1972) eta Barbier (1875-1931), biak euskal kazetaritzarekin lotuta azaltzen zaizkigu: *Gure Herria, Euskalduna, Herria, Anuario de Eusko Folklore* aldizkari-ekin, hain zuzen. Haietako batzuetan argitaratu baitzituzten lehenik beraiek bilduriko ipuinak.

M. Ariztia-k *Herrian* geroago, 1934ean, *Amattoaren Uzta, La Moisson De Grand'mère* izeneko liburua osatzen dituzten ipuinak.

J.Barbier-ek, berriz, beste batzuekin batera hark sorturiko *Gure Herrian* argitaratu zituen gero, 1931ean, *Légendes du Pays Basque d'après la Tradition* osatuko dutenak. Biengan, beraz, euskal kazetaritzak emanarazi zion ahozketasunari idatziaranzko jauzia.

\*\*\*

Egia da, batez ere Ariztia-ren kasuan, ahozketasunaren zenbait marka mantentzen dituztela, hala herritar igorlearen izen-abizenak, nola adina nahiz jatorria edota beste zenbait zertzelada interesgarri, transmisio gertakizunari buruz, adibidez. Baina, une berean, egia da baita ere, Barbier-en emanaldiak irakurtzean, batik bat, aurreko Cerquand-Webster bikotearekiko aldea gero eta handiagoa eta nabarmenagoa suertatzen zaigula, eta ahozketasuna galtzaile irteten dela idatziaren mesedetan. Hori bai, euskaraz ongi idatzitakoaren mesedetan. Baina, galtzaile. Euskara, euskal arima, kristau fedea ...beren bidea egiten doaz, jada. Hara nola bukatzen duen bere *Introduction* J.Barbier-ek:

*«Kontakizun tipi horiek, joan zaitezte hegan erlemul-tzo alai gisa, gure lumaren eta Tillac Jaunaren arkatzaren puntatik! Eta, ezti oso onak eta oso ederrak bezala, isur ezazue noizbait gure euskal arimaren poxin bat, gure belarriei baino, tamalez, gure euskal bihotzei gozakaitz zaizkien eleberri ezagun askok baino gehiago gordetzen baituzue barruan».* (19)

\*\*\*

Mayi Ariztyia-k, bere aldetik, honela dio bere *Aitzin Solas*-aren bukaeran:

*«Eta dena izanen da gure Eskuararen onetan, haren maitarazteko eta hedarazteko, Jainko maiteak hala nahi duelarik!»* (20)

Bigarren zubi-zutabeari gagozkiolarik, haserako biengan nabarmendutako zubigintza desagertu egiten da Ariztia eta Barbier-engan.

Jaso, itzuli eta eman, hori da M. Ariztia-k nagusiki egiten duena, *Aitzin Solas* interesgarri bat gehitzeaz gain.

J. Barbier-ek, berriz, gauza bertsua egiten du. Bere *Introduction* ez da, halere, hain interesgarria, esanguratsua bada ere. Dena den, oharrak ere gehitzen dizkie testuei, guztiei ez bada ere. Baina ohar horien edukiak eta doinuak ez dute zerikusirik Cerquand eta Webster-en oharren eduki eta doinuarekin. Galaxia desberdinetan mugitzen dira.



## La tradición oral del cuento

La velada nocturna era la mejor oportunidad para la narración del cuento

### Los oyentes

Los reunidos  
eran oyentes dispuestos  
a dejarse maravillar.



### Entzuleak

Bildutakoak  
liluratzeko prest  
zeuden entzuleak ziren.

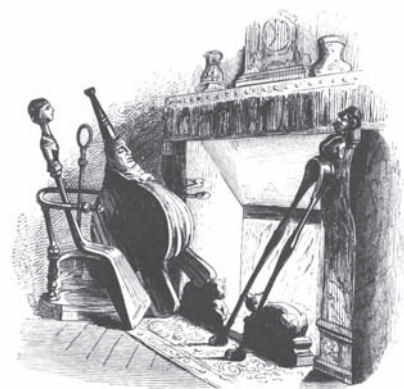


### El fuego mítico

El fuego del hogar: tiene  
la consideración de  
numen mítico.

### Su mitikoa

Etxeko sua numen mitiko  
bezala aintzat artzen da.



### A la luz del hogar

El fuego del hogar: calor, luces y sombras temblorosas

### Suaren argitasunez

Sukaldeko suaren epela, argitasuna eta itzal dardartsuak.





# Ipuinaren ahozko tradizioa

Ipuinak kontatzeko egokiera onena gaubeila zen



## Velada nocturna

Ese tiempo singular propio de la narración del cuento popular y de otras creaciones de la literatura oral: la velada.

Tiempo, decimos, propio, en el sentido de apropiado, propicio para este tipo de transmisión, sin que ello quiera decir que sea el único.

La actividad laboral y el entorno ambiental se convierten en el marco ritual en el que se transmiten, se actualizan y se interiorizan las narraciones y sus contenidos, no sólo a nivel de conocimiento, sino, también, a un nivel más profundo de vivencia personal,

## Gaubeila

Ipuin herrikoi eta beste ahozko literaturako sormen lanek duten kontaketarako garai berezia: gaualdia alegia.

Garai berezia, diogu, egokia esan nahirik, transmisio modu honetarako egokitzen dena, honek bestalde, ez du esan nahi bakarria denik.

Lanketa hau eta ingurune girotzailea erritotzko ingurune egoki bihurtzen dira, non transmititzen, gaurkotzen eta barneratzen diren kontakizunak eta bere edukiak, ez ezagutza mailan bakarrik, baizik pertsonaren barne bizikizun sakonago batetan ere,

He aquí un ejemplo tomado de Barbier. Dice así en una observación previa a las notas de la segunda sección:

*«A continuación, añadimos unas notas muy cortas a estos Cuentos Vascos, cuya mayor parte podrían titularse Parábolas. He aquí algunos comentarios sin pretensiones, Hemos dejado a otros- excepto quizás en lo que se refiere al nº 23- el cuidado de establecer la génesis de estas narraciones. Como... agudos sabuesos, seguirán la huella, entre cien pueblos diferentes. Gustosamente nos sumariamos a la caza, si ésta debiera conducirnos a la misteriosa cuna de nuestros antepasados vascos, a través de las tumbas etruscas o de las discoidales marruecas o incluso de las cuevas de Altamira en España. Pero mucho nos tememos que las pistas se mezclarán muy rápidamente y que, una vez más, serán declaradas falsas. ¿Extenuarnos en dar una batida sin resultados? Muchas gracias. No sentimos el gusto de eso; ni, sobre todo, disponemos de tiempo libre para ello». (21)*

### Azkue

Otro tanto nos sucede con Azkue. Como el mismo Azkue nos refiere, algunos cuentos ofrecidos en Euskalerriaren Yakintza, II ya los había publicado anteriormente en algunas revistas. Más de una vez nos hace saber, por otra parte, que, perdidas las papelas utilizadas para recoger los textos primeros, había completado de memoria el texto ofrecido.

Consecuentemente, podemos afirmar que la distancia entre lo oral y lo escrito se va agrandando claramente. Sobre todo, porque desde el campo de la lengua, los modelos ideales pueden impulsar a cambiar la incorrecta y cruda realidad. Creemos que el hecho de que la actividad principal, entre otras, de Azkue se centrara en el euskera tiene relación con este proceder.

Además de lo anterior, creemos que el que Azkue fuera sacerdote de una época y formación determinadas puede constituir otro de los factores que inciden en dicho proceder. Esta última sugerencia carece, sin embargo, de valor decisorio absoluto.

En efecto, Azkue no es el único sacerdote que encontramos en esta historia. De los seis realizadores de colecciones, cuatro son sacerdotes: Webster, Barbier, Azkue y Barandiaran. Sacerdotes católicos los tres últimos y sacerdote protestante, «pastor», el Sr. Webster. Cada uno mantiene, sin embargo, posiciones diferentes tanto respecto a la oralidad, como respecto a la fidelidad. El hecho de ser sacerdotes no los iguala, sin más.

Pero, no se puede olvidar, que en aquellas épocas algunos sacerdotes están uniendo euskera y cristianismo y que en más de una ocasión relacionarán la pureza de la lengua y la de la fe. También la cita anterior de M. Ariztia puede leerse bajo este prisma, como influenciada por su tío —el valiente sacerdote, Monseñor Diharassarry—, tal como el sacerdote P.Laffite aduce en la presentación del libro de Ariztia. Y no solamente en cuanto tratamos del euskera.

Podemos afirmar que en el caso de Ariztia, Barbier y Azkue la primera parte de la construcción del susodicho puente es bastante parecida.

En el caso de los tres, está garantizada desde el inicio su característica de vascoparlantes y son los mismos realiza-

Hona Barbier-engandik harturiko adibide bat. Honela dio bigarren atalari buruzko oharren aurretik:

*«Jarraian, Euskal Ipuin hauei, zeinetako gehienak Parabola dei genitzake, ohar motx-motxak gehitzen dizkiegu. Hara hemen pretentsiorik gabeko iruzkin batzuk. Beste batzuei utzi diegu -23.arentzat, salbu, agian- kontakizun hauen jatorria erabakitze ardua. Ehizatxakur argi... legez, hamaika herri desberdinen artean beraien aztarnak jarraituko dituzte. Gogo onez egingo genuke bat ehiza horrekin, etruskoen hilobien bidez edo marokiar diskoidalen bidez edota Espaniako Altamirako kobazuloen bidez, gure euskal arbasoen jatorri misteriotsura eramane behar ko bagintu. Beldur gara, ordea, urratsak ez ote diren azkar asko nahasten eta ez ote diren, berriro, gezurtatuak izango. Egurra alperrik moztzen jota gelditzea? Mila esker. Ez dugu horren gura sentitzen; ez daukagu, batez ere, horretarako astirik». (21)*

### Azkue

Azkue-rekin gauza bertsua gertatzen zaigu. Azkue-k berak esaten digunez, zenbait aldizkaritan argitaratuak zituena jada berak Euskalerriko Yakintzaren II. liburukian eskainitako ipuin batzuk. Behin baino gehiagotan ohar-tarazten digu, bestalde, haserako testu-jasotzaile gisa erabilitako papertxoak galduta, buruz osatu zuela eskainitako testua.

Nabarmen handiagotzen doa, beraz, ahozkoaren eta idatziaren arteko aldea. Hizkuntzaren aldetik, batez ere, eredu idealek errealtate oker eta gordina aldaraztera eramane baitezakete. Azkue-ren jardun-eremu nagusia, besteak beste, euskara izateak jokaera honekin zerikusirik badue-la uste dugu.

Horrezaz gain, hura garai eta formakuntza jakineko apaiza izatea beste eragileetako bat izan daitekeela uste dugu. Azken iradokizun honek ez du, halere, balio erabakigarri absolutorik.

Izan ere, Azkue ez da istorio honetan dugun apaiz bakarra. Apaizak dira seitek lau: Webster, Barbier, Azkue eta Barandiaran. Apaiz katolikoak azken hirurak eta apaiz protestantea Webster Jauna. Bakoitzak joera bereziak mantentzen ditu baita ahozkoarekiko leialtasunari buruz ere. Apaiz izateak ez ditu, besterik gabe, berdintzen.

Baina, ezin ahanztu, apaiz batzuk, garai haietan, euskara eta kristautasuna elkartzen ari zirela eta euskararen garbitasuna eta sinesmenarena behin baino gehiagotan uztartuko dituztela. Lehen ekarritako M. Ariztia-ren aipua bera haren osabaren —Mgr. Diharassarry, apaiz oldartsua— eraginpekoa bezala ere uler daiteke —P.Laffite apaizak liburuaren aurkezpenean egiten duen bezala—, eta ez bakarrik euskarari buruz ari garelarik.

Ariztia, Barbier eta Azkueren kasuan zubigintzaren lehen zatia berdintsu samarra dela esan dezakegu.

Hiruren kasuan, haserako euskalduntasuna bermatuta dago eta bilduma-egileak berak dira herriko berriemai-



dores de la coleccion quienes recogen directamente lo dicho por los informantes del pueblo. Desde esa perspectiva, podemos pensar que la cadena de transmisión se ha simplificado y se ha vuelto más fácil.

Pero, al mismo tiempo, se nos acrecienta la preocupación respecto a la fidelidad para con lo emitido. En efecto, en estos tres casos, los tres han asumido un gran compromiso para con la lengua, para con el euskera y, como advertirá Cerquand, en los textos recogidos se percibe demasiado el trabajo de despacho,

*«...que han reproducido a distancia».*

Junto con esto hay que añadir algo más para que las cosas queden claras: que estamos tratando, sobre todo, de la forma, no de los contenidos. Que, por lo tanto, los contenidos recogidos oralmente los tenemos bien recogidos en las colecciones que estos recolectores nos han ofrecido.

### Barandiaran

Pero, prosigamos con el sexto personaje de esta historia: J. M. Barandiaran (1889-1991). También él quiere ayudar a la cultura oral a dar el salto hacia la escritura. En él volvemos a encontrar parecida actitud a la mantenida por Cerquand, aunque con algunas diferencias. También J.M.Barandiaran tiene como objeto de investigación todo cuanto se cuenta, pero, quizás, algunos elementos que quedaban en segundo término en aquél, como el conjunto de costumbres o las aportaciones de la arqueología o de la prehistoria, ocupan el primer plano. Podemos afirmar que J.M.Barandiaran posee una visión más comprensiva de los componentes de la cultura, también en lo que se refiere a la oralidad.

En el terreno de la oralidad J.M.Barandiaran detenta una característica que no poseyeron ni Cerquand, ni Webster, el hecho de que desde su infancia fuera un receptor directo de la cultura popular. Como Ariztia, Barbier y Azkue, por otra parte.

Además de lo anterior, a la hora de dar el salto a la escritura, era conocedor de los nuevos métodos y perspectivas desarrollados en aquella época tanto por la etnología como por la etnografía. Había estado en Europa aprendiendo, especialmente en Alemania. Y sabía lo que se estaba desarrollando en el interior de dichas ciencias.

Como hemos visto anteriormente, tanto Cerquand como Webster fueron partidarios de la Escuela Mitológica de la Naturaleza desarrollada en Alemania. No así Barandiaran.

Es cierto que, desde un comienzo, a la hora de la recogida del material de la cultura oral, tanto Cerquand como Webster actuaron muy estricta y adecuadamente y de un modo más flexible y laxo los siguientes. Al leer lo escrito por Robert Lowie en su historia de la etnología clásica, por ejemplo, se nos presenta de un modo aún más evidente la justeza del proceder de ambos (Cerquand y Webster).

Dice así Lowie al escribir sobre F.Boas (1858-1942):

*«Hasta entonces no había aún verdadera diferencia entre su método y el de sus predecesores competentes. Pero Boas elevó el trabajo de campo a un nivel enteramente nuevo, al exigir que la técnica del etnógrafo*

leek esanak zuzenean jasotzen dituztenak. Alde horretatik, transmisio katea soildu eta erraztu egin dela pentsa dezakegu.

Baina, era berean, igorritakoarekiko leialtasunari buruzko kezka handiagotu egiten zaigu. Izan ere, hiru kasu hauetan, hizkuntzarekiko, euskararekiko, konpromezu handia hartua dute hirurek eta, Cerquand-ek ohartarazten zuen bezala, jasotako testuetan gehiegi nabarmentzen da bulegoan eginiko lana

*«...urrutitik eginak izan direla».*

Honekin batera beste zerbait gehitu beharra dago gauzak argi geldi daitezen: formaz ari garela nagusiki, ez edukiez. Ahoz jasotako edukiak ongi jasoak dauzkagula, beraz, biltzaile hauek eskaini dizkiguten bildumetan.

### Barandiaran

Baina, etor gaitezen istorio honetako seigarren pertsonaia-rengana: J.M.Barandiaran (1889-1991). Honek ere euskal kulturari ahozotasunatik idatzia ematen lagundu nahi dio. Berarengan J.-F.Cerquand-ek izaniko jokamolde bertsua berraurkitzen dugu, desberdintasun batzuekin bada ere. Kontatzen den oro du galdegai J.M.Barandiaran-ek ere, baina, agian, Cerquand-engan bigarren mailan gelditzen ziren zenbait elementuk, hala usadio multzoak nola arkeologiaren nahiz aurrehistoriaren ekarpenak, lehenengo maila bereganatzen dute. Kulturaren osagaien ikuspegi orokorragoa duela J.M. Barandiaran-ek esan dezakegu, baita ahozotasunari gaizkiola ere.

Ahozotasunaren munduan badu J.M.Barandiaran-ek ez Cerquand-ek ezta Webster-ek ere izan ez zuten ezaugarri bat, hau da, txikitatik izan zela herri-kulturaren hartzaile zuzena. Ariztia, Barbier eta Azkue bezala, bestalde.

Horrezaz gain, idatzia ematerakoan, etnologiak nahiz etnografiak garai haietan garaturiko metodo eta ikuspegi berrien jakitun zen. European zehar ibilitakoa zen ikasten, Alemanian batez ere. Eta bazekien zer egosten ari zen zientzia horien lapikoan.

Gorago ikusi dugunez, bai Cerquand eta baita Webster ere Alemanian garaturiko Izadiaren Eskola Mitologikoaren jarraitzaile izan ziren. Ez, haatik, Barandiaran. Egia da ahozko kulturaren materiale bilketan oso egoki eta zurrin jokatu zutela hasera-haseratik bai Cerquand-ek eta baita Webster-ek ere eta pixka bat malguago edo lasago hurrengoek. Bere etnologia klasikoaren historian Robert Lowie-k idatzitakoa irakurtzerakoan, adibidez, lehenengo bi haien (Cerquand eta Webster) jokaeraren zuzentasuna nabarmenago agertzen zaigu.

Honela dio Lowie-k F.Boas-i (1858-1942) buruz idazterakoan:

*«Ordu arte ez zegoen benetako desberdintasunik haren metodoaren eta bere aurreko adituenaren artean. Boas-ek, ordea, islamdar, greziar nahiz txinatar zibilizazioa ikasten duenaren teknika etnografoarena-*



*fuese la misma que la de quien estudia la civilización china, griega o islámica. Eso implica un cierto control de la lengua aborígen, para la cual no es un sustituto conveniente ni el pidgin english ni la traducción de un intérprete: ...debemos insistir en el hecho de que el dominio de una lengua es un medio indispensable para obtener un conocimiento verdadero y general, puesto que se puede recoger un gran número de informaciones escuchando las conversaciones de los indígenas y tomando parte en su vida cotidiana; lo que, para el observador que no posee la lengua, permanecerá enteramente inaccesible» (22)*

Más adelante, por otra parte, escribe lo siguiente sobre B.Malinowski (1884-1942):

*«Su técnica sobre el terreno se adecuaba a las reglas formuladas por Boas: aprendió la lengua de los trobriandeses, intentó vivir su vida, recogió de sus informantes declaraciones concretas antes que abstractas y las transcribió en lengua indígena». (23)*

A veces parece que la fidelidad a lo oral da un paso gigantesco con J.M.Barandiaran. En efecto, transcribe los textos populares como queriendo figurar la pronunciación de los que han hablado. No obstante, no sigue las reglas de la fonética actual y, por otra parte, no aplica dicho método a todos los materiales publicados, sino sólo a los textos de los que es receptor directo. Como es bien sabido, Barandiaran fue muy hábil organizando grupos de trabajo. Primeramente en el Seminario de Vitoria y fuera de allí, más tarde. Tuvo gran número de colaboradores a través de dichos grupos de trabajo. Sin embargo, los textos enviados por ellos no aparecen revestidos del ropaje de la fonética.

A pesar de todo, desde el punto de vista de la fonética, no existiría, quizás, demasiada diferencia entre los textos ofrecidos por él y por Cerquand o Webster. Dejemos, de todos modos, este asunto en manos de los especialistas en fonética y otras disciplinas.

Tratando de J.M.Barandiaran, no podemos dejar de mencionar algo que han subrayado cuantos han mostrado su biografía y trabajo, esto es, que se mostrara absolutamente reacio a las interpretaciones. Trabajó totalmente dedicado a los trabajos de recolección, huyendo de la interpretación del material recogido. O algo así. Pues no se puede olvidar la relación mantenida de joven con el afamado W. Schmidt y la temprana adhesión mostrada hacia los ciclos culturales, la teoría cultural desarrollada por aquél y/o por Graebner.

Aunque a veces pueda resultarnos doloroso ese temor ante la interpretación, es de agradecer, sin embargo la fidelidad mantenida por él, como anteriormente por Cerquand y Webster, respecto a los textos orales, dejando de lado las interpretaciones o dándolas en notas y posibilitando nuevas elaboraciones a los trabajadores posteriores.

\* \* \*

Hablamos de construcción de puentes y al final de esta andadura podemos manifestar con bastante claridad que el primer pilar parece establecido con suficiente firmeza.

*ren berdina izatea exijituz, landa-lana maila erabat berrira igoarazi zuen. Honek hizkuntza autoktonaren, zeinaren ordezeko egokirik ez baiten ez pidgin english-a, ezta interprete baten itzulpena, nolabaiteko kontrola berarekin dakar: hizkuntza bat menperatzea ezinbesteko bitartekoa dela egiazko ezagutza orokorra lortzeko azpimarratu behar dugu indarrez; izan ere, bertakoen elkarrizketak entzunez eta beraien eguneroko bizitzan parte hartuz, makina bat berri bil daiteke; eta horrelakorik erabat eskuraezina suertatuko zaio hizkuntzaren jabe ez den behatzaileari». (22)*

Aurrerago, berriz, hau idazten du B. Malinowski-ri (1884-1942) buruz:

*«Haren landako-lanaren teknika Boas-ek formulaturiko arauak egokitzen zaie: Trobriandarren hizkuntza ikasi zuen, beraien bizimoduaren arabera bizitzaren saiatu zen, bere berriemaileengandik abstraktuak ordeztatuak konkretuak bildu zituen eta bertako hizkuntzan eman zituen». (23)*

J.M.Barandiaran-ekin ahozkoarekiko fidelitasunak aurrepauso eskerga ematen duela dirudi batzuetan. Izan ere, herri-testuak esatarien ahozkerak irudikatu nahian bezala ematen baititu. Ez ditu, halere, gaurko fonetikaren arauak betetzen eta, bestalde, ez die metodo hori argitaraturiko materiale guztiei aplikatzen, bera hartzaile zuzena den testuei bakarrik, baizik. Ezaguna den bezala oso iaioa izan zen Barandiaran Jauna lan taldeak eratzen. Gasteizko Apaiztegian, lehenik, eta handik kanpo, geroago. Lan talde horien bidez makina bat lankide izan zuen. Haiek igorritako testuak, halere, ez dira fonetikaren geruzaz jantzita azaltzen.

Fonetikaren ikuspegitik, dena dela, ez legoke, agian, desberdintasun handiegirik berak eta Cerquand-ek nahiz Webster-ek eskainitako testuen artean. Utz dezagun, dena den, arazo hori fonetikan-edo adituak direnen eskuetan.

J.M.Barandiaran-ez ari garela, ezin dezakegu aipurik gabe utzi haren biografia eta lana azaldu duten guztiek azpimarratu dutena, hau da, interpretazioekiko erabat uzkur agertzea. Biltze lanetara zeharo emana jardun zuen, bildutako materialen interpretazioari ihes eginez. Edo halatsa. Ezin baitaiteke ahanztu gazterik W.Schmidt ospetsuarekin izaniko harremana eta hark edota Graebner-ek hedaturiko teoria kulturalarekiko – kultura zikloena – agertutako atxekimendu goiztiarra.

Noizean behin haren uzkurutasuna mingarria gerta daki gukeen arren, eskertzekoa da, halere, lehen Cerquand-ek eta Webster-ek bezala, J.M.Barandiaran-ek ahozko testuekiko mantendutako leialtasuna, interpretazioak alde batera utziz edota oharretan emanez eta geroako langileei lantze lan berriak ahalbideratuz.

\* \* \*

Zubigintzaz ari gara eta ibilaldi honen amaieran nahiko garbi esan dezakegu lehen zubi- zutabea irmotasun dezentez zedarritua azaltzen zaigula.

TambiĖn, del mismo modo, la personalidad de quien es en cada caso la pieza clave o dovela.

Lo que se nos muestra de forma mĖs dĖbil es el segundo pilar. El alzado, precisamente, en el lado de lo escrito. Todo ello, por otro lado, siendo los seis realizadores de las colecciones poseedores de estudios superiores y la mitad Doctores.

Pensando que dichos extremos resultarĖn mĖs evidentes en las siguientes lĖneas, prosigamos con el tercer apartado.

### 3. Cuento

**H**emos dudado en quĖ tĖtulo darle a este apartado. Al final hemos optado por titularlo, «cuento», pues los cuentos, los cuentos de la cultura oral se cuentan oralmente, pero no todo lo que se cuenta es cuento. Contar, decirlo y emitirlo oralmente, se suelen decir muchas y variadas cosas: leyendas, fĖbulas, anĖdotas, proverbios, juegos de palabras, mitos, cuentos, adivinanzas, chistes, .... Se cuentan multitud de cosas. Las aguas de la cultura oral desbordan. Y ademĖs de las hasta ahora mencionadas, tambiĖn tenemos las costumbres, las canciones, los bailes, las actividades unidas a la medicina y otras muchĖsimas mĖs. AquĖ y ahora, nos ocupamos de los cuentos. De las narraciones que forman un campo diferenciado entre las criaturas de la cultura oral. Los cuentos no son leyendas, no son historia, no son hagiografĖas, no son mitos. Es cierto que una narraciĖn popular puede provocar en nosotros, mĖs de una vez, la duda: ĖQuĖ serĖ? Ė Leyenda, mito o cuento? Para quienes hemos perdido la historia popular oral y el sistema de las antiguas creencias nos resulta difĖcil, a menudo, clasificar una narraciĖn como leyenda, mito o cuento. Tanto mĖs, cuando en torno a esas denominaciones se ha desarrollado un proceso igualatorio injurioso.

Por otra parte, deberĖamos tomar en cuenta que tales denominaciones son productos marcados de la cultura escrita, mĖs especĖficamente, de la cultura escrita occidental. Estamos jugando con cartas marcadas. Con cartas marcadas que corresponden, claro estĖ, a la cultura escrita. Pero, ese es nuestro quehacer.

A pesar de todo, la mayorĖa de las veces en nuestra cultura occidental ha estado bastante clara la diferencia existente entre los textos orales y, por ejemplo, aunque no sea mĖs que teĖricamente, se han solido distinguir el mito, la leyenda y el cuento. La diferenciaciĖn teĖrica ha solido utilizar diferentes caracterĖsticas para su trabajo, asĖ, el nivel de concreciĖn(personajes, espacio, tiempo, ...) de lo narrado, o el poso y funciĖn religiosos, o el uso de los recursos lingĖĖsticos, o... Y, sin embargo, tal como hemos indicado anteriormente, no siempre nos resulta tarea fĖcil lograr una exacta diferenciaciĖn.

Materia y forma, contenido y apariencia. La cultura escrita occidental conoce desde antiguo, desde que los amantes del saber griegos comenzaron la labor, esa afamada pareja que se convierte en criterio mayor para la diferenciaciĖn. No podemos, no obstante, olvidar que esas cons-

Baita, era berean, kasuaren kasuko zubiaren giltzarriaren nortasuna.

Bigarren zubi-zutabea da ahulago agertzen zaiguna. Idatzia-  
ren aldean eraikitakoa, hain zuzen. Hori guztia, bes-  
talde, sei bilduma egileek goi mailako ikasketak eginak  
dituztela eta erdiak doktore direla.

Hurrengo lerroetan nabarmenago geldituko dela baieztapen hori uste izanik, jarrai dezagun hirugarren atalarekin.

### 3. Ipuin

**K**ontakizun ala ipuin ze izen jarri atal honi, zalantzan ibili gara. Azkenean, «ipuin» jartzea erabaki dugu, ipuinak, ahozko kulturako ipuinak, ahoz kontatzen baitira, baina kontatzen den guztia ez baita ipuin. Kontatu, ahoz esan eta igorri, gauza asko eta era desberdinekoak esan ohi dira: leiendak, alegiak, istorioak, atsotitzak, hitzjokoak, mitoak, ipuinak, igarkizun edo asmakizunak, txisteak, ....Makina bat gauza kontatzen da. Gainezka doaz ahozko kulturaren urak. Eta lehen aipatu horiezaz guztiez gain, usadioak, abestiak, dantzak, medikuntzarekin loturiko jardunak eta abar eta abar ere baditugu.

Hemen eta orain, ipuinez ari gara. Ahozko kultur sorkarien artean eremu berezia osatzen duten kontakizunez. Ipuinak ez dira leiendak, ez dira historia, ez dira hagiografiak, ez dira mitoak. Egia da, behin baino gehiagotan sor dezakeela zalantza guregan herri-kontakizun batek: zer ote halakoa? Leienda, mito ala ipuin? Ahozko herri-historia eta antzinako sinesmen sistema galdu dugunontzat zaila suertatzen zaigu sarriegi kontakizun bat leienda, mito ala ipuin gisa sailkatzea. Are gehiago, deitura horien inguruan berdintze prozesu laidogarria burutu denean.

Gogoan hartu beharko genuke, bestalde, deitura horiek kultura idatzia-  
ren, zehazkiago, mendebaldeko kultura idatzia-  
ren sorkari markatuak direla. Markatutako kartekin ari gara jokoan. Kultura idatziari dagozkion markaturiko kartekin, hain zuzen. Baina, hori da gure eginbeharra.

Hala eta guztiz ere, gure mendebaldeko kulturaren garbi samar egon da gehienetan ahozko testuen arteko desberdintasuna eta, adibidez, teorikoki bada ere, mitoa, leienda eta ipuina bereiztu egin dira. Bereizketa teorikoak ezaguri desberdinak erabili izan ditu bere lanerako, hala kontatutakoaren konkrezio maila (pertsonaia, espazioa, denbora, ...), nola erlijio kutsua edo betekizuna, edo hizkuntzazko baliabideen erabilera, edo... Eta, halere, gorago esan dugunez, ez zaigu beti eginkizun erraza suertatzen bereizketa zehatza burutzea.

Materia eta forma, edukia eta era nahiz itxura. Mendebaldeko kultura idatziak aspalditik, greziar jakintza zailek lanean hasi zirenetik, gutxienez, ezagutzen duen bikote ospetsua bereizketarako irizpide nagusi bihurtuta. Ezin ahanzt, haatik, intelektual eraikin horiek eraikinak dire-



trucciones intelectuales son precisamente, construcciones, constructos, Constructos que poseen fecha y modo determinados, o que, como hemos indicado antes, constituyen cartas marcadas.

Una cosa es, sin embargo reconocer que jugamos con cartas marcadas y otra muy distinta ofrecer nuevas cartas (por otra parte, tan marcadas como las anteriores), dando inicio a un nuevo juego. Teniendo en cuenta lo dicho, reconocemos humildemente que continuamos por el camino antes emprendido.

## Terminología de Cerquand

Antes de adentrarnos, sin embargo, en nada nuevo, consideremos la actitud mantenida por nuestros realizadores de colecciones respecto a la problemática de la terminología. Cerquand utiliza diferentes denominaciones en la introducción hecha a la primera entrega:

*«Los únicos monumentos de la Literatura popular de los Vascos publicados hasta el presente, -nos señala al comienzo- son proverbios y canciones, de un valor relativo muy diferente». (24)*

Denomina monumentos, por lo tanto, esas dos creaciones de la literatura popular: los proverbios y las canciones. Más tarde, repite la denominación, añadiéndole un adjetivo: «*littéraires*».

*«Al lado de proverbios...y de canciones...¿es posible colocar otros monumentos literarios que tengan un origen realmente popular?». (25)*

Ahora son *monumentos literarios* lo que anteriormente era simples monumentos. Pocas líneas adelante, en cambio, utiliza una nueva denominación: «*récits légendaires*»:

*«¿Es aquella la única, entre todas las razas, que desdén el encanto de las narraciones legendarias, sin las cuales se rompe la cadena de las tradiciones?» (26)*

Nueva denominación y valoración extraordinaria, puesto que sin dichos *récits légendaires* la cadena de la transmisión podría romperse. Dos párrafos adelante, además, tras mencionar una «*littérature latente*» y otro «*superstitions*», continúa de esta manera:

*«Se me ha preguntado entonces si quería hablar de los cuentos de brujería. De esos, he respondido, y de todos los cuentos que se cuentan. Es así como...» (27)*

Ahí aparece, por primera vez, en la introducción de Cerquand la palabra Cuento y, leído estrictamente, parece que dicho término salió de boca de los maestros, aunque Cerquand lo hace suyo en el mencionado corto diálogo, debido a la necesidad de seducir y convencer su auditorio, no por otra razón. En efecto, a continuación utiliza otras denominaciones diferentes: *textes, récit, vieilles histoires, textes d'origine populaire, récits*. Eso sí, intercala en dos ocasiones el término *conteur*:

*«Me doy cuenta sin embargo que ellos (los maestros) han substituido a veces al contador, ...» (28) y*

*«He exigido el nombre del contador y el del pueblo que añado a los textos». (29)*

la, konstruktoak. Data eta jite jakinak dituzten konstruktoak, edo, gorago idatzi dugunez, markaturiko kartak.

Gauza bat da, ordea, markaturiko kartekin jokoan ari garela aitortzea eta oso bestelakoa karta berriak (aurrekoak bezain markatuak, bestalde) eskaintzea, joko berri bati hasera emanez. Hori kontuan hartuz, apalki diogu lehengo ildoari jarraitzen gatzazkiola hemen.

## Cerquand-en terminologia

Beste ezertan sartu aurretik, dena dela, ikus dezagun gure bilduma egileek terminologiazko arazo honen aurrean izaniko jokaera. Cerquand-ek deitura desberdinak erabiltzen ditu lehenengo emanaldiari jarritako hitzaurrean:

*«Orain arte argitaratu diren euskaldunen herri-literaturaren monumentu bakarrak, -aipatzen digu hasieran - balio erlatibo oso desberdineko atsotitzak eta abestiak dira». (24)*

Monuments gisa izendatzen ditu, beraz, herri literatura-ren bi sorkari horiek: atsotitzak eta abestiak. Geroago, deitura bera errepikatzen du, izenlagun bat gehituz: «*littéraires*».

*«¿Atsotitzen...eta abestien...aldamenean jartzetik ba al dago jatorri benetan herrikoia duen beste monumentu literariorik?» (25)*

*Monuments littéraires* ditugu orain aurreko *monuments* soilak. Lerro gutxi batzuk aurrerago, berriz, deitura berria erabiltzen du: «*récits légendaires*»:

*«Besteen artean hura izan zitekeen istorio eta legenda zaharren xarma gutietsiko zuen bakarra, tradiziozko katea etentzen utzikiko zuena?» (26)*

Deitura berria eta balorazio aparta, haren esanetan *récits légendaires* horiek gabe tradizioen katea hautsi bailitzateke. Bi paragrafo aurrerago, berriz, «*littérature latente*» bat eta beste «*superstitions*» bat aipatu ondoren, honela darrai:

*«Sorgin ipuiei buruz mintzo nintzenez galdegin didate orduan: Sorgin ipuiak eta kontatzen diren beste guztiak» erantzun nien». (27)*

*Conte* hitza agertzen da hor, lehenengo aldiz, Cerquand-en hitzaurrean eta, zehazki irakurrita, hitz hori errientaren baten ahotik atera zela dirudi, nahiz Cerquand-ek berea egiten duen aipaturiko elkarrizketa labor horretan, entzulegoa limurtu eta konbentzitu beharrez, ez bestela. Izan ere, jarraian beste deitura desberdin batzuk erabiltzen baititu: *textes, récit, vieilles histoires, textes d'origine populaire, récits*. Hori bai, *conteur* hitza tartekatzen du bitan:

*«Halere, batzutan kontalariaren lekua hartu dutela somatzen dut, ...» (28) eta*

*«Beti eskatu ditut kontalariaren izena eta haren herriarena». (29)*

Pero aquí, *conteur*/contador querría decir hablante/locutor, no contador de cuentos.

De todos modos, dice así al final de la presentación:

*«Las narraciones que reproduzco se han alineado con naturalidad bajo los epígrafes siguientes: Parábolas, leyendas mitológicas, cuentos de brujería, leyendas históricas, cuentos». (30)*

En estas últimas líneas utiliza los términos *leyenda* o *cuento* como términos técnicos, sin proponer en lugar alguno definición exacta de los mismos. Se supone que el lector conoce qué sean tanto el uno como el otro. Parece que, en general, Cerquand prefiere el término *écit*/narración y que, en cambio, el término *contel*/cuento le resulta denominación popular.

Baina *conteur* hemen esale/esataria litzateke ez ipuin kontalari.

Dena den, honela dio aurkezpenaren bukaeran:

*«Transkribatzen ditudan kontakizunak azpi-sail hauetan lerrokatu dira berez: Parabolak, mitozko leiendak, sorginkeriazko ipuinak, historiazko leiendak, ipuinak». (30)*

Azken lerro hauetan deitura tekniko gisa erabiltzen ditu *légende* nahiz *conte*, horien definizio zehatzik inon emeten ez duelarik. Suposatu egiten da irakurleak badakiela zer diren bata eta bestea. Cerquand-ek, orokorrean, *écit*/kontakizun hobesten duela dirudi, eta *contel*/ipuin, aldiz, herri deitura zaiola.



La tradición oral del cuento

La madre cuentacuentos.

Ipuinaren ahozko tradizioa

Ama kontu-kontalaria.



## Terminología de Webster

Al tratar de terminología, nos sucede algo parecido con Webster. Al leer la introducción general a su *Basque Legends* y las particulares hechas a cada sección, se percibe claramente que al nombrar los textos que presenta utiliza indistintamente denominaciones diferentes: *legend, historical legend, history, story, tale, narration*.

No obstante, no parece que todo le resulte igual y manifestó claramente que a algunos textos les convenía más una denominación que otra. Por ejemplo, en la introducción hecha a los textos de magia, dice así:

«Hemos oído muchísimas cosas de historias de brujería (como hechos), y algunas muy tristes; pero muy poco sobre leyendas. De hecho, la brujería no ha llegado al estadio de leyenda entre los vascos. Al transcribir su narración se observa inmediatamente la diferencia. En las leyendas están recitando un texto aprendido de memoria. «La historia dice así». «Esto es así» dicen, lo entiendan o no. Pero, recitan sus historias de brujería con palabras enteramente propias, justo como contarían otros hechos que suponen les han acaecido a ellos mismos o a sus vecinos». (31)

Al organizar los textos, en cambio, he aquí las secciones que diferencia:

«(1) *Leyendas de Tartaro o del Cíclope*; (2) *de Heren-Suge, La Serpiente de Siete Cabezas*; (3) *Cuentos puramente de animales, que no son ni fábulas, ni alegorías*; (4) *de Basa-Jauna, Basa-Andre, y de Lamias, o Maitagarri*; (5) *Cuentos de brujería*; (6) *los que, a falta de mejor denominación, hemos titulado Cuentos de Hadas/Contes des Fées, en los que el ser mágico es un mago del Este – éstos los hemos dividido en dos secciones, a) los que se asemejan a los cuentos celtas y a otros, y b) los que probablemente han sido tomados directamente del francés; nuestra última división* (7), *Cuentos y Leyendas Religiosos*». (32)

Está claro cuál es la denominación que prefiere Webster: *legend*, pues el eligió como título de su libro. Pero, hay que aceptar, al mismo tiempo, que en la organización de las secciones *legend* y *tale* comparten parecido peso.

## Otras terminologías

En M. Ariztia la terminología no presenta una problemática semejante. Es evidente que su introducción es más simple que las de Cerquand y Webster y que, además, emplea sistemáticamente el término *ixtorio*, como suplente de «cuento». Como J. Barbier, por otra parte.

R.M. Azkue utiliza exclusivamente el término «ipuin/cuento» en la introducción de Euskalerriaren Yakintza II.

J.M. Barandiaran, en cambio, no utiliza una única terminología y, amén del genérico *esaunda*/dicho, en algunos textos populares podemos encontrar *ipuin, ipui, ipoi*/cuento y variedades fónicas, completando el título del texto. Por otra parte, en su último trabajo sobre mitología: *Euskal Herriaren Mitologia/Mitología del Pueblo Vasco*, reúne bajo la denominación de *Herói Berendiak/Héroes Perencejos* una serie de cuentos populares.

## Webster-en terminologia

Terminologiaz ari garenean, Webster-ekin antzeko zerbait gertatzen zaigu. Bere *Basque Legends*-i jartzen dion sarrera orokorra/*Introduction* eta sail bakoitzari jarritakoak irakurritz gero, garbi ikusten da aurkeztzen dituen testuak izendatzerakoan nahas-mahas erabiltzen dituela deitura desberdinak: *legend, historical legend, history, story, tale, narration*.

Halere, ez dirudi dena zilegi zaionik eta zenbait testuri deituraren baten ordeztu beste bat hobeto zegokiola garbi adierazi zuen. Sorgin eta magiazko testuei jarritako sarrean, adibidez, honela dio:

«Sorginkeria istorioez (gertaera legez), eta hauetako batzuk oso tristeak, makina bat entzun dugu; baina leiendez, oso gutxi. Izatez, sorginkeria euskaldunen artean ez da leienda mailara iritsi. Ezberdintasuna berehala sentitzen da haien kontaketa idaztean. Leientetan buruz ikasitako testu bat ari dira errezitatzen. «Istorioak hala dio», «Hala da» esaten dute, ulertu ala ez. Baina sorginkeriarik buruzko istorioak bere-bereak diren hitzekin kontatzen dituzte, beraiei edo auzokoei gertatutako ekintzak kontatuko lituzketen bezalaxe». (31)

Testuen antolamendua egiterakoan, berriz, hona hemen bereizten dituen sailak:

«(1) *Tartaro edo Ziklopearen leiendak*; (2) *Heren-Sugearenak, Zazpi-Burudun Sugea*; (3) *Animalia Ipuin hutsak, ez fabula ez alegoria ez direnak*; *Basa-Jauna, Basa-Andre eta Lamin edo Maitagarrienak*; (5) *Sorginkeria Ipuinak*; (6) *beste izen hoberik ezean, Contes des Fées izenburupean bildu ditugunak, zeinetan izaki magikoa Ekialdeko azitia den –hauek bi sailetan bereizi ditugu, (a) Keltiarren eta beste ipuin batzuen antza dutenak, eta (b) seguruena Frantsesetik hartuak direnak; gure azken banaketa* (7), *Ipuin eta Leienda Erlijiosoa*». (32)

Garbi dago zein den Webster-ek hobetsitako deitura: *legend*, hori hautatu baitu liburuaren izenburutzat. Baina, era berean, esan beharra dago sailen antolaketan *legend* eta *tale* deiturek pisu berezia dutela.

## Beste terminologiak

M. Ariztia-rengan terminologiak ez du horrelako arazorik ematen. Nabarmena da Cerquand eta Webster Jaunek baino xaloagoa dela haren hitzaurrea eta, horrez gain, *ixtorio* erabiltzen duela sistematikoki, «ipuinaren» ordain gisa, M. Ariztia-k. J. Barbier-ek bezala, bestalde.

R.M. Azkue-k, Euskalerriaren Yakintza II. liburukiari jarritako hitzaurrean ipuin deitura erabiltzen du eskusiboki.

J.M. Barandiaran-ek, aldiz, ez du terminologia finkorik eta *esaunda* orokorraz gain, herri testu zenbaitetan *ipuin, ipui, ipoi* aurki dezakegu, testuaren izenburua osatuz. Bestalde, mitologiari buruzko haren azken lanean: *Euskal Herriaren Mitologia/Mitología del Pueblo Vasco*, herri-ipuinak *Herói berendiak/Héroes Perencejos* deiturapean biltzen ditu.

## ¿Qué es cuento?

En nuestra opinión, a través de estos seis procederes diferentes queda claro el tema antes citado de los constructos. Nombrar no es, sin más, una actividad transparente e inocente. Pensamos que ha quedado claro. Dividimos la totalidad de la realidad según nuestros conocimientos y nuestra ignorancia, nombramos cada parte según nuestros deseos e intereses, utilizando para ello una denominación u otra.

Tratamos de narraciones, pero, ¿está claro cuándo tratamos de leyendas, cuándo de cuentos, cuándo de mitos, cuándo de...? Cuento/*ipuin*, historia/*ixtorio*, cuento/*tale*, cuento/*conte*, dicho/*esaunda*... ¿Qué denominación hay que escoger? Nuestra opción es ésta: *ipu*/cuento/ conte/ *tale*.

Actuando de ese modo, ¿no estaremos, no obstante, colocando el carro delante de los bueyes? En efecto, nos queda una pregunta muy importante a la espera de respuesta: ¿a qué llamamos *ipuin*/cuento/conte/*tale*? En pocas palabras. ¿Qué es un cuento? Hay pocas definiciones satisfactorias para una simple pregunta que parece tan sencilla. Decía así Marie Louise Tenèze quien, desde que murió Paul Delarue, estuvo a cargo del catálogo de los cuentos populares franceses en la introducción al tercer tomo del mencionado Catálogo, en el que se recogen cuentos de animales:

«...Dicho de otro modo (la pregunta) es de segundo rango puesto que supone resuelta la primera pregunta, de hecho la pregunta primordial para un Catálogo de cuentos, planteada aquí a propósito y a través de los cuentos de animales: ¿qué es un cuento?» (33)

Responderemos brevemente a la cuestión tan crudamente planteada, con la definición dada por un especialista que se ha ocupado del tema. S. Thompson en su afamado «The Folktale» decía así:

«En el presente trabajo nuestro interés está limitado a un campo relativamente reducido: el cuento tradicional en prosa, el cual ha pasado de una generación a otra en forma escrita u oral. Tales cuentos son, desde luego, uno de los muchos tipos de material narrativo». (34)

Reuniendo los elementos que reciben una unanimidad absoluta, otro investigador delimita de este modo el cuento:

«En el sentido estricto de la palabra, un cuento popular es un cuento que se dice y se transmite oralmente. Esta definición de los folkloristas modernos no dice nada sobre el origen de los cuentos, contrariamente a la de los Románticos, que veían en la poesía popular una creación del pueblo.

El cuento popular, definido así por su transmisión oral, forma, pues, parte del folklore verbal. Constituye además una narración, a diferencia de los proverbios, de las adivinanzas, de los juegos de palabras, de la mayoría de las canciones.

(...) El cuento, por lo tanto, es una narración en prosa de sucesos ficticios y presentados como tales, hecho con una finalidad de diversión». (35)

## Zer da ipuin bat?

Sei jardun desberdin hauen bidez lehen aipaturiko konstruktuen arazoa garbi agertzen da, gure ustez. Izendatzea ez da, besterik gabe, maleziarik gabeko iharduera garde-na. Garbi geratu dela deritzogu. Gure jakintza eta ezjakintasuna direla medio banatzen dugu errealitatearen osotasuna, gure desio eta interesen arabera izendatzen dugu zati bakoitza, horretarako deitura bat ala beste desberdin bat darabilkigula.

Kontakizunez ari gara, baina, garbi al dago noiz ari garen leiendaz, noiz *ipuinaz*, noiz *mitoaz*, noiz...? *Ipuin*, *ixtorio*, *tale*, *conte*, *esaunda*... zein deitura aukeratu? Hau da gure hautua: *ipu*in/ *cuento*/ *conte*l *tale*.

Horrela jokatzuz, ez ote gara, haatik, orga idien aurretik jartzen ari? Izan ere, galdera nagusi bat geratzen zaigu erantzun zain: zeri deitzen diogu *ipuin*/ *cuento*/ *conte*/ *tale*? Hitz gutxitan: zer da *ipuin* bat? Eta hain xume dirudien galdera xaloarentzat erantzu asegarri gutxi. Paul Delarue zendu zenetik, Frantziako herri *ipuin*en katalogoa eratzen ari zen Marie Louise Tenèze-k honela zioen Katalogo horretako 3. tomoan, animalien *ipui*nei emaniko liburukiaren atarian:

«...Beste era batera esanda bigarren mailakoa da (galdera) lehenengo galdera erantzunda suposatzen baitu, egiatan lehenen galdera *ipui*nen Katalogo batentzat, animalien *ipui*nen bidez eta haiengatik hemen planteiatua: zer da *ipuin* bat?» (33)

Hain gordin azaleraturiko galderari arazo horretaz arduratu den aditu baten definizioarekin erantzungo diogu motxean. Honela zioen S. Thompson-ek bere «The Folktale» ospetsuan:

«Oraingo lan honetan eremu nahiko murriztura mugatuta dago gure interesa: belaunaldi batetik bestera idatzizko edo ahozko eran igaro den prosazko herri-*ipui*nera. Halako *ipui*nek, noski, kontakizunen ha-maika tipoetako bat osatzen dute». (34)

Adostasun osoa biltzen dituen elementuak elkartuz, honela mugatzen digu *ipu*ina beste ikerlari batek:

«Hitzaren zentzu hertsian, herri-*ipuin* bat ahoz esan eta transmititzen den *ipu*ina da. Herri-poesian herriaren sorkari bat ikusten zuten Erromantikoenak ez bezala, Folklorezale garaikideen definizio honek ez du ezer esaten *ipui*nen jatorriaz.

Ahozko transmisioaren bidez mugaturiko herri-*ipui*na ahozko folklorearen zati bat da, beraz. Gainera, atsoitzekin, asmakizunekin, hitz-jokoekin, abesti gehienekin alderatuta, hura- besteak ez bezala- kontakizun bat da.

(...) *Ipu*ina, beraz, asmatutako gertaerak asmatutzat eman eta helburu dibertigarria duen prosazko kontakizun bat da». (35)



Hoy en día, por lo tanto, el cuento es una narración que se dice y emite oralmente. Se cuenta en prosa, en busca de agrado y diversión y el contenido de las narraciones lo constituyen sucesos inventados.

Suponiendo que es suficientemente clara, limpia y completa, conservaremos por ahora esta definición.

## 4. Maravillosos

Es el cuarto término del encabezado y se une como adjetivo al ipuin/cuento anterior, pues el título reza así: *herri-ipuin harrigarrien/de los cuentos populares maravillosos*.

No podemos esconder que, al añadir el adjetivo «maravillosos», estamos subrayando una especificidad, algo que no corresponde al cuento de por sí. Así es. El adjetivo «harrigarri/maravilloso» no es más que la denominación que empleamos para nombrar el subconjunto que podemos diferenciar dentro del conjunto de los cuentos. No podemos alejar de nuestro pensamiento, no obstante, que diferenciar trae consigo clasificar.

### El problema de la clasificación

Saltamos, pues, de golpe, al terreno de la clasificación.

Clasificar constituye otra práctica intelectual. Algo, por otro lado, que todos llevamos a cabo en la medida de nuestros conocimientos. Podemos decir que la clasificación de las narraciones populares es un tipo de actividad bastante universal. Pero, si el delimitar teóricamente qué es un cuento nos ha resultado laborioso, llevar a cabo la clasificación de los elementos del interior de esa realidad nos puede resultar bastante más espinoso.

Si prestamos atención a las teorías de los realizadores de nuestras seis colecciones básicas, podemos constatar que, al menos tres, percibieron el problema de la clasificación. Hemos ya examinado las dudas que asaltaron a Cerquand y Webster al denominar las narraciones populares y, consecuentemente, las incidencias que se transparentan en el uso de la terminología. Pues, nombrar y clasificar van necesariamente unidos y percibimos bien claramente esa realidad en los dos mencionados realizadores de colecciones.

Cerquand propone las siguientes secciones:

- *Parábolas*
- *Leyendas mitológicas*
- *Cuentos de brujería*
- *Leyendas históricas y Cuentos*.

Webster, por su lado,

- *Leyendas de:*
  - Tartaro,*
  - Heren-Suge (la serpiente de siete-cabezas)*
- *Cuentos de animales*
- *De Basa-Jauna, de Basa-Andre, y Lamias*
- *Cuentos de brujería*
- *Cuentos de Hadas*
  - a) *Cuentos como los celtas,*
  - b) *derivados directamente del francés:*
- *Cuentos religiosos*.

Gaur egun, beraz, ahoz esan eta igortzen den kontakizun bat da ipuina. Hitzlaur egiten da, atseginaren bila eta kontakizunen edukia asmatutako gertakariak osatzen dute.

Nahiko argia, garbia eta osatua delakoan, Simonsen-en definizio honekin geldituko gara oraingoz.

## 4. Harrigarriak

Gure izenburuko laugarren hitza da eta aurreko *ipuinari* lotzen zaio izenondo gisa, *herri-ipuin harrigarrien* baitio hark.

Ezin ezkuta, «harrigarri» izenondoa gehitzerakoan, berezitasun bat azpimarratzen ari garenik; ipuinari berez ez dagokion zerbait. Eta horrelaxe da. «Harrigarri» izenondoak ipuinen multzoaren barruan bereiz dezakegun azpimultzoa izendatzeko darabilgun deitura besterik ez da. Bereizteak, halere, sailkatzea dakarrela ezin burutik uxa. Sailkapenaren eremura egin dugu jauzi, beraz, bat-batean.

### Sailkapenaren arazoa

Sailkatzea beste eragiketa intelektuala da.

Gure ezagueren arabera, denok burutzen duguna, bestalde. Herri-kontakizunen sailkapena eragiketa mota nahiko unibertsala dela esan dezakegu. Baina, ipuin bat teorikoki zer den mugatzeak lanak eman badizkigu, errealitate horren baitango elementuen sailkapena burutzea are bihurriagoa sueta dakiguke.

Gure oinarritzko sei bildumen egileen teoriei begiratzen badiegu, sailkapen arazoa hiruek, bederen, atzeman zutela ikus dezakegu. Arakatuta utzi ditugu Cerquand-ek nahiz Webster-ek herri-kontakizunak izendatzerakoan izaniko zalantzak eta, horrenbestez, terminologian azaleraturiko gora-beherak. Izendapena eta sailkapena lotuta baitoaz ezinbestean eta aipatu bi bildumen egileengan argi dakusgu hori bera.

Cerquand-ek proposatzen ditu:

- *Paraboles*
- *Légendes mythologiques*
- *Contes de sorcellerie*
- *Légendes historiques eta Contes sailak*.

Webster-ek, berriz,

- *Legends of:*
  - The Tartaro,*
  - The Heren-Suge, (the seven-headed serpent)*
- *Animal Tales;*
- *Of Basa-Jauna, Basa-Andre, and Lamiñak;*
- *Tales of Witchcraft;*
- *Contes des Fées:*
  - a) *Tales like the Keltic,*
  - b) *derived directly from the French;*
- *Religious Tales*.

Quien, no obstante, plantea explícitamente el problema de la clasificación es Azkue. Plantea claramente el problema en la introducción hecha a Euskalerriaren Yakintza II y también menciona lo dicho por Aurelio M. Espinosa respecto al problema:

*«Al concebir la idea de publicarlos, viendo que pasaban de doscientos, tuve por más propio darlos a conocer por grupos en vez de publicarlos uno tras otro. Ha confirmado esta idea algo que leí en el Boletín de la Academia Española. Vi entre sus hojas, en abril de hace dos años, un escrito largo y substancioso, titulado «La clasificación de los cuentos populares». Su autor es Aurelio M. Espinosa, profesor de la Universidad de Stanford, en California. He aquí lo más significativo de este escrito: La clasificación de los cuentos populares constituye un problema muy discutido entre los folkloristas, y no se ha resuelto todavía de una manera definitiva». (36).*

A pesar de todo, el mismo Aurelio ofreció una clasificación especial en la obra que publicó. Azkue, por su parte, se nos muestra partidario de la clasificación y, tras proponer dos modelos posibles, al final, negándose acaso al trabajo intelectual, propondrá y se atenderá a una curiosa clasificación. Dice así:

*«Aun a pesar de haber leído que aún no se ha determinado la clasificación de los cuentos populares, quise yo agrupar nuestros cuentos y leyendas, dejando esa dificultad para los de otros pueblos. Los clasifiqué de dos maneras: primero, en tres grupos: cuentos humanos, sobrehumanos y subhumanos; más tarde, en estos cinco: cuentos ingeniosos, morales, (propios) de varios pueblos, humorísticos y leyendas. Pero, por un lado, como es muy difícil acertar cuándo o cómo y de qué empieza un cuento a ser leyenda; por otro, como necesitaría años para saber uno por uno cuáles son los de otros pueblos; y, además, como los cuentos de muchas generaciones y siglos y pueblos, empezando por los más antiguos, han salido a luz sin hacer mención de su clasificación, he resuelto publicar esta mi colección de cuentos como todos los demás: los más largos, uno tras otro, y detrás de ellos, los restantes, los más cortitos». (37)*

\* \* \*

No sabemos si J.M.Barandiaran trabajó explícitamente el problema de la clasificación; sí, al menos, implícitamente. En efecto, ofrece por entero el segundo volumen de la M.M.P.V a narraciones que para nosotros son cuentos, la mayoría maravillosos, además. En la Euskal Herriko Mitologia, por otro lado, tomando como eje la mitología vasca, publica esos cuentos bajo la denominación de Héroes Perencejos/Heroi Berendiak. Serían héroes de segundo nivel, por lo tanto, o héroes que mantendrían lazos no tan evidentes con temas y personajes principales de la mitología vasca.

Entre nuestros seis realizadores de colecciones no hay, consecuentemente, acuerdo y podemos ver claramente que cada uno actúa según los constructos que ha hecho suyos.

Sailkapenaren auzia esplizitoki azaleratzen duena, ordea, Azkue da. Euskalerriaren Yakintza-ren II. Liburukiari jarritako sarreran nabarmen azaltzen du arazoa eta baita Aurelio M. Espinosa-k arazoaren inguruan dioena ere:

*«Berak argitaratzea otu zitzaidanean, berreundik gora zirala ikusita, guziak erreskan atera-bearrean, mordoska edo sailetan ezagutaraztea egokiagotzat neukan. Uste hau Boletín de la Academia Española deritzan liburu batek nolabait indartu zidan. Bere orri-artean, igazleneko yorrailean, idazki luze ta mamintsu, izentzat La clasificación de los cuentos populares duena, irakurri nuen. Beronen idazlea Californian Stanfordko Unibersidadeko irakasle Aurelio M. Espinosa da. Ona emen idazki onen itz mamintsue-nak: Erri-ipuina zertarikoak diran erakustea erri-yakintzadunen artean eztabadako asmakizun bat da; eta orainarte ezta oso erabakia izan» (36)*

Hala eta guztiz ere, Aureliok berak sailkapen berezia eskaini zuen argitaratu zuen liburuan. Azkue, bere aldetik, sailkapenaren alde azaltzen zaigu eta bi eredu posible eskaini ondoren, azkenean, intelektual eginbeharrari uko eginez-edo, kontakizunen luzeran oinarrituriko sailkapen bitxia eskaini eta jarraituko du. Honela dio:

*«Ipuinak zertarikoak diran erakustea orainarte ezta-la erabakia izan irakurriarren, gaiztasun ori beste errietakoi utziz, gero ipuin-irakurgaiak mordoskatzea buruak eman zidan. Bi eratara egin nituen: Lenengo, iru mordoskatan: giza-ipuina, gizagaine-koak eta gizapekoak. Bost auetan geroago: ipuin asmutsuak, , ekanduzkoak, erri askotakoak, aldarretsuak eta irakurgaiak. Baina, batetik, ipuin bat irakurgai izaten noiz edo nola ta zertatik asten dan igartea gauza oso gaitza dalako; bestetik, erri askotakoak zeintzuk diran banan banan yakiteko, urteak bear izango nitukelako; eta gainera orainarte, antxinakoenetatik asita, gizaldi ta mende ta erri askotako ipuina, zertarikoak diran aipatu bage, agertuak izan diralako, ene ipuindi au beste guziak bezala argitaratzea erabaki dut: luzetxoan alkarren ondorik eta beren atzetxoan gainerakoak, laburtxoagoak». (37)*

\* \* \*

Ez dakit J.M.Barandiaran-ek esplizitoki sailkapenaren arazoa landu zuenik; bai, ordea, inplizitoki. Izan ere, M.M.P.V.aren 2. liburukia oso-osorik eskaintzen die guretzat ipuin, harrigarriak gehienak, gainera, diren kontakizunei. Eukal Herriko Mitologian, berriz, euskal mitologia ardatzat hartuz Héroes Perencejos-Heroi Berendiak deiturapean ematen ditu ipuin horiek. Bigarren mailako heroeak lirateke, beraz, edo euskal mitologiaren gai eta pertsonaia nagusiekin lotura ez hain nabarmena dutenak. Gure sei bilduma egileen artean ez dago, ondorioz, adostasunik eta bakoitzak bereak eginiko konstruktoen araberak jokatzeko duela garbi ikus dezakegu.



\* \* \*

Si acudimos al exterior, sin embargo, nos encontramos con el mismo paisaje. Tampoco ahí existe acuerdo. Es más, S.Thompson, por ejemplo, nos avisa sobre el peligro de la actividad clasificatoria:

«Tanto con el cuento folklórico como con todos los otros productos del esfuerzo artístico del hombre, el investigador corre el riesgo de hacer un análisis demasiado sutil. Puede interesarse en estudiar toda la narración oral de un pueblo y dividirla claramente en categorías de acuerdo a origen, forma o contenido, pero aunque tan detallado examen de los cuentos le enseña indudablemente mucho, debe saber que las mujeres y los hombres que los cuentan ni conocen ni les importan sus juicios. Se ha hilado muy fino en el pasado y se ha perdido mucho esfuerzo tratando de establecer los exactos términos de los diversos tipos de cuentos folklóricos. No obstante, algunos términos muy generales son no sólo útiles sino necesarios». (38)

Si el tema de la clasificación es enrevesado, existe un grupo que concita el acuerdo de todos. El de los cuentos maravillosos, exactamente. M.-L. Tenèze escribe:

«En efecto —lo sabemos aún mejor después de y gracias a PROPP— el cuento maravilloso tiene tal fuerza de existencia específica que inmediatamente pide que se le reconozca por sí mismo; por esa razón la pregunta primera: ¿qué es un cuento? puede aparecer, mientras se trabaja sobre los cuentos maravillosos, como desdeñable, o al menos como para ser abordada más tarde». (39)

Tenemos dos caminos para saber qué es un cuento maravilloso. Uno, el basado en la morfología de Propp. El otro. El que se basa en el catálogo de Anti Aarne. Sabemos, además que ambos caminos confluyeron hace bastante en la afamada morfología de Propp.

## Aarne

Al establecer A. Aarne el catálogo de todos los cuentos, diferencia cinco grandes secciones:

- I. *Animal Tales*;
- II. *Ordinary Folk-Tales*;
- III. *Jokes and Anecdotes*;
- IV. *Formula Tales*; y
- V. *Unclassified Tales*.

La segunda sección, a su vez, se subdivide en cuatro secciones:

- A. *Tales of Magic*,
- B. *Religious Tales*,
- C. *Novelle (Romantic Tales)*, y
- D. *Tales of the Stupid Ogre*.

Son, precisamente, los cuentos que componen el grupo de la segunda sección (*Ordinary Folk-Tales*) los que, de común acuerdo, son considerados como cuentos maravillosos. Los que en el catálogo de A. Aarne, por lo tanto, quedan comprendidos entre los números 300 y 749.

El investigador finés Anti Aarne publicó en 1910 su «Verzeichnis der Märchentypen». En dicha obra se esforzó en

\* \* \*

Kanpora ateratzen bagara, antzeko paisaiarekin topo egiten dugu, ordea. Hor ere ez dago adostasunik. Are gehiago, S.Thompson-ek, adibidez, sailkapenaren iharduera horren arriskuaz ohartarazten gaitu:

«Folkalea nahiz gizakiaren eginahal artistikoaren beste sorkari guztiak direla-eta, ikerlariak analisi xehegia egitearen arriskua du. Herri baten ahozko narratibagintza guztia ikertzeaz ardura daiteke, eta eduki, era nahiz sorburuaren araberrako kategoritan argiro zatikatzen ihardun dezake, baina hain zehazki eginiko ipuinen azterketa horrek, zalantzarik gabe, asko erakusten badio ere, bere baieztapenak kontatzen dituzten gizon-emakumeei ezezagunak zai-zkiela eta bost axola diela jakin behar du. Oso analisis finak egin dira aurreko denboretan eta ahalegin handiak egin dira alperrik folktaleen mota desberdinen muga zehatzak ezarri nahian. Hala eta guztiz ere, zenbait terminu orokor baliagarria izateaz gain, beharrezkoa da». (38)

Sailkapen arazoa korapilatsua bada ere, badago sail bat denon adostasuna bereganatzen duena. Ipuin harrigarria, hain zuzen. Honela idazten du M.-L. Tenèze-k:

«Izan ere —PROPP-en ondoren eta hari esker oraindik hobeto dakigu— ipuin harrigarriak bereiziki izateko halako indarra du ezen berehala berarengatik onartua izatea eskatzen baitu; hori dela eta lehenengo galdera: zer da ipuin bat? baztergarri gisa edo, gutxienez, berandugorako uzteko modukoa azal daiteke ipuin harrigarriekin lan egiten den bitartean». (39)

Bi bide ditugu ipuin harrigarria zer den jakiteko. Bata Propp-ek eginiko morfologia azterketetan oinarritua. Bestea, Anti Aarne-ren katalogoan funtsatzen dena. Badakigu, gainera, bi bidek bat egin zutela aspaldi samar Propp-en morfologia ospetsuan.

## Aarne

A. Aarne-k herri ipuin guztien katalogoa eraikitzerakoan, bost sail handi bereizten ditu:

- I *Animal Tales*;
- II. *Ordinary Folk-Tales*;
- III. *Jokes and Anecdotes*;
- IV *Formula Tales* eta
- V. *Unclassified Tales*.

Bigarren Taldeak, era berean, lau azpisail ditu:

- A. *Tales of Magic*,
- B. *Religious Tales*,
- C. *Novelle (Romantic Tales)*, eta
- D. *Tales of the Stupid Ogre*.

Hain zuzen, bigarren saileko taldea osatzen duten ipuinak dira, denon adostasunez, ipuin harrigarritzat onartzen direnak. A. Aarne-ren katalogoan 300. zenbakitik 749.a arte doazenak, beraz.

Anti Aarne, ikertzaile finlandiarrak, 1910. urtean argitaratu zuen bere «Verzeichnis der Märchentypen». Liburu

establecer el catálogo de tipos o modelos diferentes de narraciones populares. Para él un tipo o modelo de narración lo constituía un cuento independiente que vive por sí mismo.

Por otro lado, este trabajo de clasificación tenía un claro objetivo, esto es: posibilitar la comparación de cuentos procedentes de diferentes lugares. Dicho de otro modo, A. Aarne pretendía lograr un sistema universal de clasificación llevado a término con una finalidad práctica. He aquí sus palabras tal como nos las transcribe S. Thompson:

*  Cu nto se facilitaría la labor de los recolectores de cuentos si todas las colecciones de cuentos folklóricos impresas hasta ahora se ordenasen de acuerdo al mismo sistema! El estudioso podría descubrir en un momento, el material que necesita de cualquier colección, mientras que al presente, se ve obligado a revisar toda la obra si desea familiarizarse con los contenidos. Ya que cada editor ha arreglado su colección según su propio juicio, el cual sólo en pocos casos ha estado guiado por un profundo conocimiento de la materia . (40)*

honetan, Anti Aarne jauna herri-kontakizunen eredu edo tipo desberdinen katalogoa mugatzen saiatu zen. Berarentzat kontakizun-eredu nahiz tipo bat bere kabuz bizi den kontu edo ipuin solte batek osatzen zuen.

Sailkatze lan honek, bestalde, bazuen helburu jakin bat, hau da: lurraldesberdinetako ipuinen alderagarritasuna ahalbideratzea. Beste era batera esanda, helburu praktiko batez buruturiko sailkatze sistema unibertsala erdietsi nahi zuen Anti Aarne-k. Hona bere hitzak, S. Thompsonek dakarrenez:

*  Zenbat erraztuko litzateke ipuin biltzaileen lana, orain arte argitaraturiko ipuin folklorikoen bilduma guztiak sistema beraren arabera antolatuko balira! Edozein bilbumatik behar duen materiala aurkitzerik izango luke momentu batean ikertzaileak, orain bezala, edukien ezagutza sakon bat erdiesteko lan osoa arakatzera behartuta egon gabe. Izan ere, argitaratzaile bakoitzak bere irizpidearen arabera moldatu du bere bilduma, eta irizpide hori gutxitan oinarritu da gaiaren ezagutza sakonean . (40)*



## La tradición oral del cuento

La madre cuentacuentos.

El cuento que hace enso ar y so ar.

## Ipuinaren ahozko tradizioa

Ama kontu-kontalaria.

Lo arazi eta amets arazten duten ipuinak.



Si el trabajo de A. Aarne fue importante, al ser el primero, no fue completo y pronto se detectó que era necesario completarlo. El investigador norteamericano Stith Thompson se dedicó a ello y en 1928 publicó *The Types of the Folk-Tale: Anti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen translated and enlarged*; la obra conocida normalmente como *The Types of the Folktale*; y la que, al menos en una cierta medida, ha logrado la meta que le impuso A. Aarne: hoy es necesario mostrar la relación con el catálogo de Aarne-Thompson al citar cualquier cuento.

En opinión de A. Aarne - y desde entonces la mayoría ha seguido esta clasificación- podemos subdividir el conjunto de los cuentos en tres subconjuntos: cuentos de animales, cuentos folklóricos ordinarios y cuentos de humor.

Por otra parte, cada subconjunto puede subdividirse en subgrupos diferentes; de este modo, el conjunto de los cuentos de animales se puede clasificar de acuerdo con los animales que aparecen. Los cuentos de humor, por su lado, aceptan tres grandes subsecciones: cuentos de tonos, cuentos de matrimonios y cuentos de mentiras.

El conjunto de los cuentos folklóricos ordinarios, en palabras de A. Aarne, conforman el grupo mayor y opina que está compuesto de cuatro subgrupos; he aquí los cuatro subgrupos:

- cuentos de magia o cuentos maravillosos
- cuentos religiosos
- cuentos románticos
- cuentos del ogro estúpido

Aquí encontramos, al fin, nuestros cuentos maravillosos. Es cierto que A. Aarne no nos suministra excesivos criterios para saber en qué consiste el meollo de los cuentos maravillosos, pues afirma:

*«En los cuentos de magia siempre se encuentra algún factor sobrenatural, e igualmente y por lo general, en los religiosos; mientras que los relatos románticos se mueven dentro de los límites de la posibilidad. Para los cuentos del ogro estúpido ha sido difícil encontrar un lugar satisfactorio en la clasificación. Son en verdad cuentos maravillosos y como tales deberían colocarse junto con otros cuentos de maravillas, pero por otra parte, ya que en su carácter y naturaleza se parecen a los cuentos humorísticos, se han colocado como el último grupo de los cuentos folklóricos comunes, cercanos a las anécdotas humorísticas».* (41)

Se puede discutir largo y tendido sobre la rectitud y acierto de esta clasificación propuesta por Aarne y tan extendida de la mano de la pareja Aarne-Thompson. Se puede discutir y se ha discutido. Con plena razón, además. A pesar de todo, se mantiene en pie. ¿Por qué?

1.- Porque, aunque sus bases científicas hayan sido sacudidas muchas veces y con gran razón, esa clasificación cumplió y continúa cumpliendo la finalidad y tendido sobre la rectitud y oportunidad de esta clasificación: saber en qué aceptan tres grandes subsecciones que le impuso A. Aarne, esto es, porque se ha convertido en un referente absolutamente necesario a la hora de realizar citas, comparaciones, etc.

Anti Aarne-en lana garrantzitsua izan bazen ere, lehenengo izanik, ez zen osoa izan eta laster atzeman zen osatu beharrekoa zela. Stith Thompson ikertzaile ipar-amerikarrak ekin zion lan honi eta 1928. urtean argitaratu zuen *The Types of the Folk-Tale: Anti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen translated and enlarged*; arruntki Aarne-Thompsonen *The Types of the Folktale* bezala ezagu-tzen dena; eta, neurri batean bederen, A. Aarne-k eman zion helburua lortu duena, hau da: gaurregun ipuin bat aipatzerakoan beharrezkoa da Aarne-Thompsonen katalogoarekiko lotura adieraztea.

Anti Aarne-en ustetan, eta geroztik sailkapen honi jarraituko diote gehienek, ipuin multzoa hiru azpimultzo nagusitan bereiz dezakegu: animalien ipuinak, ipuin fol-kloriko arruntak eta ipuin barregarriak.

Aipatu azpimultzo bakoitza, bestalde, azpisail desberdinetan birmultzoka daiteke; honela, animalien ipuinen multzoa ipuin horietan agertzen diren animalien arabera sailka daiteke. Ipuin barregarriek, berriz, hiru azpisail nagusi onartzen dituzte: leloen ipuinak, senar-emazteen ipuinak eta gezurren ipuinak.

Ipuin folkloriko arrunten multzoa, A. Aarne-ren esanetan, multzo handiena da, eta lau azpisail nagusiz osatuta dagoela deritzo; hona hemen lau azpisail hauek:

- magiazko ipuin edo ipuin harrigarriak
- erlijiozko ipuinak
- ipuin erromantikoak
- ogro ergelaren ipuinak

Hemen aurkitzen ditugu, azkenean, gure ipuin harrigarriak. Egia da Aarne-ek ez digula irizpide gehiegirik ematen ipuin harrigarrien muina zertan datzan jakiteko, honela baitio:

*«Magiazko ipuinetan beti aurkitzen da naturaz gaindiko elementuren bat, baita era berean eta gehienetan erlijiozkoetan ere; ipuin erromantikoak, aldiz, ahalezkoaren mugen barruan mugitzen dira. Zaila izan da ogro ergelaren ipuinentzat kokagune egokirik aurkitzea sailkapenean. Ipuin harrigarriak dira benetan eta, horren arabera, gauza harrigarrien beste ipuinen alboan jarri beharko lirateke, beste alde batetik, ordea, jitez eta izaeraz ipuin barregileen antza dutenez, ipuin folkloriko arrunten arteko azken taldea bezala kokatuak izan dira, ixtorio barregarrietatik gertu».* (41)

Luze eta sakon eztabaida daiteke Aarne-k proposatu eta Aarne-Thompson bikotearen eskutik hainbat hedatu den sailkapen honen zuzentasun eta egokieraz. Eztabaida daiteke eta eztabaidatu da. Arrazoi osoz, gainera. Hala eta guztiz ere, zutik dirau. Zergatik?

1.- Bere sailkapenaren oinarri zientifikoak hamaika aldiz, arrazoi osoz, kolokan jarriak izan arren, sailkapen horrek A. Aarne-k eman zion helburu nagusia bete eta bete-tzen jarraitzen duelako, hau da: behar-beharrezko erreferente bihurtu delako, aipamen, alderaketa eta abar egite-rakoan.

2.- Porquę, tratándose de cuentos maravillosos, el subconjunto delimitado por Aarne-Thompson y el definido, caminando por otros derroteros, por Propp y sus seguidores, en cierta medida, concuerdan. El mismo V. Propp, en la Morfología del Cuento publicada en 1929, afirma:

*«Como ya hemos observado en el prefacio, esta obra está consagrada a los cuentos maravillosos. La existencia de los cuentos maravillosos en tanto que categoría particular será admitida como una hipótesis de trabajo indispensable. Por cuentos maravillosos, entendemos los que están clasificados en el índice de Aarne y Thompson entre los números 300 y 749. Esta definición preliminar es artificial, pero más adelante se presentará la ocasión de dar otra que sea más precisa; la extraeremos de las conclusiones mismas a las que hayamos llegado».* (42)

Y esta es la definición que da más adelante:

*«La constancia de la estructura de los cuentos maravillosos permite dar una definición hipotética de ellos, que se puede formular de la forma siguiente: el cuento maravilloso es un relato construido según la sucesión regular de las funciones citadas en sus diferentes formas, con ausencia de algunas de ellas en tal relato y repeticiones de otras en tal otro».* (43)

Tras dar esa definición, prosigue de este modo:

*«Esta definición hace perder su sentido a la palabra maravilloso y es fácil en efecto imaginar un cuento maravilloso de hadas o fantástico construido de una forma completamente diferente... De modo inverso algunos cuentos no maravillosos, bastante raros, pueden construirse según el esquema citado. Un cierto número de leyendas, algunos cuentos de animales y narraciones aisladas poseen la misma estructura. Por tanto, la palabra maravilloso debe ser reemplazada por otro término. Es muy difícil hallar uno y por eso dejamos provisionalmente a estos cuentos su antigua denominación».* (44)

Desde que fue dada a conocer en Occidente la Morfología de Propp, ha tenido lugar multitud de discusiones y de investigaciones con la intención de definir los cuentos maravillosos. En último término, podemos afirmar que ha prevalecido una actitud pragmática de Propp dada a conocer en Occidente la Morfología por Aarne-Thompson y el definido por Propp y sus seguidores caminando; un exponente es lo que expresan los investigadores Jacques Berlioz, Claude Brémond y Catherine Velay-Vallantin en la presentación del libro *Formes médiévales du conte merveilleux* estigaciones:

*«No ignoramos que es difícil decir lo que debe entenderse por «cuento maravilloso». Para no dejar espacio a una discusión sin salida, hemos resuelto tomar como base de nuestra investigación la lista no hace mucho establecida por los folkloristas finlandeses y, por lo tanto, investigar las formas medievales de los cuentos-tipo analizados en el catálogo de Aarne y Thompson, entre los números 300 y 745, bajo el título Marvellous tales; es ya así como había procedido Vladimir Propp en su «Morfología del Cuento», y esta solución, aunque*

2.- Ģpuin harrigarrięi buruz ari garella, Aarne-Thompson-ęk mugatzen zuten azpi-saila eta Propp-ęk nahiz beste ikertzaileek, beste bidetatik abiatuz, hersten dutena, neurri batean bederen, bat datozelako. Vladimir Propp-ęk berak, honela dio 1929an argitaratu zuen Ģpuinaren Morfología-n:

*«Hitzaurrean ohartarazi dugun bezala, idazlan hau Ģpuin harrigarrięi eskainia dago. Ģpuin harrigarrien existentzia –kategoria berezia legez- bazter ezineko lanerako hipotesia gisa onartua izango da. Aarne eta Thompson-ęn aurkibidean 300. eta 749. Zenbakien artean sailkatuta dauden Ģpuinak jotzen ditugu Ģpuin harrigarritzat. Hasiaurreko definizio hau artifiziala da, baina azalduko da aurrerago zehatzagoa izango den beste bat emateko aukera; lortutako ondorioetatik beraietatik aterako dugu».* (42)

Eta aurrerago ematen duen definizioa hau da:

*«Ģpuin harrigarrien egituraren iraunkortasunak beraien definizio hipotetiko bat ematea ahalbideratzen du; honela defini daiteke: Ģpuin harrigarria bere era desberdinetan aipaturiko funtzioen segida erregularraren arabera eraikitako kontakizuna da, nahiz halako kontakizun batean funtzio batzuek huts egin eta beste batean errepikatu».* (43)

Definizio hau eman ondoren, honela jarraitzen du:

*«Definizio honek bere esanahia galarazten dio harrigarri hitzari, erraza da, izan ere, beste era zeharo desberdinean eratutako maitagarrien Ģpuin harrigarri bat edo Ģpuin fantastiko bat irudikatzea... Alderantziz, zenbait Ģpuin ez harrigarri, nahiko bakan, aipatu eskemaren arabera molda daiteke. Leienda multzo bat, animalien Ģpuin batzuek eta zenbait kontakizun soltek egitura beraren jabe dira. Horrenbestez, beste terminu batek ordezkatu behar du harrigarri hitza. Oso zaila da bat aurkitzea eta horregatik, behin-behingo, beraien lehenagoko deitura uzten diegu Ģpuin hauei».* (44)

Propp-ęn Morfología mendebaldean ezagutzera eman zenetik hamaika eztabaida eta ikerketa egin da Ģpuin harrigarriak definitzeko asmoz, eta, halere, erabateko kon-tsentsua egiteke dagoela esan beharko dugu. Azken batean, jarrera pragmatiko bat nagusitu dela esan dezakegu; horren adierazgarri Jacques Berlioz, Claude Brémond eta Catherine Velay-Vallantin ikerlariek *Formes médiévales du conte merveilleux* liburuaren aurkezpenean, 1989. urtean, diotena ekar dezakegu:

*«Ģakin, badakigu zaila dela «Ģpuin harrigarri»tzat zer ulertu behar den adieraztea. Irteerarik gabeko eztabaidari haseratik hegoak ebakitzearren, honoko hau erabaki dugu: gure galdeketaren oinarritzat finlandar folkloristek jada eraikitako zerrenda hartzea, eta, ondorioz, Aarne eta Thompson-ęn katalogoan 300 eta 745 zenbakien artean Marvellous Tales izendapean aztertutako Ģpuin-tipoen Erdi-Aroko formak aurkitzea; horrela jokatu zuen V.Propp-ęk bere «Ģpuinaren Morfología»n, eta irteera hori ez dai, arbitra-*



*se encuentra lejos de escapar de lo arbitrario, sigue siendo la menos mala que se puede imaginar». (45)*

Aarne-Thompson y V. Propp, he ahí las entradas principales al territorio de los cuentos maravillosos.

## 5. Catálogo tipológico

Hemos unido los dos términos en este apartado. Todos sabemos, más o menos, qué es un catálogo: un listado organizado de cualquier tipo de elementos. No es suficiente, no obstante, escoger un tipo de elementos y elaborar una lista con los elementos escogidos. Necesitamos criterios, tanto a la hora de realizar la elección como a la hora de colocarlos uno tras otro. Como en muchas otras situaciones problemáticas, la clave se encuentra a nivel de los criterios.

Creemos que en los anteriores apartados hemos dejado suficientemente claro de qué elementos tratamos. Cada apartado ha sido dedicado a una característica diferenciada. De ese modo, nos hemos esforzado por especificar y desmenuzar el amplio terreno de los cuentos. La finalidad de este trabajo consiste, precisamente, en ofrecer el catálogo de los elementos así desmenuzados. Reafirmemos, pues, que tratamos de los cuentos populares maravillosos vascos; y que nuestra finalidad es la de ofrecer su catálogo tipológico.

El adjetivo «tipológico» que acompaña al sustantivo «catálogo» es el que proporciona la especificidad a la pareja. Dejando de lado, por ahora, el término «catálogo», centrémonos en el segundo componente, en el «tipológico». El término «tipo», cuando tratamos de cuentos, por supuesto, nos conduce a A. Aarne y a S. Thompson o, si se quiere más exactamente, al imponente trabajo denominado «*The Types of the Folktale*» que ha unido los nombres de los dos. Considerando que en el apartado anterior hemos tratado suficientemente de ambos investigadores y de su trabajo, trataremos ahora de algún otro punto relacionado con el tema.

A más de uno le ha resultado llamativo desde hace tiempo, por una parte, la expansión de los cuentos y, por otra, el enorme parecido que mantienen entre sí creaciones culturales – los cuentos, por ejemplo – que forman parte del acervo cultural de pueblos y culturas muy diferentes. Una cosa es, no obstante, percibir la existencia de una realidad y otra muy distinta encontrar la explicación adecuada de dicho fenómeno.

Dicho de otro modo, nos es muy conocido, en general, el fenómeno de globalización que acaece en el ámbito de los cuentos y la atención que los investigadores le han prestado no es de hoy, cuando se ha puesto de moda el término «globalización». Es suficiente sobrevolar la historia de la Etnología y, más ampliamente, la de la Antropología, para darse cuenta de hasta qué punto estas disciplinas se han ocupado del fenómeno mencionado: evo-

*riotasunetik nekez ihes egiten badu ere, irudika daitekeen txarrena». (45)*

Aarne-Thompson eta Vladimir Propp. The Types of the Folk-Tale eta Ipuinaren Morfologia. Horra hor ipuin harrigarrien eremuaren sarbide nagusiak.

## 5. Katalogo tipologikoa

Bi hitzak elkartu ditugu atal honetan. Denok dakigu, gutxi gora-behera, zer den katalogo bat: edozein motako elementuen zerrenda antolatua. Ez da nahikoa, ordea, elementu mota aukeratzea eta hautatuko elementu horiek bata bestearen ondoren zerrendatzea. Irizpideak behar ditugu, bai hautua egiteko garaian, eta baita urrenez urren lerrokatzerakoan. Beste arazo prankotan bezala, irizpideen mailan dago gakoa.

Aurreko ataletan nahiko garbi utzi dugula, uste dugu, ze elementu motaz ari garen. Atal bakoitza ezaugarri berezi bati emana izan da. Horrela, ipuinen eremu zabala zehazten eta xehetzen jardun dugu. Horrela xeheturiko elementuen katalogoa esakaintzea du, hain zuzen, helburu lan honek. Berretsi dezagun, beraz, eukal herri-ipuin harrigarriez dihargula; eta horien katalogo tipologikoa esakaintzea dugula xede.

«Katalogo» hitzak daraman izenondoak, «tipologikoak» damaio, halere, berezitasuna bikoteari. Oraingoz, «katalogo» terminoa alboratuz, hel diezaiogun bigarren osagaia-ri, «tipologikoa»-ri.

«Tipo» terminoak, ipuinez ari garenean, noski, Anti Aarne-rengana eta Stith Thompson-engana bideratzen gaitu, edo, zehazkiago nahi bada, bien izenak lotu dituen «*The Types of the Folktale*» izeneko lan eskergara. Ikerlari hauei buruz eta beraiek eginiko lanaz aurreko atalean nahiko berri eman dugulakoan, gaiarekin loturiko beste elementuz jardungo dugu.

Deigarriak gertatu zaizko aspalditik zenbait gizakiri, batetik, ipuinen zabalkundea eta, bestetik, eremu kulturala osatzen duten herri eta kultura oso desberdinetako sorkari kultural hauek –ipuinek– beraien artean mantentzen duten antza izugarria. Gauza bat da, ordea, errealitate baten existentzia atzematea eta, oso bestelakoa, fenomeno horren esplikabide egokia aurkitzea.

Bestela esanda, ipuinen barrutian suertatzen den globalizazio fenomeno oso ezaguna zaigu, orokorrean, eta ikerlariek fenomeno horri eskainitako arreta ez da gaurkoa, «globalizazio» terminoa modan jarri den garaikoa. Etnologiaren eta, zabalkiago, Antropologiaren historia arakatzeari nahikoa da, aipatu fenomenoak –elementu kultural desberdinen hedapena– sortarazitako hipotesi eta teoria desberdinen joan-etorria zenbaterainokoa den antzema-

lucionismo, difusionismo, funcionalismo, diferentes teorías históricas, ...

También es cierto, por otra parte, que frecuentemente la globalización ha producido actitudes contrapuestas. Y que más de uno no suele querer aceptar incluso la misma realidad de la globalización, defendiendo una especie de autoctonismo aislado. De todos modos, habría que admitir, del mismo modo, que más de uno defiende una globalización omnicomprendiva que no poseería ningún basamento autóctono, sobre todo cuando la demanda de autoctonía proviene de pueblos y grupos culturales pequeños que no tienen gran influencia a nivel mundial.

Volviendo a lo nuestro, está claro que, en opinión de algunos, Euskal Herria no poseería nada específico en el mundo de los cuentos. Según otros, por el contrario, habría que pensar justo lo contrario, esto es, que siendo Euskal Herria dueña de una cultura completamente propia y diferenciada, las creaciones de esa cultura, los cuentos en nuestro caso, tendrían que poseer alguna señal de la originalidad.

La mayoría de las veces, la realidad es, sin embargo, más complicada que lo que nuestros esquemas teóricos y deseos íntimos querrían y difícilmente la podemos hacer entrar de forma forzosa en las estrechas redes creadas por nosotros.

Desde ese punto de vista, el libro de A. Arne y S. Thompson, digámoslo abiertamente, constituye un antídoto eficaz contra un aislacionismo estéril y contra las teorías defensoras de un autoctonismo absoluto. Es suficiente percibir el trabajo de análisis de cada cuento-tipo y observar, aunque sea por encima, la bibliografía que desgrana las variantes de dicho cuento-tipo y los países donde han sido recogidos, para dejar de lado la perspectiva del aislamiento y de originalidad inicial.

No se encuentra ahí la originalidad de cada cultura. De estar, tendrá que encontrarse en algún otro lugar. Pero, para hacernos con ella nos es preciso previamente hacer pasar uno a uno los elementos de nuestra cultura por cedazos semejantes a los de Arne-Thompson o Propp, ver qué nos queda, para hacerlo nuestro, tras realizar debidamente las comparaciones y, tras haber interpretado lo mejor posible ese fondo.

Nuestra colección de cuentos no es enteramente original, digámoslo en voz alta. Todos o la mayoría poseen la estructura detectada por Propp. Todos o casi todos se encuentran recogidos en el catálogo de Arne-Thompson. Aunque sea inconscientemente nuestros predecesores han vivido con elementos globalizados hace tiempo y también nosotros, en la medida en la que la cadena de la transmisión cultural no se haya roto en nosotros. Lo anterior no niega la originalidad de nuestra cultura, ni la curiosidad y extrañeza ante dicha globalización. Como decía Webster:

*«Es extraño observar que, mientras las obras maestras de la literatura francesa parecen no haber transpasado jamás la superficie de la sociedad, estas leyendas han llegado hasta el fondo de la masa social, y se han convertido realmente en palabras domésticas, incluso para esos millones de franceses que no entienden una palabra de francés».* (46).

teko: eboluzionismoa, difusionismoa, funtzionalismoa, teoria historiko desberdinak, ...

Egia da, bestalde, globalizazioak jarrera kontraesankorrak sortarazi dituela maiz asko. Eta batek baino gehiagok ez duela globalizazioaren errealitatea bera onartu nahi izaten, nolabaiteko auktokotasun isolatua defendatuz. Dena den, esan beharko litzateke, era berean, batek baino gehiagok defendatzen duela inolako eustarri autoktonik gabeko globalizazio orohartzaila, batez ere autoktonotasun eskaera mundu mailan eragin murrizta duten herri eta talde kultural txikietatik datorrenean.

Gurera etorritz, garbi dago, batzuen ustez Euskal Herriak ez duela ipuinen alorrean ezer berezirik. Beste batzuen aburuz, aitzitik, justu kontrakoa pentsatu beharko litzateke, hau da, Euskal Herria bere-berea den kultura bereziaren jabe izanik, kultura horretako sorkariek, ipuinek kasu, orijinaltasunaren markaren bat izan beharko dutela.

Errealitatea, halere, gure eskema teorikoek eta barne desirrek nahiko luketen baino korapilotsuagoa da gehienetan eta nekez sarraz dezakegu bortxaz gure buruek sorturiko sare estuetan.

Alde horretatik, A. Arne eta S. Thompson-en liburua, argi esan dezagun, isolamendu antzuen eta erabateko autoktonotasunaren teorien aurkako antidoto eraginkorra da. Nahi-koa da, ipuin-tipo bakoitzaren arakatze-lana atzematea eta ipuin-tipo horren antzeko aldaerak ze lurraldetan jasoak izan diren xehetzen duen bibliografia, gainetik bada ere, begiratzea isolamenduaren eta jatorrizko orijinaltasunaren ikuspegiak alde batera uzteko.

Hor ez dago kultura bakoitzaren orijinaltasuna. Egote-kotan, beste nonbait egon beharko du. Baina, antzematuko beharrezkoa zaigu lehenik gure kulturaren elementuak, banan bana, Arne-Thompson-en edo Propp-en antzeko galbahetatik igaroaraztea, zer gelditzen zaigun ikusi, alderaketak tajuz burutu eta ondare hori ahal dugun ondoen interpretatu ondoren, geuregana dezagun.

Gure ipuin bilduma ez da erabat orijinala, aitor dezagun ozenki. Denek, edo gehientxoek, Propp-ek nabarmenaraziko egitura dute. Denak, edo gehientxoek, bederen, Arne-Thompson-en katalogoan jasota daude. Kontzienteki jabetu gabe bada ere, aspaldian globalizaturiko elementuekin bizi izan dira gure aurrekoak eta baita gu ere, kulturaren transmisioaren katea gudan hautsi ez den neurrian. Horrek ez du gure kulturaren orijinaltasuna ukatzen ezta globalizazio horren nondik norakoekiko jakin-mina eta harridura ere. Webster-ek zioen bezala:

*«Harrigarria da, frantziar literaturaren maisulanak gizartearen azalera inoiz zeharkatzea lortu bide ez duten modu berean, leienda hauek giza-masaren sakon sakonera nola heldu diren konturatzeari, eta nola benetako bizitzaren etxeko hitzak bihurtu diren, frantseseko hitz bakar ere ulertzen ez duten frantziar miloika horientzat ere».* (46)





## 6. Notas

### Oharrak

- 1 To M. Antoine D'Abbadie, of Abbadia, Member of the Institute of France, this TRANSLATION OF LEGENDS, Originally told in the language of his ancestors (azpimarrak nireak dira), in grateful acknowledgment of kindly courtesy and of ever-ready assistance, is DEDICATED by his obliged and obedient servant, Wentworth Webster. (Webster / Basque Legends / IV. orrialdea).
- 2 «En ce qui concerne les textes, j'ai recommandé à mes collaborateurs de transcrire les récits avec la fidélité qu'ils mettraient à reproduire une réponse du catéchisme ou une définition de mathématiques, et de conserver précisément les idées, les faits, les mots qui leur paraîtraient le plus étranges. Je leur ai défendu de rien ajouter, de changer rien sous prétexte d'élégance et de clarté. (...) Je sens cependant qu'ils se sont substitués quelquefois au conteur, qu'ils n'ont pas écrit sous la dictée, qu'ils ont reproduit à distance. Je le sens, parce que, dans des cas particuliers que le lecteur trouvera aussi facilement que moi, la marque nationale est indéniable». (Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau / 1874-75 / pag. 236).
- 3 X. Arbelbide / Ipuinak-I / Klasikoak, 56 / pag. VIII.
- 4 X. Arbelbide / Klasikoak, 56, XIII. orrialdea..
- 5 «Pour comprendre le respect que méritent les textes d'origine populaire, il faut un goût d'une extrême délicatesse, une indépendance d'éducation littéraire qui n'est le propre que des esprits supérieurs, toujours rares. Mais, en dehors des savants spéciaux qui, par réflexion traitent un texte d'apparence vulgaire avec le respect que met un sculpteur à étudier une figure archaïque, (Cerquand / B.d.l. S.d.S., L. et A. d. P. / 1874-75 / 236. orrialdea).
- 6 J'ai cité les exemples de savants qui ont mis au jour, dans les pays scandinaves et germaniques aussi bien que chez nous, aussi bien que partout, une littérature latente, et comblé, avec elle, les lacunes de l'histoire». (Cerquand / op.cit. / 236. orrialdea).
- 7 «Cette race, notre aînée à l'ouest du continent européen, n'a-t-elle rien conservé de son passé? N'a-t-elle rien imaginé, rien composé, sinon écrit? Est-elle la seule, parmi toutes les races, qui dédaigne le charme des récits légendaires, sans lesquels se brise la chaîne des traditions? Comment se passent les longues veillées d'hiver?» (op.cit. / 235. orrialdea-).
- 8 «...instituteurs des cantons de Tardets, de Mauléon, de Saint-Palais, de Saint-Jean-Pied-de-Port...» (Cerquand / op. cit. / pag. 235).
- 9 «...les instituteurs des communes basques paraissent les instruments les plus sincères pour cette oeuvre de reproduction. Leur enfance s'est passé dans le pays et dans l'atmosphère propre. Le basque est leur langue maternelle, et ils n'ont point fait, des difficultés grammaticales qu'elle présente, une étude systématique. Ils n'ont point de préjugé à son endroit. Ils croient qu'elle n'a point d'orthographe- opinion partagée par beaucoup de savants; ils la parlent et l'entendent sans finesse, comme leurs voisins. À un autre point de vue, le peu de temps qu'ils ont passé hors du pays pour leur instruction professionnelle n'a pas interrompu le cours de leurs habitudes. Ils ont conservé leur manière de se vêtir et de se nourrir, ils ne se distinguent des paysans que par leur diplôme qui constate qu'ils savent le français et l'histoire de France. Ils sont surtout disposés à donner le concours qu'on leur demande, dans la limite exacte où ce concours est demandé». (Cerquand / op.cit. / pag. 236.-237).
- 10 «De plus, les veillées du Pays Basque ne se passent pas dans les mêmes conditions qu'autrefois. Les familles sont décimées par l'émigration, et la conversation n'y joue plus que le moindre rôle». (Cerquand / op. cit. / pag. 236).
- 11 «Les instituteurs n'assistent pas aux veillées. L'hiver est pour eux la saison la plus occupée. La classe du soir y succède aux classes du jour et au travail de la mairie qu'ils sont seuls en état de mener à bonne fin, étant les seuls qui parlent le français dans la commune.
- Le repos leur est nécessaire pour les préparer au travail du lendemain». (Cerquand / op.cit. / pag. 235-236).
- 12 «Alors on m'a demandé si je voulais parler des contes de sorcellerie. «De ceux-là, ai-je répondu, et de tous les contes qu'on raconte». (Cerquand / op.cit. / pag. 236).
- 13 «C'est ainsi que la brèche a été ouverte, et qu'il m'a été possible de réunir soixante textes réellement basques, d'origine populaire». (Cerquand / op.cit. / pag. 236)..
- 14 «The study of the recent science of Comparative Mythology is one of the most popular and attractive of minor scientific pursuits. It deals with a subject-matter which has interested most of us at one period of our lives, and turns the delight of our childhood into a charm and recreation for maturer age». (Webster / Basque Legends / VII. orrialdea).
- 15 «Of the peoples now settled in Western Europe, the Basques are those which are the most separate from other populations; distinct in language, they represent, in a more or less mixed state, some older stratum of European ethnology. Their language, too, as regards the mass of the people, is still practically unwritten. Here there is a chance of finding legends in a purer and older form than among any other European people; and in what they have borrowed from others, we may have an almost unique crucial test of the time which it takes for such traditions to pass orally from people of one language to another and totally different one». (Webster / op.cit. / VIII. orrialdea).
- 16 «How are these legends told now, and how have they been preserved? They are told by the Basque peasants, either when neighbours meet –after the fashion made familiar to us by American novelists in the «Husking Bee» – for the purpose of stripping the husks from the ears of maize, an operation generally performed in one or two long sessions; or at the prolonged wedding and other feasts, of which we have evidence in the tales themselves, or else in the long nights round the wintry hearth of their lonely dwellings» (Webster / op. cit. / X. orrialdea).
- 17 «Not that we suppose all these tales to be atmospheric myths; we adopt this only as the provisional hypothesis which appears at present to cover the largest amount of facts. It seems certainly to be a «vera causa» in some cases; but still it is only one of several possible «verae causae», and is not to be applied to all». (Webster / op. cit. / IX. orrialdea).
- 18 «Bainan folkloreaz dudan ikusmoldea erotik aldatu da. Aitzin solasa idatzi nuelarik Max Muller-en teoriari jarraitzen nintzen folklore ipuiak ekialdetik zetozela baitzioen. Gaur egun uste dut folklore lema zonbeit baizik ez dela, gizaki osoarenak direla, ingurumen eta gizarteak dakartzaten baranteekin» (Webster: Ipuinak I / Klasikoak, 56 / IX. orrialdea)..
- 19 «Du bout de notre plume, et de la pointe fine du crayon de M.Tillac, petits récits, envolez-vous ainsi que cet essaim joyeux! Et, comme un miel très bon et très beau, distillez quelque jour un peu de notre âme basque, car vous en renfermez beaucoup plus que tels ou tels romans fameux qui, plus encore qu'à nos oreilles, sonnent faux, très douloureusement, à nos coeurs de Basques». (Barbier / Légendes du Pays Basque / 6. orrialdea).
- 20 «Et tout cela sera pour le bien de notre basque, pour le faire aimer et le répandre, si le bon Dieu le veut ainsi». (Ariztia / op.cit. / 9. orrialdea).
- 21 «À la suite, nous ajoutons des notes très courtes à ces Contes Basques, dont la plupart pourraient s'intituler des Paraboles. Voici quelques commentaires sans prétentions. À d'autres –sauf peut-être pour le n° 23 – nous avons laissé le soin d'établir la genèse de ces récits. Tels...de fins limiers, ils en suivront la trace, parmi cent peuples divers. Volontiers, nous nous joindrions à la chasse, si elle nous devait mener au berceau mystérieux de nos ancêtres basques, à travers les tombes étrusques ou les discoïdales marocaines ou encore les grottes d'Altamira en Espág.ne. Mais nous craignons bien que les pistes ne se mêlent bien vite et ne soient faussées, une fois de plus. Nous extrénuons à faire buisson creux? Merci bien. Nous ne nous en sentons pas le goût; surtout, n'en avons pas le loisir. (Barbier / op. cit. / 71. orrialdea).



- 22 «Jusque-là, il n'y avait pas encore de véritable différence entre sa méthode et celle de ses prédécesseurs compétants. Mais Boas éleva le travail sur le terrain à un niveau entièrement nouveau en exigeant que la technique de l'ethnographe soit la même que celle de celui qui étudie la civilisation chinoise, grecque ou islamique. Cela implique un certain contrôle de la langue aborigène, auquel ni le pidgin english ni la traduction d'un interprète n'est un substitut convenable: «...nous devons insister sur le fait que la maîtrise d'une langue est un moyen indispensable pour obtenir une connaissance véritable et générale, car on peut recueillir un grand nombre d'informations en écoutant les conversations des indigènes et en prenant part à leur vie quotidienne; ce qui, pour l'observateur qui ne possède pas la langue, demeurera entièrement inaccessible»(Boas: Handbook of American indian languages, 1:60 (Washington.1911)»in R. Lowie: Histoire De L'Ethnologie Classique / Petite Bibliothèque Payot / 1971 / 121. orrialdean].
- 23 «Sa technique sur le terrain se conforme aux règles formulées par Boas: il apprit la langue des Trobriandais, essaya de vivre leur vie, récolta de ses informateurs des déclarations concrètes plutôt qu'abstraites et les rapporta en langue indigène». (R.Lowie: op.cit. / 209. orrialdean).
- 24 «Les seuls monuments publiés jusqu'ici de la Littérature populaire des Basques, –aipatzen digu haseran- sont des proverbes et des chansons, d'une valeur relative bien différente». (Cerquand / op. cit. / 233. orrialdea).
- 25 «À côté de proverbes... et de chansons...est-il possible de placer d'autres monuments littéraires ayant une origine réellement populaire?» (Cerquand / op. cit. / 235. orrialdea).
- 26 «Est-elle la seule, parmi toutes les races, qui dédaigne le charme des récits légendaires, sans lesquels se brise la chaîne des traditions?» (Cerquand / op.cit. / 235. orrialdea).
- 27 «Alors on m'a demandé si je voulais parler des contes de sorcellerie. «De ceux-là, ai-je répondu, et de tous les contes qu'on raconte». (Cerquand / op.cit. / pag. 236).
- 28 «Je sens cependant qu'ils (les instituteurs) se sont substitués quelquefois au conteur, ...» (Cerquand / op. cit. / 237. orrialdea).
- 29 «J'ai exigé le nom du conteur et celui du village que j'ajoute aux textes». (Cerquand / op.cit. / 237. orrialdea).
- 30 «Les récits que je reproduis se sont rangés naturellement sous les rubriques suivantes: Paraboles, légendes mythologiques, contes de sorcellerie, légendes historiques, contes». (Cerquand / op.cit. / 237-238. orrialdeetan).
- 31 «Of stories of witchcraft (as matters of fact), and some of them very sad ones, we have heard plenty; but of legends, very few. In fact, witchcraft among the Basques has not yet arrived at the legendary stage. The difference is felt at once in taking down their recitation. In the legends they are reciting a text learnt by heart. It is «the story says so.». «It is so, ». whether they understand it or not. But they tell their stories of witchcraft in their own words, just as they would narrate any other facts which they supposed had happened to themselves or to their neighbours». (Webster / Basque Legends / 64. orrialdea).
- 32 «(1) Legends of the Tartaro, or Cyclops; (2) of the Heren-Suge, the Seven-Headed Serpent; (3) of purely Animal Tales, which are neither fables nor allegories; (4) of Basa-Jauna, Basa-Andre, and of the Lamiñak, or Fairies; (5) Tales of Witchcraft; (6) those which, for want of a better name, we have entitled Contes des Fées, in which the fairy is an Eastern magician-these we have divided into sections, (a) those which resemble the Keltic and other talaes, and (b) those which are probably borrowed directly from the French; our last division (7), Religious Tales and Legends, » (Webster / Basque Legends / XII orrialdea).
- 33 «...Autrement dit elle est de rang second puisqu'elle suppose résolue la première question, la question en fait primordiale pour un Catalogue des contes, posée ici à propos et à travers les contes d'animaux: qu'est-ce qu'un conte?» (M.-L. Tenèze / Le Conte Populaire Français / 3. liburua / op. cit. /3. orrialdea).
- 34 S.Thompson / El cuento folklórico / 27. orrialdea.
- 35 «Au sens strict du mot, un conte populaire est un conte qui se dit et se transmet oralement. Cette définition des folkloristes modernes ne dit rien sur l'origine des contes, contrairement à celle des Romantiques, qui voyaient dans la poésie populaire une création du peuple.  
Le conte populaire, ainsi défini par sa transmission orale, fait donc partie du folklore verbal. C'est de plus un récit, à la différence des proverbes, des devinettes, des mots d'esprit, de la plupart des chansons.  
(...) Le conte est donc un récit en prose d'événements fictifs et donnés par tels, fait dans un but de divertissement». (Simonsen, Michèle / Le conte populaire / 13. eta 14. orrialdeak).
- 36 Azkue / E.Y.II / 8. orrialdea.
- 37 Azkue / E.Y.II / 8. eta 9. orrialdeak.
- 38 S: Thompson / El cuento folklórico / 30. orrialdea.
- 39 «En effet –nous le savons encore mieux depuis et grâce à PROPP- le conte merveilleux a une telle force d'existence spécifique qu'il demande immédiatement à être reconnu pour lui-même; de ce fait la question première: qu'est-ce qu'un conte? peut apparaître, tant qu'on travaille sur les contes merveilleux, comme négligeable, ou du moins comme pouvant être repoussée à plus tard». (M.-L. Tenèze / Le conte Populaire Français / 3. orrialdea).
- 40 Anti Aarne: Verzeichnis der Märchentypen, 8 s. orr., in Stith Thompson / El cuento folklórico / 529. orrialdea.
- 41 A. Aarne, op. cit., pag. 12-14, in Stith Thompson / El cuento folklórico / pag. 531..
- 42 V. Propp: Morfología del cuento, pag.31.
- 43 V.Propp / op.cit. / 115.
- 44 V. Propp, op. cit. / pag.115-116.
- 45 «Nous n'ignorons pas qu'il est difficile de dire ce qu'on doit entendre par «conte merveilleux». Pour couper court à une discussion sans issue, nous avons résolu de prendre pour base de notre enquête la liste naguère dressée par les folkloristes finnois, et donc de rechercher les formes médiévales des contes—types analysés dans le catalogue de Aarne et Thompson, entre les numéros 300 et 745, sous le titre Marvelous tales; c'est déjà ainsi que Vladimir Propp avait procédé dans sa «Morfologie du conte», et cette solution, si elle est loin d'échapper à l'arbitraire, reste la moins mauvaise qu'on puisse imaginer» (J. Berlioz, C. Brémond, C. Velay-Vallantin: Formes médiévales du Conte Merveilleux, pag. 9).
- 46 It is curious to remark that, while the masterpieces of French literature seem never to have penetrated beyond the surface of society, these legends have pierced to the very bottom of the social mass, and have become real living household words, even to those many millions of Frenchmen who do not understand one word of French. (Webster / Basque Legends / XV. orrialdea).

## Los «cuentos maravillosos»

### «Ipuin harrigarriak»



#### Personas bajo encantamiento

Los siete hermanos todas las noches se limpiaban los pies, todos a una, en una gran caldera. Echa la hierba en aquel agua, y en cuanto los hermanos han metido los pies en ella, se convierten en seis vacas, y el séptimo en una de la raza bretona.

#### Enkantamendupeko pertsonak

Arrats guzietz panderu handi batean zazpi anaiek batean zanguak garbitzen zituzten. Ematen du beraz belarra hur hartarat eta zangoak sartu ditzuzteneko billakatzen dire behi sei, eta zazpigarrena betroiñ.



El cuento escrito

El cuento leído

Ambiente solitario



Idatzitako ipuina

Irakurritako ipuina

Bakardadeko giroa

Edward Penfield.

Pero incluso antes de dichas rectificaciones, los puntos de vista que se adoptaron en el año 1918 habían conseguido borrar las ilusiones del siglo XIX, pues hay que tener en cuenta que las posturas vigentes hasta el año 1920 habían arraigado en el siglo anterior. Las mitologías populares se ubicarían de nuevo en el marco vital (religión, sociedad, filosofía) de cada pueblo. En vez de analizar hechos aislados (dudosos de por sí debido a dicho aislamiento), se dotó a la investigación de una estructura general, y las cuestiones específicas, con la ayuda del nuevo método, encontrarían un lugar apropiado y delimitado dentro de dicha estructura. De esta manera, aunque no desapareció totalmente el interés por el paralelismo entre dioses de distintos pueblos (Zeus-Júpiter, etc.), sí dejó de ocupar este tema el primer plano. En adelante se iría imponiendo otro tipo de paralelismo: el de los conceptos, en primer lugar, especialmente el de los grupos estructurados.

La mitología griega (crítica, innovadora y creadora) pasaría el testigo a otros pueblos más conservadores (a los itálicos y germánicos, principalmente).

Por último, los instrumentos interpretativos no se obtenían de teorías ya elaboradas, sino de los hechos mismos, siendo tarea de los exegetas el análisis de dichos hechos y la extracción de sus enseñanzas, tanto las visibles como las ocultas.

Georges Dumézil *Mythe et Épopée*, pag. 16.

Baina zuzenketa horien aurretik ere, 1918an hartutako ikuspegiak XIX. mendeko ilusioak garbitu zituen, egon ere 1920rainoko joerak aurreko mendean sustraituta baitzeuden. Herrien mitologiak beren bizi osotasunean (erlijioa, gizartea, filosofia) kokatuak izan ziren berriro. Gertakizun bakan batzuen ordez (eta beren bakantasunagatik duda-mudazkoak ere bai), egitura jeneral bat eman zitzaion inbestigazioari, eta auzi bereziek, berri hori lagun zutela, beren leku egokia eta mugatua aurkitzen zuten egitura horretan. Egia: herri desberdinen jainkoen arteko parekotasunak (Zeus-Jupiter, etab.), garai bateko interes hura erabat galtzen ez badu ere, bidezkoa ez zitzaion lehentasuna bai, galtzen du. Aurrerakoan beste parekotasun bat nagusitzen da: kontzeptuena, lehenik, eta talde egituratuena, batez ere.

Greziar mitologiak (kritikari, berritzaile eta sortzaileak) beste herri kontserbakorragoei utzi zien testigantza, italiotenei eta germaniarrei batez ere.

Azkenik, interpretazioaren tresnak ez ziren hartzen eginda zeuden teoretatik, Frazeren eta beste zenbaitenetatik, gertakizunetatik baizik, eta horiek beren zabaltasun osoan, beren agiriko eta ezkutuko irakaspen guziekin, eta bere ondorio guziekin, azterkatzea zen exegeten eginbeharra.

Georges Dumézil *Mythe et Épopée*, 16. or.

# Los «cuentos maravillosos»

# «Ipuin harrigarriak»

## 1. Información general

### 1.1. Cuestión primera

Los mitos y los cuentos no son de hoy, los encontramos en todos los pueblos y en todas las épocas. El modo en han tenido su existencia no ha sido, sin embargo, siempre igual, y su fuerza y su influencia han ido cambiando a través del tiempo. Parece que en nuestras actuales sociedades esos viejos mitos de nuestros antepasados se han debilitado y han desaparecido para siempre; pero, por una parte, lo anterior no es absolutamente cierto y, por otra, nuestra sociedad está generando y desarrollando algunos nuevos mitos en vez de los anteriores.

No nos detendremos en los mitos modernos, y tampoco analizaremos directamente los antiguos, ya que la finalidad de este trabajo consiste en exponer un análisis de diversos cuentos. De todas maneras, no es tarea fácil acotar y definir ambos temas: cuentos, leyendas, mitos... se entrelazan, y resulta difícil dilucidar las relaciones y las diferencias que puedan existir entre todos ellos.

Por ello, he creído oportuno en este primer capítulo ofrecer algunas rápidas explicaciones sobre los mitos y las leyendas. Con este fin, me he esforzado en recopilar opiniones de especialistas en el tema, y aunque algunos quizás consideren que son demasiado escuetas y generales, creo que nos servirán.

### 1.2. Orígenes del cuento

¿Qué son los cuentos, dónde han surgido, qué relación guardan con otro tipo de materias narrativas o de lecturas? Se ha hablado mucho del lugar de origen de los cuentos y de las similitudes entre cuentos de diversos países. Pero a pesar de que se han llevado a cabo numerosos estudios en ese sentido, las cosas continúan estando oscuras, y todavía no se han dado explicaciones demasiado convincentes. De ahí las palabras de G. Dumézil:

*«El origen de los cuentos que han cubierto aldea a aldea el antiguo mundo es un tema discutido, que quizás no tenga solución».*(1)

Repasemos, aunque sea brevemente, algunas opiniones que se han vertido sobre este tema; seguiremos para ello el resumen elaborado por Mircea Eliade del libro de Jan de Vries.

### 1.3. Teorías sobre el origen de los cuentos

Jan de Vries es especialista en temas germánicos, y en su libro (2) nos habla de las relaciones que los cuentos populares mantienen con los mitos y sagas, y a su vez nos informa de los estudios realizados hasta el momento. Nos relata pormenorizadamente las investigaciones que se han llevado a cabo en este terreno.

## 1. Zenbait berri orokor

### 1.1. Lehen oharra

Mitoak eta ipuinak ez dira gaurkoak, herri guzietan eta garai guzietan aurkitzen ditugu. Beren biziera, halere, ez da beti berdina izan, eta beren indarra eta eragina aldatzen joan da denboran zehar. Gaurko gizarteetan badirudi gure asaben mito zahar horiek indargaldu eta betirako ezkutatu direla; baina hori, alde batetik ez da erabat egia, eta bestetik, haien ordeztu gure gizartea zenbait mito berri ernatzen eta osatzen doa.

Guk ez diegu gaurko mito berriei begiratuko, eta zaharrak ere ez ditugu zuzenean ukituko, ipuin batzuen azterketa agertzea baita lan honen helburua. Ez da, halere, gauza erraza bi gai horiek bereiztea eta zehaztea; ipuinek, legendek, mitoek, elkarren artean zerikusi aski dute, eta beren arteko harremanak eta ezberdintasunak zertzea aski zaila zaigu.

Horregatik, lehenengo atalean, nahastu samar bederen, ipuinei eta mitoei buruzko argibide batzuk ematea bidezkoa iruditu zait. Horretarako zenbait jakintsuren iritzia biltzen ahalegindu naiz, eta batzuentzat behar bezain zabalak eta orokorrak ez badira ere, denontzat lagungarri izango direlakoan nago.

### 1.2. Ipuinaren sorbideak

Ipuinak zer dira, non sortu dira, zer harreman dute beste irakurgai edo kontagaiekin?

Asko esan da ipuinen sorlekuaz, herri ezberdinetako ipuinak elkarrekin duten antzaz eta berdintasunaz. Baina gauza horietaz azterketa aski eta saiakera nahikoa egin bada ere, gauzek beren ilunean jarraitzen dute, eta argibide handirik ez dugu jaso. Horregatik G. Dumézil-en hitzak:

*«Auzoz auzo mundu zaharra estali duten ipuinen sorrera auzi eztabaidatua da, askatu ezina beharbada».* (1)

Baina, labur bada ere, ikus ditzagun auzi honi buruz eman den zenbait iritzi; horretarako, Mircea Eliade-k egindako Jan de Vries-en liburuaren laburpenari jarraituko diogu.

### 1.3. Ipuin-jatorriarekiko teoriak

Jan de Vries Germaniako gauzetan jakintsua dugu, eta bere liburuan (2) ipuin herrikoiake sageskin eta mitoeke dituen harremanez hitz egiten du, aldi berean ordura arte egindako azterketen berri emanez. Horrela, banan-banan zenbait saiakera eta eginahalen berri ematen digu.



### La escuela finlandesa

Los expertos de esta escuela se afanan en recoger, analizar y tratar de clasificar las diversas variantes de cada cuento. De esta manera, han querido delimitar las vías de propagación de cada cuento, y por dicho motivo su trabajo nos resulta de gran valor. Gracias a estas investigaciones, los estudiosos de esta escuela han creído dar con la *forma primera* (*Urform*) del cuento, pero se ha podido ver que dicha pretensión es pura imaginación.

A. Aarne es miembro de esta escuela, y el catálogo sobre cuentos por él elaborado ha servido de muchísima ayuda. Además de la crítica de la que es objeto por parte de de Vries, veremos también posteriormente la realizada por Propp.

### Paul Saintyves

Este escritor elaboró un estudio comparativo, tomando como base los cuentos de Perrault. Perrault publicó dichos cuentos en 1697, cuentos que todavía son muy populares entre nosotros. Paul Saintyves no inició con buen pie la investigación, pero encontró en los cuentos indicios de ejercicios rituales que aún hoy en día perviven en civilizaciones primitivas. Por este motivo, creyó que los cuentos eran las lecturas que se hacían durante la celebración de los ritos, y ahí se equivocaba.

### Vladimir Propp.

Autor de un libro básico para el estudio del tema que tratamos, publicó otro más en 1946: *Istoritcheskíe Korní volshenboi skaski*. En este libro nos ofrece un análisis histórico de los cuentos. Según Mircea Eliade, Propp asumió y propagó la teoría de P. Saintyves. Así, Propp observa en los cuentos el recuerdo de normas de iniciación totémica. Aun aceptando que esto fuera así, Mircea Eliade nos plantea una duda sobre el tema. ¿Ese recuerdo que se capta en un cuento es en realidad el recuerdo de un hecho histórico acaecido en un momento concreto de la cultura de ese pueblo, o es el vestigio de una tendencia que subyace en todo espíritu humano? Para Eliade, la segunda hipótesis es la verdadera.

*No quedan sino estructuras de modelos de comportamiento, es decir: modelos de comportamiento que pueden darse en muy distintos momentos históricos y ciclos culturales.*(3)

### W. E. Peuckert

Según este experto, los cuentos se fraguaron en el neolítico, en el Mediterráneo oriental, y en ellos podemos recoger huellas de la sociedad agrícola de la época. Es una teoría que está por probar.

### C. W. von Sydow

Pretendió encontrar el origen de los cuentos entre los indoeuropeos, pero en vista de la dificultad del empeño, cambió de opinión y situó el nacimiento de los cuentos en cultura megalítica anterior a la indoeuropea.

### Otto Huth

Haciendo suya la teoría del anterior, Huth nos dice que las bodas reales y los viajes al otro mundo que aparecen

### Finlandiako eskola

Eskola honetako jakitunak ipuin bakoitzaren aldaerak edo barianteak jasotzen, aztertzen eta sailkatzen ahalegindu dira; horrela, ipuin bakoitzaren hedabideak zehaztu nahi izan dituzte, eta alderdi horretatik, haien lana balio handikoa gertatzen zaigu. Azterketa horiek direla-eta, eskola honetako jakitunek ipuinaren *lehen era* (*Urform*) atzeman zutela uste izan dute, baina lehen era hori irudipen hutsa zela ikusi da.

Eskola honetakoa da A. Aarne, eta hark prestatutako ipuinaren gaien Katalogoak zerbitzu bikainak egin ditu. Gerago ikusiko dugu, Vries-ek hemen egiten dion kritikaz landa, Propp-ek egiten diona.

### Paul Saintyves

Idazle honek Perrault-en ipuinak oinarritzat hartuta, konparaziozko azterketa bat egin zuen. Perrault-ek 1697an argitaratu zituen ipuin horiek, eta oso ezagunak dira gure artean oraindik ere. Paul Saintyves-en azterketa ez zen ondo abiatu, baina oraindik lehen gizarteetan bizirik irausten duten errituzko ariketen aztarnak aurkitu zituen ipuinetan. Hori dela-eta, ipuina erritua egiterakoan esaten zen irakurgaia zela uste izan zuen, eta horretan huts egin zuen.

### Vladimir Propp.

Gure azterketarako oinarritzko den liburua idatzi ondoren, 1946an beste bat argitaratu zuen: *Istoritcheskíe Korní volshenboi skaski*. Liburu horretan ipuinen azterketa historiko bat eskaintzen digu. M. Eliade-ren ustez, Propp-ek P. Saintyves-en teoria hartu eta hedatu du. Horrela, Proppek inimizazio totemikoaren arauen oroigarria ikusten du ipuinetan.

Horri buruz, eta hori horrela onartuta ere, Eliadek halako zalantza bat agertzen digu. Ipuinetan atzeman daitekeen oroipen hori herri baten kulturaren une berezi batean historikoki gertatutako zerbaiten oroitzapena da, ala giza izpiritu ororen joera baten aztarna? M. Eliaderen ustez, bigarren hipotesia da zuzena.

*Ez dira geratzen eredu jokabide baten egiturak baidiz; hau da, kultur aldietan eta une historiko oso desberdinetan bizi daitezkeen eredu-jokabideak.*(3)

### W. E. Peuckert

Jakitun honen ustetan, ipuinak Neolitoan mamitu ziren, Mediterraneoko sortaldean, eta orduko nekazari gizartearen aztarnak jaso ditzakegu ipuinetan. Halere, frogatzeko dago hori.

### C. W. von Sydow

Honek, ipuinen jatorria indoeuroparren artean aurkitu nahi izan zuen, baina entseguaren zailtasuna ikusirik, bere iritzia aldatu eta indoeuropar aurreko Megalitoko kulturari jarri zuen ipuinen sorrera.

### Otto Huth

Aurrekoaren iritzia bereganatuz, Huth-ek ipuinetan azaltzen diren errege ezkontza eta beste mundurako bidaia

en los cuentos provienen de la religión de la época megalítica. Pero no podemos asegurar tal cosa, puesto que no conocemos dicha religión.

### La opinión de los psicólogos

Aunque de Vries acepta los arquetipos de Jung como estructuras del inconsciente, nos recuerda que los sueños y los cuentos no son iguales, ya que los cuentos no son creaciones del inconsciente.

### Jan de Vries

Este sabio holandés es especialista en temas germánicos. En su opinión, mientras que la saga surgió en ambientes aristocráticos, el cuento es un exponente de la sabiduría popular. Además de su origen, hay otros elementos que los diferencian:

- El protagonista de las sagas (héroe, héroes) tiene un final desgraciado, y el de los cuentos, por el contrario, feliz.
- La saga está próxima al mito; el cuento, por el contrario, se encuentra lejos.
- Por último, el mundo de los cuentos es un mundo sencillo, sin complicaciones.

Partiendo de estas premisas, de Vries reflexiona sobre el tiempo y lugar de origen posibles de los cuentos, y concluye que pudieron nacer en la época de Homero, cuando el hombre ya había comenzado a alejarse de los dioses, o en otra civilización de ambiente similar.

### Mircea Eliade

Eliade acepta en buena medida las similitudes y las diferencias que de Vries observa entre los cuentos y las sagas. Sin embargo, no cree que el cuento y el mito se encuentren demasiado alejados entre sí. De hecho, aunque en sociedades en las que existen grandes diferencias entre clases sociales se distinguen con facilidad mitos y cuentos, no ocurre lo mismo en sociedades con distancias más pequeñas. Con frecuencia, mitos y cuentos se nos presentan mezclados, y lo que es un mito en un pueblo, se nos manifiesta como cuento en otro. Por todo ello, no es fácil delimitar mitos y cuentos.

En cuanto al *tema de lo sagrado*, el cuento no se nos presenta como negación de lo sagrado. Aunque dioses, personajes y temas mitológicos aparecen transformados en los cuentos, se pueden vislumbrar sus siluetas. El cuento menosprecia el mundo de los mitos, pero no lo niega.

*Por otra parte, aunque en los cuentos los dioses no aparecen con sus nombres propios, sus rostros se nos presentan bajo las imágenes de protectores, de amigos o de enemigos del protagonista. Están camuflados, o si se quiere, en la sombra, pero cumplen siempre con su función.*(4)

Así como existen muchas clases de cristianos, el mito y el cuento se encuentran en dos niveles distintos respecto a lo sagrado, pero ambos están muy relacionados con él.

Además del anterior, Eliade trata otro tema. Como hemos comentado antes, según Saintyves y Propp, en los cuentos se puede percibir el *recuerdo de los ritos de iniciación*.

Megalito garaiko erlijiotik datozela esaten digu. Baina ezin dugu horrelakorik baieztatu, ez baitugu erlijio hura ezagutzen.

### Psikologoen iritzia

De Vries-ek Jung-en arketipoak inkontzientearen egitura gisa onartzen baditu ere, ametsak eta ipuinak ez direla berdinak gogoratzen digu, ipuinak ez baitira inkontzientearen sorkaria.

### Jan de Vries

Germaniarren gaitan espezialista dugu Holandako jakitun hau. Honen ustez, saga aristokrazia giroan sortua bada, ipuina herri jakintzaren osagaia da.

Beren sorrerez landa, badute ezberdintasunik gehiago ere ipuinak eta sagak:

- Sagaren lehen pertsonaiak (héroe, héroes) amaiera gaiztoa izan ohi du; ipuinarenak, aldiz, zoriontsua.
- Mitotik hurbil dabil saga; ipuina, berriz, urrun dago.
- Azkenik, ipuinetako mundua mundu xehea da, korapiloric gabea.

Gauza hauek kontuan harturik, ipuina noiz eta non sorzitekeen pentsatzen hasten da de Vries, eta Homeroren garaian gizona tradiziozko jainkoengandik urruntzen hasia zelako, giro hartan edo beste zibilizazio baten giro berdintsuan sortu zirela ipuinak uste du.

### Mircea Eliade

Ipuinen eta sagen artean Jan de Vries-ek azaltzen dituen berdintasunak eta egiten dituen bereizketak, neurri handi batean, Eliadek ere onartzen ditu.

Halere, ipuina eta mitoa elkarrengandik oso urruti daudenik ez du uste. Horrela, klaseen arteko aldeak handiak diren gizarteetan ipuinak eta mitoak ondo bereizten badira, ez da berdin gertatzen alde horiek txikiagoak diren gizarteetan. Mitoak eta ipuinak elkarrekin nahasita iristen zaizkigu askotan; eta herri batean mitoa dena ipuin gisa azaltzen zaigu beste batean. Mitoak eta ipuinak mugatzea ez da, beraz, gauza erraza.

*Sakratuari buruz* ere, ipuina ez da sakratuaren ukatzaile bezala azaltzen. Jainkoak, mitoen pertsonaiak eta gaiak itxuraldatuta aurkitzen dira ipuinetan, baina beren errainua atzeman daiteke. Mitoen mundua gutxietsi egiten du ipuinak, baina ez du ukatzen.

*Bestalde, ipuinetan, jainkoak beren izen propioekin agertzen ez baldin badira ere, haien aurpegiak lehen pertsonaiaren babesle, etsai edo lagunaren irudipean azaltzen dira. Kamuflatuta datoz, edota, nahiago bada, itzaliago, baina beren egitekoak betetz ari dira beti.*(4)

Kristauen artean era askotako kristauak dauden bezala, sakratuari buruz bi maila ezberdinetan daude mitoa eta ipuina, baina biek dute zerikusi aski sakratuarekin.

Horrezaz gain, beste puntu bat ere ukitzen du Eliadek. Gorago ikusi dugunez, Saintyves-en eta Propp-en ustez, *iniziazioaren errituen oroitzapena* atzeman daiteke ipuinetan.



También Eliade participa de esta opinión.

Las pruebas que aparecen en los cuentos (las subidas y bajadas al cielo y al infierno, las muertes y resurrecciones, los casamientos con la hija del rey, etc.) son sucesos de mucha importancia. Y la iniciación, el rito de paso de una situación a otra, constituiría el tema de los cuentos. Así, por medio de una muerte y una resurrección imaginarias, el ser humano pasaría de un estado de ignorancia y salvajismo a otro de plena madurez.

Pero si bien es verdad que el cuento también posee contenidos serios y graves, no podemos olvidar que las más de las veces lo tomamos como una cosa curiosa, como un pasatiempo.

Entonces, ¿cuándo perdió el cuento su seriedad y gravedad originaria y se convirtió en cuento maravilloso?

En algunos lugares, acaso, cuando los ritos de iniciación empezaron a perder vigor, en ese momento comenzarían a contar en público, sin sentir miedo, lo que hasta entonces se guardaba en secreto. Pero el hecho de que en algunos lugares haya ocurrido esto no sirve para explicarlo todo, puesto que en muchos sitios han convivido en el tiempo ritos de iniciación con cuentos del mismo estilo. Pudiera ser que los cuentos no provengan del debilitamiento de los ritos, y sean de la misma época, además de que participen del mismo objetivo. El tema de los cuentos, al igual que el de los ritos, es la iniciación. Los cuentos renovarían en el nivel del imaginario lo que los ritos hacen en el nivel de la realidad.

*Llegados a este punto, podemos hacernos una pregunta: ¿estos cuentos maravillosos no se habrán convertido en «fáciles doblajes» de los mitos y de los ritos de iniciación? ¿Los cuentos no querrán actualizar a nivel imaginario y onírico las «pruebas de iniciación»? (5)*

\*\*\*

En definitiva, nos estamos moviendo a nivel de hipótesis. No se pueden probar las teorías que se han expuesto, pero el vacío e imposibilidad de saber que nos ponen de manifiesto nos resultan muy significativos: nos apercibimos de las dificultades, incluso de las imposibilidades con las que encuentra el investigador en este dominio. No suele resultar fácil dar con el origen de las cosas, y con los cuentos ocurre lo mismo.

Por otra parte, aunque está claro que los cuentos y los mitos guardan mucha relación con lo sagrado, no es fácil determinar la naturaleza y la extensión de esas relaciones. Hemos hablado en algunos párrafos anteriores de cuentos y mitos, y como vemos, no están claros los límites de cada uno. Veamos, por ello, lo que Lévi-Straus nos dice sobre los mitos.

Eliade ere iritzi berekoa da.

Ipuinetan azaltzen diren probak (infernuratzeak eta zeruratzeak, heriotzak eta berpizteak, errege alabarekiko ezkontzak eta abar) garrantzi handiko gertaerak dira; eta ipuinen gaia inimiziazioa izango litzateke, egoera batetik beste batera iragateko erritua.

Horrela, irudizko heriotzaren eta berpiztearen bidez, ezjakintasunetik eta hezigabetasunetik gizon heldua izatera iritsiko litzateke gizasemea.

Baina ipuinak horrelako gertaera larriak eta garrantzidunak gordetzen baditu ere, egia da gehienetan gauza bitxi gisa, denbora-pasa gisa, hartzen dugula.

Noiz hasi da, orduan, bere gaiari dagokion seriotasuna galduta, ipuin harrigarri gisa bizitzen?

Leku batzuetan, inimiziazioaren errituak ahultzen eta indargaltzen hasi zirenean, beharbada. Horrela, ordura arte ezkutuan eta isilpean gordetzen zena agirian eta beldurrik gabe kontatzen hasiko ziren. Baina leku batzuetan gauzak horrela gertatu izan badira ere, azalpen horrek ez du balio edonon, eskuarki gizarte batzuetan inimiziazioaren errituak eta tankera bereko ipuinak elkarrekin batera bizi baitira.

Beharbada, ipuinak erritu batzuen indargaltzeak sortutakoak izan beharrean, erritu haien garai berekoak dira, eta helburukide gainera. Ipuinek, errituek bezala, inimiziazioa dute gaia, eta ipuinek irudimenaren mailan berriztatuko lukete errituek errealitatearen mailan burutzen zutena:

*Horiek horrela, zera galde daiteke: ipuin harrigarriok ez ote dira, berehala, mitoaren eta inimiziazio errituen «bikoizketa erraza» bilakatu? Ipuinok ez ote dituzte «inimiziazio probak», irudimenezko eta onirikoaren mailatan, gaurkotu nahi?. (5)*

\*\*\*

Azkenean, hipotesi mailan gelditu gara. Azaldu ditugun teoriak ez dago egiaztatzerik, baina berek ikusarazten dizkiguten hutsune hauek eta ezinjakintasun hau nahiko adierazgarri gertatzen dira: arlo honetan ikertzaileak, inbestigatzaileak, aurkitzen duen zailtasunaren adierazgarri, alegia. Gauzen jatorria eta iturburua ezagutzea ez da gauza erraza, eta berdin gertatzen zaigu ipuinekin.

Bestaldetik, ipuinak eta mitoak sakratuarekin harreman aski badute ere, harreman horiek nolakoak eta norainokoak diren ez dago aski argi.

Zenbait pasartetan ipuinez eta mitoez hitz egin dugu, eta, ikusi dugunez, haien mugak ez dira erabat bereizi azaltzen. Horregatik, ikus dezagun Lévi-Strauss-ek mitoez dioena.

## 2. Lévi-Strauss: ¿qué son los mitos?

Este famoso etnólogo francés publicó en París, en 1958, su *Anthropologie Structurale*. Este libro es una recopilación de sus textos, y entre ellos se encuentra el titulado «*La structure des mythes*», es decir, «La estructura de los mitos».

Con posterioridad Lévi-Strauss ha publicado varios libros, entre los que se encuentran cuatro gruesos y profundos tomos en los cuales se analizan mitos americanos. Pero las bases de esos cuatro libros ya se hallan en gran medida en el libro que había publicado en 1958. Vamos a presentar por ello un breve resumen del mismo.

### 2.1. Elementos de debate

Lévi-Strauss no da por buenos los ensayos que se habían llevado a cabo hasta ese momento. El mito es tema de muchas hipótesis e interpretaciones.

- Para unos sería la plasmación de sentimientos básicos: amor, odio, deseo de venganza.
- Para otros, la manera de explicar y expresar hechos y fenómenos inexplicables.
- Para otros, por fin, el reflejo de las relaciones humanas y de la organización social. Considera todas estas interpretaciones pobres y desechables.

Entonces, ¿dónde se encuentra la clave del mito? Lévi-Strauss nos muestra las dos caras de los mitos, que en una primera mirada parecen estar enfrentadas.

Por una parte, parece que no hay rastro de lógica en los mitos, que su ordenamiento es ilógico. De esta manera, el mito puede decir cualquier cosa de cualquiera, y todas las formas de relación hallan su escenario en los mitos.

Pero, por otro lado, todos los mitos del mundo se parecen muchísimo; esa similitud no se encuentra solamente en los sucesos principales de los mitos, sino también en los más pequeños detalles.

¿Cómo concuerda esa falta de lógica de la que hemos hablado con el enorme parecido que tienen los mitos entre sí?

En opinión de Lévi-Strauss, dicha antinomia es fundamental y ha de tomarse en cuenta si queremos esclarecer el mito.

### 2.2. Mito y lengua

Para Lévi-Strauss la situación del mito guarda relación con la situación de la Lingüística.

Hasta la aparición de Saussure era una cuestión primordial para la lingüística el esclarecimiento de la relación existente entre el sonido de las palabras y su significado, pues se creía que a determinados sonidos correspondían determinadas significaciones. Pero teniendo en cuenta que sonidos iguales poseen significados diferentes en las distintas lenguas, no se hallaba la razón. Aquella cuestión llegó a su fin cuando se descubrió que el significado no estaba relacionado con el sonido de las palabras, sino con la estructura de los sonidos.

## 2. Lévi-Strauss: zer dira mitoak?

Frantziako etnologo sonatu honek 1958an argitaratu zuen *Parisen bere Anthropologie Structurale*. Liburu hori bere idazlanen bilduma da, eta horien artean «*La structure des mythes*» –hau da, mitoen egitura deritzona–, aurkitzen da.

Geroztik Lévi-Strauss-ek beste zenbait liburu argitaratu du, eta, horien artean, lau liburu lodi eta mamitsu Ameriketako mitoak aztertuz. Baina lau liburu horien oinarriak, neurri handi batean, 1958an argitaratutako artikulua horretan aurkitzen dira. Horregatik, beronen laburpen bat ematera gatoz.

### 2.1. Eztabaidagaiak

Lévi-Strauss-ek mitoei buruz ordura arte egin ziren jardunak ez ditu onartzen. Mitoa hipotesi eta interpretazio ugariaren gaia da.

- Batzuentzat funtsezko sentimendu batzuen azalpena izango litzateke; adibidez: maitasuna, gorrotoa, aiherkundera.
- Beste batzuentzat, ulergaitz diren fenomeno edo gertaera batzuen azalbide edo adierazbide.
- Haienztat, giza harremanen eta gizartearen eraketaren isla. Interpretazio hauek motzak eta baztertu beharrekoak dira.

Non dago mitoen gakoa, bada? Lévi-Strauss-ek itxuraz elkarren aurka dauden mitoen bi aurpegi erakusten dizkigu.

Alde batetik, badirudi mitoetan ez dagoela logikaren az-tarnarik, haien antolamendua logikarik gabea dela. Horrela, mitoak edozeinez zernahi esan dezake, eta elkartzera guztiek mitoetan aurkitzen dute gertalekua. Baina, bestalderetik, mundu guziko mito gehienek antz izugarria dute beren artean; antz hori, gainera, ez da mitoen gertabide nagusietan bakarrik egokitzen, baita gauza txikienetan, bitxikeria xeheenetan ere.

Logikaz hori nola elkartzen da mito guztiek beren artean duten antz handi horrekin?

Lévi-Strauss-en ustetan, antinomia hori funtsezkoa da, eta aintzat hartu beharra dago, mitoa argitu nahi baldin badugu.

### 2.2. Mitoa eta hizkuntza

Lévi-Strauss-en ustez, mitoen egoerak badu zerikusirik Linguistikaren egoerarekin.

Saussure azaldu arte, hitzen esanahien eta hotsen artean zegoen lotura argitzea Linguistikaren auzi larria zen, hots berezi batzuei esanahi berezia zegokiela uste zelako; baina, hitzen hots berek zenbait hizkuntzatan esanahi ezberdinak zituztenez gero, ez zen argibidea aurkitzen. Esanahia, hitzen hotsei ez baina hotsen egiturari atxikita zegoela ikusi zenean, orduan, bukatu zen auzi hori.



Sucedería una cosa parecida con los mitos, y convendría tomar en cuenta las aportaciones de la lingüística, puesto que mito y lengua están relacionados, aunque no sería legítimo colocarlos en el mismo plano.

Por ello, lengua y habla, los dos aspectos que Saussure distingue en la lengua, pueden ser interesantes. El tiempo del habla es irrenovable, no así el de la lengua.

También el mito abarca dos aspectos.

- Por un lado, nos recuerda cosas que sucedieron hace mucho, nos retrotrae a la época primordial, o al pasado.
- Pero no se queda en esa oscuridad, el mito posee una estructura estable, y esa estructura está relacionada al mismo tiempo con el pasado, el presente y el futuro.
- La composición del cuento es, por lo tanto, histórica y ahistórica a la vez.

Por lo tanto, el mito está relacionado con la lengua, pero se sitúa fuera de ella; en los mitos el dicho «traduttore, traduttore» pierde totalmente su significado, ya que todos los mitos, incluso con la traducción más desgraciada, guardan y expresan claramente su carácter de mito.

### 2.3. Criticando

A modo de hipótesis, Lévi-Strauss, partiendo de lo expuesto hasta ahora, llega a las dos siguientes conclusiones:

- 1) Así como el resto de elementos de la lingüística, el mito está compuesto de partes constitutivas.
- 2) Estas partes constitutivas, los *mitemas* contienen en su seno *fonemas*, *morfemas* y *semantemas*, que son parte de la composición de la lengua. Se distinguen entre sí por su grado de complejidad, y el mitema es el más complicado de todos.

Si el mito, según esta hipótesis, está constituido de *mitemas*, nuestro esfuerzo estará encaminado a distinguir dichos mitemas. Para ello deberemos de estudiar algo que sea más amplio que los fonemas y los semantemas, pues el mitema engloba en su seno a todos esos componentes. Por eso, la frase, la oración, sería para Lévi-Strauss el terreno y la medida del mitema.

Los primeros pasos a dar a la hora de analizar un mito serían los siguientes:

- 1) Expresar la sucesión de hechos de un mito en frases lo más breves posibles.
- 2) Escribir cada frase en una ficha.
- 3) Marcar cada ficha con un número que indique el lugar que ocupa la frase dentro del mito.

Así cada mito se transformaría en un listado de frases.

Pero cada oración contiene dos partes diferenciadas: sujeto y predicado. El núcleo de la oración, del mitema, consistiría en la relación entre el sujeto y el predicado. Sin embargo, no es esa la característica principal del mitema, ya que la esencia de todas las partes constitutivas de la lingüística se encuentra en constituir una relación entre las partes.

Mitoekin horrelako zerbait gertatuko litzateke, eta linguistikaren ekarriak gogoan hartzea komeniko litzateke, mitoak hizkuntzarekin harremanik baduelako, nahiz eta biak berdintzerik zilegi ez izan.

Horrela, Saussure-k hizkuntzan bereizten dituen bi alderdiak, hizkuntza eta hizketa, interesgarriak izan daitezke. Hizketaren denbora berritu ezina da; hizkuntzarena, bai.

Mitoak ere bi aurpegi dauzka.

- Alde batetik, aspaldian gertatutako gauzak gogorarazten dizkigu, lehen garaira edo iraganaldira garamatza mitoak;
- Baina ez da ilun-argi horretan gelditzen, mitoak egitura iraunkorra du, eta egitura hori aldi berean iraganarekin, orainarekin eta geroarekin harremanetan dago.
- Mitoaren taxuera, beraz, historikoa eta historia-gabea dugu.

Mitoak badu, beraz, hizkuntzarekin zerikusirik, baina hizkuntzatik at dago; mitoetan, «traduttore, traduttore» esae-rak ia erabat galtzen du esanahia, mito guztiek, itzulpen gaiztoenean ere, beren mito kutsua gorde eta azaltzen baitute.

### 2.3. Kritikatzeko

Hipotesi gisa, garrantzi handiko bi ondorio hauek ateratzeko ditugu Lévi-Strauss-ek orain arte esandakoetatik:

- 1) Linguistikaren beste izakiak bezala, mitoa ere atal eratzailez osatuta dago.
- 2) Atal eratzaile horiek, *mitemek*, hizkuntzaren taxueran azaltzen diren *fonemak*, *morfemak* eta *semantemak* bere barruan dituzte; bere konplexutasun mailagatik bereizten dira bata bestearengandik, eta mitema da, atal guzien artean, korapilatsuen.

Mitoea, hipotesi honen arabera, *mitemaz* osatuta badago, mitema horiek bereiztea izango da gure lana. Horretarako, fonemak eta semantemak baino zabalagoa den zerbait aztertu beharko dugu, atal horiek bere barruan baitituzte mitemak. Horrela, Lévi-Strauss-en ustez frasa, esakuntza, izango litzateke mitemaren sorra eta neurria. Mito bat aztertzean eman behar diren lehenengo pausoak hauek izango lirateke, beraz:

- 1) Mitoaren gertaeren katea ahal dugun esakuntza txiki-kienetan adierazi beharko genuke.
- 2) Esakuntza bakoitza txartel batean idatzi.
- 3) Mitoaren barruan esakuntzari dagokion lekua adierazten duen zenbaki bat jarriko genioke fitxa bakoitzari.

Horrela, esakuntzen zerrenda bat bihurtuko litzateke mito bakoitza.

Baina esakuntza bakoitzak baditu bi atal nagusi: subjektua eta predikatua. Esakuntzaren, mitemaren, muina, beraz, subjektuaren eta predikatuaren arteko harremana, erlazioa, izango litzateke. Hori, ordea, ez da mitemaren ezaugarri berezia, linguistikaren atal eratzaile guzien muina harreman, erlazio, bat izatean datzalako.

Esas oraciones numeradas siguiendo el orden de la narración nos sitúan ante dos problemas.

- Por un lado, si las partes constitutivas de la lingüística y los mitemas tienen básicamente la misma relación, en qué se diferencian entre sí?
- Por otro, si numeramos las oraciones en función al lugar que ocupan dentro del mito, quedan inmovilizados, anclados para siempre en el eje del tiempo, y de esta manera negamos la dualidad que hemos detectado en el mito acerca del tiempo.

## 2.4. La hipótesis

En vista de estos problemas, Lévi-Strauss se ve en la necesidad de idear otra hipótesis.

Así, en vez de limitar la medida de las partes constitutivas de la oración a las relaciones de un sujeto y un predicado, ésta sería limitada por un conjunto de relaciones. La esencia del mitema no se limita a una relación, cada mitema está compuesto por un conjunto de relaciones, y solamente expresan algo cuando estos conjuntos se relacionan entre sí.

De esta manera, se va complicando el concepto de mitema, y gracias a la riqueza que ha adquirido ahora, estamos en vías de resolver la cuestión del tiempo.

Hemos observado que cada mitema esta compuesto por varias relaciones, pero a menudo las relaciones de cada conjunto no afloran todas a la vez, sino que aparecen por turnos, en períodos distintos del eje del tiempo. Pero si conseguimos reunir una a una las relaciones que, pertenecientes al mismo conjunto, afloran intermitentemente, si ordenamos en un listado lo que aparece escrito en líneas, hallaremos en el mito el segundo eje temporal que se nos escapaba.

Por lo tanto, hay que leer cada mitema de dos maneras distintas:

- de izquierda a derecha, en el discurrir del tiempo, siguiendo la velocidad del mito,
- y de arriba abajo, cuando hayamos conseguido reunir en un listado las relaciones del mitema.

El mitema es, por lo tanto, como la partitura de una orquesta, tendremos que leerlo necesariamente de dos formas distintas si queremos percibir su significado. De esta manera se juntan en los mitemas la sincronía y la diacronía.

Lévi-Strauss analiza el mito de Edipo como demostración de su método de análisis. En cada línea aparece una frase, pero todas las frases están distribuidas en una lista o en otra.

Tenemos así cuatro listados. Gracias a esta estructuración del texto, podemos realizar la doble lectura a la que aludíamos antes. Las frases de cada listado, las relaciones, tienen mucho en común; así vemos que

- las frases de la primera lista expresan que el parentesco es tomado en consideración;
- las de la segunda, sin embargo, que se menosprecia dicho parentesco;
- las de la tercera, la negación del nacimiento independiente (*autochtonie*) de los hombres;

Kontatu zaigunaren arabera zenbatutako esakuntza horiek bi arazoren aurrean jartzen gaituzte.

- Alde batetik, linguistikaren atal eratzaileak eta mitemak oinarrian erlazio bera badute, zertan bereizten dira elkarrengandik?
- Bestetik, esakuntzak, mitoaren barruan dagokien lekuaren arabera zenbatzen baditugu, mugitu ezinik gelditzen dira, denboraren ardatzean betirako geldi, eta lehenago denborari buruz mitoan atzeman dugun bikoiztasuna ukatzen dugu.

## 2.4. Hipotesia

Arazo hauen aurrean hipotesi berri bat eratu beharrean aurkitzen da Lévi-Strauss.

Horrela, atal eratzaileen neurria subjektu eta predikatu baten harremanak mugatua izan ordez, harreman edo erlazio multzo batek mugatua izango litzateke. Mitemaren muina ez da harreman bakar bat, mitema bakoitza harreman multzo batez osatuta dago, eta multzo hauek beren artean elkartzan direnean bakarrik adierazten digute zerbait.

Mitemaren izana korapilatuz, konplexuago bihurtuz, doa, beraz, eta orain irabazi duen aberastasun horri esker, denborari buruzko auzia askatzeko bidea izango dugu.

Mitema bakoitza zenbait harremanez osatuta dagoela esan dugu, baina multzo bakoitzeko erlazio edo harremanak ez dira askotan batera azaltzen, tarteka baizik, denbora ardatzaren une ezberdinetan. Baina, banan-banan, tarteka azaltzen zaizkigun multzo bereko harremanak biltzera iristen bagara, lerroka azaldutakoa zerrenda batean antolatzen badugu, huts egiten zigan denboraren bigarren ardatza atzemango dugu mitoan.

Mitema bakoitza, beraz, bi eratara irakurri behar da:

- ezkerretik eskuinera, denboran zehar, mitoaren abiadurari jarraituz,
- eta goitik behera, mitemaren harremanak zerrenda batean biltzera iritsi garenean.

Mitema, hortakotz, orkestraren partitura bezala, nahitaez, bi eratara irakurri beharko dugu, esanahia gureganatu nahi badugu. Horrela batzen dira mitemetan sinkronia eta diakronia.

Bere azterbidearen adierazbide gisa, Ediporen mitoa aztertzen digu Lévi-Strauss-ek. Lerro bakoitzean esakuntza bat dator, baina esakuntza bakoitza zerrenda batean edo bestean banatuta dago.

Lau zerrenda dauzkagu horrela. Testuaren eraketa horri esker, lehenago aipatutako irakurketa bikoitza egin dezakegu. Zerrenda bakoitzeko esakuntzek, harremanek, zirikusi aski badute beren artean; horrela,

- lehenengoko esakuntzek ahaidetasuna aintzat hartzen dela adierazten digute;
- bigarrenekoek, berriz, ahaidetasunaren gutxiestea;
- hirugarrenekoek, gizonen berezko jaiotzaren (*autochtonie*) ukazioa;



- las de la cuarta, la pervivencia del nacimiento independiente de los hombres.

Si reunimos de dos en dos los cuatro listados, vemos que en cada emparejamiento la segunda es la negación de la primera; parece, por lo tanto, que la incompatibilidad existente entre las dos listas se evita comparando e igualando con otro emparejamiento:

*La imposibilidad de conectar dos grupos de relación es superada (o más bien sustituida) por la afirmación de que dos relaciones contradictorias entre sí son idénticas, en la medida que cada una es, como la otra, contradictoria consigo misma. Esta manera de formular la estructura del pensamiento mítico tiene solamente un valor aproximado.*(6)

## 2.5. Las condiciones del análisis

Después de analizar el mito de Edipo, Lévi-Strauss nos recuerda los dos puntos que hay que tener en cuenta a la hora de estudiar un mito.

Primero: los mitos están compuestos por todas las *variantes* que se conocen. A la hora de analizar los cuentos, no podemos dejar de lado ninguna variante, ya que el cuerpo del mito está conformado por todas ellas. Por lo tanto, el intento de dar con la forma primigenia del mito (*Urform*) se considera una pérdida de tiempo.

Segundo: como el mito está formado por todas sus variantes, en el momento del análisis hay que estudiar todas las variantes a la vez, concediendo idéntica importancia a todas.

Si colocamos en una ficha el análisis de cada variante por líneas y listados, y si reunimos las fichas de todas las variantes una detrás de la otra, se formará un conjunto de tres ejes o dimensiones, y podremos leer ese conjunto, ese mito,

- de izquierda a derecha,
- de arriba abajo,
- y de atrás a adelante o de adelante a atrás.

Por otra parte, si hacemos un análisis lógico de las diferencias entre variantes, hallaremos la *ley de la estructura del mito*.

Después de analizar así todas las variantes, podemos ordenar los análisis o esquemas de todas las variantes del mito formando una serie. Podemos considerar a un serie formada de este modo como un grupo de permutación, resultando la primera y la última variante de la serie simétricas entre sí, pero a su vez contrarias, inversas.

## 2.6. Un ejemplo esclarecedor

De esta manera, a pesar de que en un principio las variantes se nos presentaban en una enorme mezcolanza, al final conseguimos situarlas dentro de una estructura organizada. Además, gracias a esta organización, quedan en manifiesto algunos vínculos lógicos que son fundamentales en los mitos. Uno de ellos sería la mediación. ¿En qué consiste la *mediación*?

- laugarrenekoek, gizonen berezko jaiotzaren iraupena.

Lau zerrenda horiek binaka biltzen baditugu, bikote bakoitzean bigarrena lehenengoaren ukazioa dela ikusten dugu; badirudi, beraz, bi zerrenda horien artean dagoen elkartu ezina bere antzeko beste bikote batekin alderatuz eta berdinduz askatu gabe saihesten dela:

*Baieztapen baten bidez gainditzen da (edo hobeki esanda, ordezkatzan da) erlazio taldeen arteko elkarlotuaren ezina. Bi erlazio kontraesankorrak bat bera dira beren artean, bakoitza –bestea bezalaxe– bere buruarekin kontraesankorra den neurrian. Baina pentsaera mitikoaren egitura horrela formulatzeak ere balio hurbildua bakarrik du.*(6)

## 2.5. Azterketaren baldintzak

Ediporen mitoa aztertu ondoren, edozein mito aztertzean kontuan izan behar ditugun bi gauza gogorarazten dizkigu Lévi-Strauss-ek.

Lehenik: mito bat ezagutzen diren *variante edo aldaera* guzietan osatuta dagoela. Mitoa aztertzean ezin ditugu bariante batzuk alde batera utzi, denen artean osatzen baitute mitoaren gorputza. Mitoaren lehen era (*Urform*) biltzen ibiltzea, azterketaren maila horretan, denbora galtzea da, beraz.

Bigarrenik: mitoa aldaera guziek osatzen dutenez gero, mito hori aztertzeko beronen aldaera guziak batera aztertu beharko ditugu, denei garrantzi bera emanez.

Aldaera bakoitzaren azterketa lerroka eta zerrendak fitxa batean jartzen badugu, eta bariante guzien txartelak bildu eta bata bestearen atzean jartzen baldin baditugu, hiru ardatz edo dimentsio dituen multzoa eratuko dugu, eta multzo hori, mitoa,

- ezker-eskuinetan,
- goitik behera eta atzetik aurrera
- edo aurretik atzera irakurtzerik izango dugu.

Bestaldetik, aldaeren arteko ezberdintasunak logikaren harian eramanez *mitoaren egitura legea* atzemango genuke.

Aldaera guziak horrela aztertu ondoren, mito baten bariante guzien azterketak edo eskemak lerrokada bat eratzen dutela antola ditzakegu. Era horretara eratutako *lerrokada (serie)* permutazio talde gisa har dezakegu, lerrokadaren lehen aldaera eta azkena beren artean simetrikoak baina alderantzizkoak, inbertsoak, direlarik.

## 2.6. Adibide argigarri bat

Horrela, hasiera batean mitoen barianteak, aldaerak, nahasketa handian agertzen bazitzaizkigun ere, azkenean antolaketa baten barrenean sartzea iritsi gara. Antolaketa horri esker, gainera, mitoetan funtsezkoak diren logikazko haribide batzuk agerian gelditzen dira. Hauetako bat bitartekotasuna izango litzateke. Zer da bitartekotasun hori, zer *mediazioa*?

Como hemos apuntado antes, según Lévi-Strauss, el mito trata de superar la oposición o la negación existente entre dos cosas; para ello, si no hay posibilidad de unión entre esas dos realidades, se cambiarán los términos o los objetivos iniciales y se propondrán otros dos que tengan el mismo valor; eso sí, los dos nuevos objetivos habrán de admitir a otro más entre ellos. Podemos realizar ese cambio cuantas veces queramos, intercambiando el término medio y uno de los extremos por un nuevo terceto.

Así, jugando con términos correlativos u opuestos, (*par opposition et corrélation*), el mito encuentra *nuevos mediadores*, y esos nuevos mediadores poseerán muchas ambigüedades y duplicidades, porque contarán con muchas características de los objetivos situados en los extremos. Pero es precisamente la duplicidad de esos términos lo que interesa al mito, porque pretende lograr la unión de objetivos que se presentan como incompatibles.

Para Lévi-Strauss forman parte de este tipo de mediadores los *trickster* que aparecen en los mitos americanos.

*El trickster es, por lo tanto, un mediador, y dicha función justifica el mantenimiento de parte de esa duplicidad que él trata de superar.*(7)

## 2.7. La fórmula matemática del mito

Pero dejemos de lado el análisis de mitos concretos, y prosigamos con el pensamiento de Lévi-Strauss.

Hemos visto que cada mito se puede estructurar alrededor de tres ejes, y que, según el autor, podemos considerar un grupo de permutaciones la serie que forman todas sus variantes. De todas maneras, ese grupo de permutaciones tendrá su propia ley, y el esfuerzo de Lévi-Strauss se centrará en descubrir esa ley, puesto que ella fundamentaría la relación existente en la base de todos los mitos.

Lévi-Strauss nos propone la siguiente fórmula:

$$F_x(a): F_y(b) \equiv D_x(b): F_{a-1}(y)$$

Esta fórmula no es, quizás, totalmente completa, y se puede corregir y mejorar, pero él asegura que es válida mientras no se realicen más investigaciones.

¿Como hay que leer esta fórmula?

En la fórmula nos encontramos con

- dos términos (*a* y *b*), que hay que descubrir al mismo tiempo,
- y con sus dos funciones: *x* e *y*.

Entre las dos ramas de esa formulación tenemos el indicador de equivalencias; pero entre ambas ramas existe una contraposición, una inversión de términos y relaciones. Se ha de realizar esa inversión conforme a dos condiciones:

1. Hay que sustituir un término por su contrario; en esta fórmula se sustituye *a* por *a-1*.
2. Relacionado con la condición anterior, se debe de realizar otra inversión, cambiando el valor funcional y el valor terminológico de los dos componentes; en esta fórmula se sustituye *a* por *y*.

Lehenago esan dugunez, Lévi-Strauss-en ustez, bi gauza-ren arteko aurkakotasuna edo ukazioa gainditu nahi du mitoak; horretarako, bi gauza horien artean elkarbiderik ez badago, hasierako bi helburukin edo terminoak aldatu eta beren truke balio bera duten beste bi termino jarriko ditu, baina bi helburukin berriok beren artean beste bat onartzen dutela. Nahi hainbat aldiz egin dezakegu aldaketa hori, erdiko terminoa eta ertzetako bat hirukote berri batekin trukatzuz.

Horrela, elkarrekiko eta aurkako (*par opposition et corrélation*) diren helburukinekin jokatzuz, *bitarteko berriak* aurkitzen ditu mitoak, eta bitarteko horiek anbigüotasun edo bitasun handia izango dute, ertzetako bi helburukinen ezauzgarri aski izango dituztelako. Baina termino horien bitasuna da, eskuarki, mitoari interesatzen zaiona, elkartu ezinez agertzen zaizkion bi helburukinen lotura lortu nahi duelako.

Lévi-Strauss-entzat horrelako bitartekoak dira Ipar Ameriketako mitoetan azaltzen diren *trickster*-ak:

*Trickster-a bitarteko bat da, beraz, eta eginbehar horrek argitzen du berak gainditu behar duen bikoiztasunaren zerbait gordetzea.*(7)

## 2.7. Mitoaren formula matematikoa

Utz dezagun, halere, mito jakinen azterketa, eta jarrai Lévi-Strauss-en pentsaerarekin.

Mito bakoitza hiru ardatzen inguruan molda daitekeela ikusi dugu, eta haren aldaera guztiak osatzen duten letrorakada permutazio talde gisa har dezakegula esan digu Lévi-Strauss-ek. Permutazio talde horrek lege bat izango du, halere, eta lege hori aurkitzea da Lévi-Strauss-en asmoa, hori izango bailitzateke mito guzien funtsean dagoen harremana edo erlazioa.

Lévi-Strauss-ek honelako formula hau eskaintzen digu:

$$F_x(a): F_y(b) \equiv D_x(b): F_{a-1}(y)$$

Formula hori ez da, beharbada, erabatekoa, eta hobetu eta alda daiteke, baina azterketa gehiago egiten den bitartean balio duela dio.

Nola irakurri behar da formula hori?

Formulan, aldi berean aurkitu behar diren

- bi termino, helburukin (*a* eta *b*) dauzkagu,
- eta beraien bi funtzio: *x* eta *y* dauzkagu.

Formulazio horren bi adaxken artean ekibalentziaren adierazlea dugu; baina bi adaxken artean alderantziketa bat dago, helburukinen eta harremanen inbertsio bat. Inbertsio hori bi baldintzaren arabera gertatzen da:

1. Termino baten ordeza aurkakoa jarri behar da; formula honetan, *a*-ren ordeza *a-1*
2. Aurreko baldintzarekin lotuta, beste inbertsio bat egin behar da, bi osagaien funtziozko balioa eta terminozko balioa aldatuz; formula honetan *a* eta *y*-ren aldaketa.



## La tradición escrita del cuento

El cuento leído en alta voz. Comentando cuentos.



### Anticipación

Las hazañas antes de ser realizadas han sido imaginadas y narradas como si fueran cuentos.

### Aurrerapena

Balentriak eginak izan aurretik imaginatuak eta narratuak izaten dira ipuinak balira bezala.





## Ipuinaren idatziriko tradizioa

Ozen irakurritako ipuina. Ipuinei buruz solasean.



Leer cuentos para oyentes maravillados  
Entzule liluratuentzat ipuinak irakurriz.

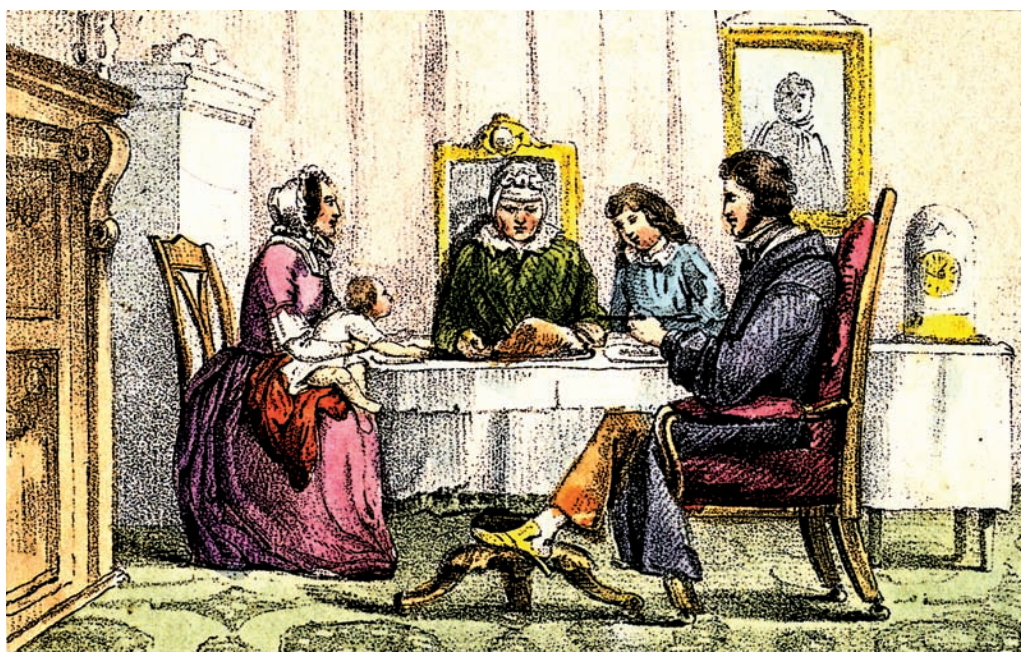


### Las condiciones del cuento leído

- El cuenta-cuentos es sustituido por el lector de cuentos.
- Desaparece la penumbra
- y se diversifica el lugar y ambiente de la transmisión.

### Irakurritako ipuinaren baldintzak

- Kontu-irakurleak kontu-kontalaria ordezkatzan du.
- Iluntasunik eza
- eta ipuin igorketarako tokia eta giroa dibertsifikatzen dira.





## 2.8. Crítica a la tendencia matemática

En esta fórmula podemos apreciar la tendencia hacia la matemática de Lévi-Strauss. En su opinión, si cada mito se estructura en torno a tres ejes, y si queremos profundizar en la comparación y el análisis, serán necesarios sistemas de muchas dimensiones y ejes, y para ello la matemática nos servirá de gran ayuda.

*A decir verdad, no parece posible el desarrollo de la mitología comparada sin recurrir a un simbolismo de inspiración matemática aplicable estos sistemas pluridimensionales demasiado complejos para nuestros métodos empíricos tradicionales.*(8)

Siguiendo esta premisa, en los libros de Lévi-Strauss se encuentran muy frecuentemente presentes significantes que suelen usarse en matemáticas. Pero parece ser que términos significantes y conceptos que en el dominio de la matemática detentan un sentido tan delimitado y estricto, son utilizados por Lévi-Strauss con un significado más amplio, lo cual crea bastante confusión.

Veamos ahora lo que nos dice Lévi-Strauss en el prólogo del libro *Le cru et le cuit*:

*No nos vamos a detener en soluciones temporales basadas en símbolos lógico-matemáticos, pues consideramos que no se pueden tomar muy en serio. El parecido entre nuestras fórmulas y las ecuaciones matemáticas es totalmente superficial... Las fórmulas que escribimos con símbolos tomados prestados de las matemáticas por la simple razón de que ya existen en tipografía, no pretenden, por lo tanto, probar nada. Somos más conscientes que nadie de qué acepciones tan amplias damos a términos como : simetría, inversión, equivalencia, homología, isomorfismo... Sobre todo las torpes categorías que utilizamos como herramientas de trabajo deberán de ser analizadas en categorías más finas y aplicadas metódicamente. Sólo entonces se podrán estudiar los mitos empleando un verdadero análisis lógico-matemático, y gracias a esta confesión de humildad quizás se nos perdone que nos hayamos divertido cándidamente esbozando sus límites.*(9)

Pero si bien nos advierte que hay que tomar con precaución y en un sentido muy amplio las palabras y los conceptos cogidos de las matemáticas, aún así no nos es de gran ayuda su comportamiento, pues, amén de obscuridad puede crear confusión. En vista de ello, A. Régnier, mencionando los defectos de la antropología estructuralista, dice lo siguiente sobre el modo de actuar de Lévi-Strauss:

*Adornar su discurso con términos prestigiosos robados a otras ciencias, aunque no entendiera bien sus significados; establecer con dichos términos una definición de «estructura» aparentemente muy científica, pero en realidad vacía de sentido... Todo esto figura entre los puntos negros de la antropología estructural.*(10)

## 2.8. Matematika joerari kritika

Formula horretan Lévi-Strauss-en matematikazko joera ikus dezakegu. Haren ustez, mito bakoitza hiru ardatzen inguruan moldatzen bada, mitoen alderaketa eta azterketa zabaldu nahi badugu, beharrezkoak izango dira dimentsio, ardatz askotako sistemak; eta horretarako, matematikaren laguntza mesedegarria izango zaigu:

*Egia esateko, ez da ikusten gaur matematika-sinbolismora jo gabe nola aurrera eramán litekeen mitologia konparatua; dimentsio askoko sistema hauei aplikagarri zaien matematika sinbolismorik gabe esan nahi da; izan ere, konplexuegiak baitira sistemok gure ohizko azterbide enpirikoentzat.*(8)

Uste horren arabera, Lévi-Strauss-en liburuetan maiz aski azaltzen zaizkigu matematiketan erabiltzen diren adierazleak. Baina badirudi matematikaren alorrean hain zentzu zorrotza eta hertsia duten hitzak, adierazleak, eta kontzeptuak esanahi zabalago batekin erabiltzen dituela Lévi-Strausse-ek, horrela nahiko nahasketa sortuz.

Ikus, gainerakoan, Lévi-Straussek berak *Le cru et le cuit* liburuaren hitzaurrean esaten diguna:

*Korrika batean igaroko ditugu, liburu honetan logiko-matematiko gisako sinbolodun noizbehinkako konponbideak, ez bailitzateke bidezko izanen serioegi aintzakotzat hartzea. Gure formulen eta matematika ekuazioen arteko batasuna erabat azalekoa da... Gure formulak matematikariei hartuta darabiltzagun sinboloekin ematen baldin baditugu, zeragatik izan da bereiziki: tipografiak ere badituelako sinbolo horiek; ez dugu, beraz, deus frogatu nahi horrekin... Inork baino hobeki geuk dakigu, jakin, zein esanahi zabaletan darabiltzagun hitzak; hauek, adibidez: simetría, inbertsioa, ekibalentzia, homologia, isomorfismoa... Eta, batez ere, lanabes egoki bezala erabiltzen ditugun kategoria arloak kategoria zehatzagoetan aztertu beharko dira, eta metodikoki aplikatu. Orduan bakarrik izango dira, egiazko analisi logiko-matematiko baten bidez, benetan aztergarri mitoak. Barka bekigu, beraz, apalki egiten dugun aitortza honengatik, arazoen ingurua hain xaloki marraztu nahi izana.*(9)

Baina, matematiketatik hartu dituen hitzak eta kontzeptuak kontuz eta esanahi zabal batean ulertu behar direla esaten badigu ere, ez digu, halere, asko laguntzen, eta iluntasuna ez ezik nahasmendurik sor dezake bere joerak. Horregatik, antropologia estrukturalistaren akatsak aipatuz A. Régnier-ek hauxe dio Lévi-Strauss-en jokaeraz:

*Beste zientziei kendutako hitzez eta agian gaizki ulertutako baina itzal handikoak diren hitzez mintzal-diak hornitzea, gero, horrelako hitzekin, «egituraren» itxurazko definizio zientifiko gotor bat ematea, baina egiaz zentzu gabeko definizioa eskainiz;... horrelakoak ere izan dira antropologia estrukturalistaren erruak.*(10)

## 2.9 Notas finales

Pero, dejando al margen el análisis del modo de actuar de Lévi-Strauss, sigamos con sus escritos. Lévi-Strauss concluye su obra con tres notas.

Primera: como se ha visto, el mito se estructura en torno a tres ejes, y ese mito que nosotros hemos ordenado utilizando fichas, nos expresa por medio de innovaciones su estructura hojosa (*Structure feuilletée*)

Segunda: las innovaciones que surgen en un mito no son exactamente iguales, intentando superar la contradicción inicial cada una nos aporta algo nuevo, y gracias a esas innovaciones el mito, guardando siempre la misma estructura, se desarrolla como en espiral.

Tercera: aunque el pensamiento que descubrimos en los mitos y el nuestro sean diferentes, no se distinguen en la forma. Nuestro pensamiento científico y el pensamiento salvaje de los otros serían hijos de la misma lógica, y, por lo tanto, solo se diferenciarían en el tema. Así rebate Lévi-Strauss las afirmaciones de quienes opinan que el pensamiento de los antiguos es diferente del nuestro. El hombre ha pensado siempre tan bien como nosotros:

... *l'homme a toujours pensé aussi bien.* (11)

Estas son, en resumen, las teorías y los métodos que ha utilizado Lévi-Strauss en sus investigaciones. Pero en lugar de seguir con sus análisis, veamos lo que Propp dice sobre los cuentos.

## 3. Vladimir Propp: análisis de los cuentos maravillosos

Vladimir Propp (1895-1970) es un estudioso ruso que enseñaba etnología en la universidad de Leningrado. Entre sus obras, nos interesa ahora la publicada por él sobre los cuentos, en 1928, concretamente el contenido del segundo capítulo, ya que nos hemos valido del método de análisis que él propone en ese libro.

Hay que señalar que este método ha sido muy importante a la hora de analizar los cuentos, así como para desentrañar otro tipo de narraciones, tanto escritas como contadas.

Acabamos de manifestar que dicho libro, *Morfología del cuento*, se publicó en 1928, pero fue casi totalmente desconocido en occidente hasta 1958. Se publicó en inglés en dicho año, y posteriormente en otras muchas lenguas. Nosotros hemos utilizado para este trabajo la traducción francesa de la segunda edición rusa.

### 3.1. En el umbral del análisis

En el inicio del libro, Propp nos facilita una relación y una crítica de los trabajos realizados acerca de los cuentos.

En su opinión, el campo del cuento ha sido muy trabajado en ciertos aspectos, y muy poco en otros. A pesar de que se han recogido cuentos profusamente, y en muchos y muy diferentes lugares, se han estudiado poco, y cuando se han estudiado se han recorrido caminos equivocados. Por ello, considera que es mucho más importante centrarse en los análisis que en la recogida de más materiales.

## 2.9. Azken oharrak

Baina Lévi-Strauss-en jokabidearen azterketa alde batera utziz, haren idazkiekin jarrai dezagun. Lévi-Strauss-ek hiru oharrekin bukatzen du bere lana.

Lehenengoa: ikusi dugunez, mitoa hiru ardatzen inguruan antolatua dago, eta guk fitxen bidez eratu dugun mito horrek berrizkunderen bidez adierazten digu bere orri-egitura hori (*Structure feuilletée*)

Bigarrena: mito batean azaltzen diren berrizkundeak ez dira erabat berdinak; hasierako kontraesana gainditu nahian, zerbait berri ekartzen digu bakoitzak, eta berrizkunde horiei esker, mitoa, bere egitura berdina gordez, espiral batean bezala hedatzen doa.

Hirugarrena: mitoetan aurkitzen dugun pentsaera eta gurea ezberdinak badira, ez dira eran bereizten. Gure pentsaera zientifikoa eta besteen pentsaera basatia logika beraren sorkariak izango lirateke, beraz, eta gaiak bakarrik bereiziko lirateke. Horrela deuseztatzen ditu Lévi-Strauss-ek lehengo pentsaera eta gurea ezberdinak direla esaten dutenen iritziak. Gizonak gu bezain ongi pentsatu du beti:

... *l'homme a toujours pensé aussi bien.* (11)

Horiek dira, beraz, gero bere azterketetan Lévi-Strauss-ek erabili dituen iritzi eta azterbideak. Baina horren analisiari jarraitu ordez, ikus dezagun Propp-ek ipuinei buruz zer dioen.

## 3. Vladimir Propp: ipuin harrigarrien azterketa

Vladimir Propp (1895-1970) Errusiako jakituna da, eta Leningradoko Unibertsitatean etnologia irakasten du. Lanen artean, ipuinei buruz 1928an argitaratu zuena interesatzen zaigu hemen, liburu honen bigarren atalean datorren azterketan, hain zuzen, Propp-ek idazlan horretan proposatzen duen azterbidea erabili dugulako.

Izan ere garrantzi handikoa izan da, bai ipuinak aztertze-ko bai beste era bateko ipuin idatzi eta kontatuak argituzeko.

Liburu hori, *Ipuinaren Morfologia*, 1928an argitaratu zela esan dugu, baina 1958ra arte kasik inork ez zuen mende-baldean ezagutzen. Urte horretan, 1958an, ingelesez azaldu zen, eta gero beste hizkuntza batzuetan joan da. Guk, lan honetan, errusieraz egindako bigarren edizioaren frantses itzulpena erabili dugu.

### 3.1. Analisiaren atarian

Liburuaren hasieran, ipuinei buruz egindako lanen berri eta kritika ematen digu Propp-ek.

Haren ustez, ipuinen baratzeta asko eta aldi berean gutxi landua izan da; ipuinak, anitz eta leku askotan bilduak izan badira ere, gutxi aztertu baitira, eta aztertu direnean bide okerretik abiatu dira azterketak. Horregatik, materialak gehiago jasotzen baino gehiago, azterbideen premia gorria betetzen ahaleginduko da.



De todas formas, antes de entrar en el análisis es necesario tener alguna idea del objeto a analizar; y si hablamos de cuentos, antes de disertar sobre el origen del cuento, no estará de más que los describamos para que establezcamos, poco más o menos, lo que es un cuento.

Sin embargo eso no es suficiente, necesitamos una descripción de nivel científico, y para ello no bastan imágenes o ideas aproximadas. Partiendo de esta base, y cuando por medio de la profundización en los análisis seamos capaces de clasificarlos en virtud de las leyes que subyacen bajo sus peculiaridades, solo en ese momento conseguiremos realizar la descripción científica de una cosa.

Siendo un asunto tan importante, Propp encuentra en una fase muy atrasada la clasificación de los cuentos, debido sobre todo a la falta de un criterio claro para tal fin.

### 3.2. Discutibles clasificaciones de cuentos

Las clasificaciones realizadas hasta la fecha se plasmaban por *categorías* o por *temas*. De esta manera, *Millar* distingue tres tipos de cuentos: maravillosos, de costumbres y de animales. Pero con esta clasificación no sabemos dónde colocar muchos cuentos. Y nos ocurre otro tanto con la clasificación de *Wundt*, a pesar de que este autor diferencia seis clases.

Ocurre lo mismo con las clasificaciones por *temas*; no existe ninguna ley que sirva para dilucidar cual es el *tema* o sujeto de un cuento, y debido a ello en un cuento determinado se tomará por tal un suceso importante, y un personaje en otro.

*Volkov* distingue quince *temas* o sujetos diferentes entre los cuentos maravillosos, pero un mismo cuento puede ser ubicado en diferentes grupos, por lo que la clasificación vuelve a errar de nuevo el objetivo.

La historia se repite con la clasificación de Antti Aarne. El creador de la escuela finlandesa nos ha proporcionado una relación de temas que ha sido utilizada profusamente: *Miirchentypen* (Helsinki, 1911). Sin embargo, no encontramos en este libro criterios objetivos para diferenciar los temas o sujetos, y, como sucede con el resto de clasificaciones, no salimos de dudas en muchas ocasiones.

### 3.3. Descaminadas descripciones de cuentos

Como podemos observar, Propp veía la necesidad de contar con unos criterios claros a la hora de clasificar los cuentos; y si la clasificación era poco fiable, la descripción no podía ser mejor.

Según *Veselovski*, hay que descubrir los elementos fundamentales del cuento, los componentes más pequeños e indivisibles, y esos serían los «*motivos*»; enlazando los motivos entre sí se completa el «*tema*» o sujeto, pero hay que dejar a un lado el tema y centrarnos en analizar los motivos.

También *Bédier* emprende el mismo camino. Intenta distinguir en los cuentos las partes o los elementos variables e invariables. De esta manera, en su opinión, el cuento tendría una estructura de este tipo:

$\omega$  +a+b+c+...

el signo  $\omega$  señalaría las partes estables del cuento.

Azterketa bat egin aurretik, halere, beharrezkoa da aztertzera goazen gauzaren ideiare bat edukitzea; eta ipuinei buruz ari bagara, haien sorreraz hitz egin baino lehenago, deskripzio bat ematea bidezkoa izango da, ipuin bat zer den gutxi gorabehera jakin dezagun.

Hori, halere, ez da nahikoa; zientzi mailako deskripzio bat behar dugu, eta horretarako, gutxi gorabeherako irudiak eta ideiak ez zaizkigu aski. Horietatik hasita, gauzak zehatz-mehatz aztertuz, beren berezitasunei dagozkien legeen arabera sailka ditzagunean, iritsiko gara gauza baten deskripzio zientifikoa egitera.

Baina, hain garrantzi handikoa izanik, ipuinen klasifikazioa, sailkatzea, oso atzeratuta aurkitzen du Propp-ek, irizpide argi baten hutsune nabariagatik.

### 3.2. Ipuin sailkapen eztabaidagarriak

*Kategoriei* edo *sujetei* buruz egindakoak dira ordura arteko klasifikapenak. Horrela, *Miller*-ek hiru ipuin mota bereizten ditu: harrigarriak, ohiturenak eta abereenak; baina sailkapen horrekin, ipuin batzuk non sar ez dakigula gelditzen gara. Eta beste hainbeste gertatzen zaigu *Wundt*-en sailkapenarekin, nahiz eta berak sei ipuin mota bereizi.

*Sujetari* buruz egindako sailkapenarekin berdin; ipuin baten *sujeta* edo gaia zein den erabakitzeko batere legerik ez baitago, eta, horrela, ipuin batean gertaera garrantzitsu bat, eta bestean pertsonaia bat eta abar hartuko dira ipuinaren gaitzat.

*Volkov*-ek hamabost *sujet* ezberdin bereizten ditu ipuin harrigarrietan, baina ipuin bat bera sail ezberdinetan sar dezakegu, eta sailkapenak bere helburua huts egiten du berriz ere.

Berdin gertatzen zaigu *Antti Aarne*-ren klasifikapenarekin. Finlandiako eskolaren sortzaileak maiz erabilia izan den gai zerrenda bat eman zigan: *Verzeichnis der Miirchentypen* (Helsinki, 1911). Sujetak bereizteko irizpide objektiborik ez dugu, halere, liburu horretan aurkitzen, eta besteen sailkapenekin bezala, duda-mudatan gelditzen gara askotan.

### 3.3. Ipuin deskripzio bidegalduak

Ikusten dugunez, ipuinen sailkapena irizpide zuzen batzuen beharretan aurkitu zuen Propp-ek; eta klasifikapena fidagaitza baldin bazen, deskripzioa ezin zitekeen zuzenagoa izan.

*Veselovski*-ren ustez, ipuinaren funtsezko elementuak aurkitu behar dira, zatitu ezinezko zati txikienak, eta motiboak dira horiek; *motiboek*, bata bestearekin elkartuz, *sujet* bat osatzen dute, eta, *sujeta* alde batera utziz, motiboak aztertzen saiatu behar dugu.

*Bédier* ere bide beretik abiatzen da. Hark ipuinetan aldagaitzak eta aldakorrak diren zatiak edo elementuak bereizi nahi ditu. Horrela, haren ustez ipuinak honelako egitura bat izango luke:

$\omega$  +a+b+c+...,

w-rekin elementu aldagaitzak adieraziz.

Aunque tomaron el camino correcto, no llegaron muy lejos, pues *Veselovski* se equivocó cuando afirmó que el motivo constituye la parte más pequeña del cuento.

Y Bédier no nos aclaró en qué consistía esa «ω».

Pero a pesar de que sus conclusiones no fueran acertadas, realizaron una gran labor, y hay que seguir recorriendo el camino por ellos iniciado hasta descubrir la estructura del cuento, hasta encontrar sus partes fundamentales más diminutas e invariables: de otra manera, los estudios que se realicen acerca de los cuentos no estarán cimentados en bases sólidas.

*Pero también queremos afirmar que mientras no exista un estudio morfológico correcto, tampoco pueden existir buenos estudios históricos. Si no sabemos descomponer un cuento en base a sus partes constitutivas, tampoco podremos establecer comparaciones apropiadas.*(12)

### 3.4. Partes invariables del cuento

Propp se esforzará en dilucidar cuáles son las partes más pequeñas del cuento, pero todos los cuentos no son iguales y, hasta dar con una clasificación científica, tomaremos como objeto de análisis los que el catálogo de Antti Aarne denomina «*cuentos maravillosos*». Su análisis se ceñirá, por lo tanto, a los cuentos maravillosos, y tratará de distinguir sus partes constitutivas, y de descubrir las relaciones que se dan entre ellas.

Pero ¿cómo descubrir esas partes constitutivas?

Después de comparar muchos cuentos entre sí, podemos llegar a desmenuzarlos en pequeñas frases. En cada frase, alguien hace algo de alguna forma; y si comparamos esas frases, veremos claramente una cosa: que aunque los personajes y los cometidos sean muy diversos, muchos personajes hacen las mismas cosas.

Así pues, en los cuentos podemos distinguir dos clases de elementos:

- las acciones, por un lado,
- y los agentes
- y los modos de actuar, por otro.

Deberemos centrar nuestro análisis en las *acciones o funciones* que hasta el momento se hayan manifestado como más estables, si es que esas funciones

- conforman un conjunto cerrado
- y están presentes en todos los cuentos.

Si eso ocurre como se ha dicho, se podrán comparar los cuentos entre sí, pero no en caso contrario.

Propp afirma que esos dos requisitos sí se cumplen en los cuentos maravillosos,

- por un lado, porque el conjunto de funciones está formado por treinta y un componentes,
- y por otro, porque dichas funciones se manifiestan en la mayoría de los cuentos:

*«las funciones se repiten de una manera pasmosa».*

De este modo, Propp basará el desarrollo de su análisis en los componentes estables del cuento.

Bide zuzenetik abiatu baziren ere, ez ziren urrutira iritsi. *Veselovskik* ipuinaren zati txikiena motiboa zela esan zue-nean huts egin baitzuen.

Eta Bédier-ek ez zigun argitu «ω» hori zer zen.

Baina haien ondorioak zuzenak ez badira ere, garrantzi handiko lana egin zuten, eta berek erakusten diguten bi-deari jarraitu behar zaio, ipuinen egitura aurkitu arte, ha-ren funtsezko zati txikiak eta aldagaitzak atzeman arte; bestela, ipuinei buruz egindako lanek ez dute oinarri sendorik izango.

*Baina zera baieztatu nahi dugu: azterketa morfolo-giko zuzenik ez dagoen bitartean, ezin daiteke egon azterketa historiko onik ere. Ipuinaren zati osagarriak bereizten ez dakigun arte, ezin dezakegu eman bi-dezko izango den konparaziorik ere.*(12)

### 3.4. Ipuin-osagai aldagaitzak

Ipuinen zati txikiak zein diren bereizten ahaleginduko da Propp, baina ipuinak ez dira denak berdinak, eta kla-sifikapen zientifikoa bat lortu arte, Antti Aarne-ren kata-logoan *harrigarriak* izendatzen direnak hartuko ditu az-tergaitzat. Ipuin harrigarrietara mugatuko du, beraz, bere azterketa, eta horien atal eratzaileak bereizten eta elka-rrin arteko harremanak atzematen saiatuko da.

Nola, ordea, atzeman atal eratzaile horiek?

Ipuin asko alderatu eta konparatuz, esaldi txikietan zati-teraino hel gaitezke. Esaldi bakoitzean norbaitek zerbait nolabait egiten du; eta esaldi horiek alderatzen baditugu, gauza bat ikusten dugu argi: pertsonaiak eta eginbideak era askotakoak izan arren, ekintzak ez direla hainbeste aldatzen, pertsonaia askok gauza berdinak egiten dituela. Ipuinetan, beraz, bi elementu mota bereiz ditzakegu:

- ekintzak alde batetik,
- eta egileak
- eta egin moduak bestetik.

Orain arte aldagaitzenak agertu zaizkigun *ekintza edo fun-tzio* horietan oinarritu beharko dugu gure azterketa, fun-tzio horiek

- multzo itxi bat osatzen baldin badute
- eta ipuin guzietan azaltzen baldin badira.

Hori horrela bada, ipuinak elkarren artean alderatzerik izango dugu, bestela ez.

Propp-ek bi baldintza horiek ipuin harrigarrietan gerta-tzen direla agertzen digu,

- alde batetik funtzioen multzoa hogeita hamaika funtzioz osatuta dagoelako,
- eta funtzio horiek ipuin gehienetan azaltzen dire-lako:

*«les fonctions se répètent d'une manière stupéfiante.»*

Hori horrela izanik, ipuinaren osagai aldagaitz hauetan oinarrituko da Propp bere analisisia aurrera eramateko.



### 3.5. Delimitación de los componentes del cuento

Como hemos observado, *una función es lo mismo que una acción*, y no nos importan en absoluto ni los autores ni los modos de actuar, ya que estos no limitan la función, aunque la función ya cuente con un delimitador. Una misma acción puede presentarse en dos cuentos, y a pesar de ello determinarse que en cada uno cumple una función diferente, pues no se puede olvidar el valor que una función determinada posee dentro del cuento para hacer avanzar lo que se cuenta. Por ello, Propp nos dice lo siguiente:

*Con la palabra «función» queremos expresar lo siguiente: la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo del cuento.*(13)

Por lo tanto:

- la función está delimitada por el lugar que ocupa en el seno del cuento; cuando observemos las consecuencias de la acción, podremos juzgar sentenciando así: «esta función es de este tipo», «esta otra, de este otro tipo»,
- y las acciones iguales que causen consecuencias diferentes consideraremos que son funciones diferentes.

Las funciones así determinadas:

- siendo pocas e iguales,
- además se nos presentan con parecida organización en la mayoría de los cuentos.

Las treinta y una funciones completan una cadena, y se nos manifiestan enlazadas en torno al eje del tiempo. Esa cadena de funciones constituye un cuento en su totalidad; no existe incompatibilidad ni oposición entre las funciones, y aunque en un determinado cuento no se manifiesten todas, no es porque no sea posible.

Así pues, todos los cuentos maravillosos presentan la misma forma, todos poseen el mismo eje, todos siguen el mismo modelo:

*Si, a continuación, leemos todas las funciones una tras otra, veremos con qué grado de necesidad lógica y estética emana cada función de la que le precede. Vemos que, efectivamente, ninguna función excluye a otra. Todas pertenecen a un mismo eje y no a muchos...*(14)

Estas son las conclusiones principales a las que llega Propp después de haber analizado cien cuentos maravillosos de Afanasiev. Para Propp, por lo tanto:

- 1) Los elementos invariables de los cuentos maravillosos son las funciones;
- 2) Las funciones constituyen un conjunto cerrado: suman treinta y uno.
- 3) Las funciones siguen siempre el mismo ordenamiento.
- 4) Los cuentos maravillosos responden siempre a un único modelo, todos son del mismo tipo.

Como ya hemos dicho antes:

- La función está delimitada por su consecuencia, pero a veces puede ocurrir que una acción se manifieste como

### 3.5. Ipuin-osagaien mugaketa

Ikusi dugunez, *funtzio bat ekintza bat da*, eta ez zaizkigu deus axola ez egileak ez egin moduak; horiek ez dute funtzioa mugatzen, baina funtzioak badu mugatzaile bat. Bi ipuinetan ekintza bera aurki daiteke, eta, halere, funtzio ezberdin gisa bakoitzean epaitu, ipuinaren barnean funtzio jakin batek kontatzen zaiguna aurrera eramateko daukan balioa ezin baitaiteke ahantz; horregatik esaten digu Propp-ek:

*Funtzio hitzarekin zera esan nahi dugu: pertsonaia baten ekintza, baina ekintza hori ipuin gertabidearen baitan duen esanahiaren arabera definitua.*(13)

Beraz:

- funtzio bat, ipuinaren barruan daukan lekuak mugatzen du; ekintzaren ondorioak ikusita epaituko dugu «hau honelako funtzioa da», «hori horrelakoa»,
- eta ondorio ezberdinak dituzten ekintza berdinak funtzio ezberdintzat joko ditugu.

Horrela bereizitako funtzioak

- gutxi eta berdinak izanik,
- ipuin gehienetan berdintsu antolatuta azaltzen zaizkigu gainera.

Hogeita hamaika funtzio hauek kate bat osatzen dute, eta denboraren ardatzaren inguruan kateatuta agertzen zaizkigu. Funtzioen kate hori ipuin oso bat da; funtzioen artean aurkakotasunik eta ezinikusirik ez dago, eta, ipuin batean denak azaltzen ez badira ere, ez da ager ez daitezkeelako.

Gauzak horrela, ipuin harrigarriak, denak, era berekoak dira, denek ardatz bera dute, guziek eredu berari jarraitzen diote:

*Funtzio guztiak bata bestearen ondotik irakurtzen baditugu, berehala ikusten dugu zenbaterainoko halabehear logiko eta estetiko darion aurrekoari funtzio bakoitza. Izan ere, ikusten dugu funtzio batek ez duela bestea arbuaiatzen. Ardatz bat berari itsatsita datoz, eta ez askori...*(14)

Hauek dira Propp-ek Afanasiev-en ehun ipuin harrigarri aztertu ondoren ateratzen dituen ondorio nagusiak. Propp-entzat, beraz:

- 1) Ipuin harrigarrien elementu aldagaitzak funtzioak dira;
- 2) Funtzioek multzo itxi bat osatzen dute: hogeita hamaika dira;
- 3) Funtzioek beti ordenamendu berari jarraitzen diote;
- 4) Ipuin harrigarriek eredu bakarra dute, denak tipo berekoak dira.

Esan dugunez:

- Funtzioa bere ondorioak mugatzen du, baina gerta daiteke, batzuetan, ekintza bat aurreko bi funtzioen gailur

culminación de las dos acciones que le preceden, y que a su vez se apropie del significado y de las funciones de las dos anteriores. De esta manera, si al protagonista le prohíben hacer una cosa ( $\delta$ ), y luego una bruja le induce con malicia a cometerla ( $\eta$ ), el protagonista cuando realiza la acción rompe la prohibición, por una parte ( $\delta'$ ), y acepta la malicia de la bruja, por otra ( $\theta$ ). Por lo tanto, esa acción se deberá analizar como una función doble.

- Por otro lado, como ya hemos observado antes, las funciones se nos manifiestan unidas entre sí, y dispuestas obedeciendo a un ordenamiento. Pero ello no quiere decir que en un determinado cuento hayan de aparecer necesariamente todas las funciones; y aunque así fuera, algunas funciones estarán más unidas entre sí que otras. Por eso, algunas de las treinta y una funciones se manifiestan unidas de dos en dos, de tres en tres o de cuatro en cuatro:

- prohibición-rotura de la prohibición, lucha-victoria,
- el grupo A B E  $\uparrow$ ,
- o el grupo D E F.(15)

Sin embargo, aunque algunas funciones se unan de dos en dos, o de otra manera, la verdadera medida, la base y la osamenta del cuento está constituida por la cadena formada por todas sus funciones.

### 3.6. Componentes variables del cuento

Propp ha dado un paso importante al descubrir los componentes invariables del cuento y esclarecer sus relaciones internas. De todos modos, no nos podemos olvidar totalmente de los temas y las partes que están quedando al margen.

Además de las acciones básicas, existen no solo los personajes, sino también otras acciones, otros asuntos. Propp distingue tres tipos de *elementos auxiliares*:

- 1) *unitivos*: facilitan la unión de las funciones, informando de lo acontecido a los diferentes personajes, principalmente;
- 2) *explicativos activadores*: explican las razones de una acción.
- 3) *triplicadores*: observamos que a menudo en los cuentos se repite tres veces la misma función, y este es el papel que cumplen estos elementos.

Junto a las funciones y a los personajes, son estos tres elementos los que conforman las partes o las secciones de un cuento. Las funciones son las fundamentales, y complementarias el resto, pero se han de tomar muy en cuenta estas últimas, si queremos percibir el cuento en su totalidad.

### 3.7. Personajes

Como hemos apuntado antes, para delimitar una función es necesario dejar de lado al autor de la acción, al personaje.

Pero admitiendo esto, es cierto que existen ciertas relaciones entre los personajes y las funciones, y se puede afirmar que cualquier personaje no realiza cualquier acción. En los cuentos se manifiestan siete personajes principales:

gisa agertzea eta aldi berean bi funtzioen esanahia eta eginkizuna bereganatzea. Horrela, lehen pertsonaia bati zerbait egitea debekatzen badiote ( $\delta$ ), eta gero sorgin batek maltzurkeriaz hori egitera bultzatu ( $\eta$ ), lehen pertsonaia ekintza hori egitean debekua hausten du alde batetik ( $\delta'$ ), eta sorginaren maltzurkeria onartzen du bestetik ( $\theta$ ). Ekintza hori, beraz, bi funtzio bezala aztertu beharko dugu.

- Beste alde batetik, lehenago esan dugunez, funtzioak elkarrekin lotuta eta ordenamendu baten arabera taxuturik azaltzen zaizkigu. Baina horrek ez du esan nahi ipuin batean funtzio guztiak azalduko direnik; eta nahiz eta denak azaldu, funtzio batzuek beren artean lotura handiagoa dute. Horregatik, hogeita hamaika funtzioen arteko batzuk binaka, hirunaka edo launaka elkar-tuta azaltzen direla ikusten dugu; horrela:

- debekua-debeku haustea, borroka-garaipena,
- A B E  $\uparrow$  taldea
- edo D E F taldea.(15)

Halere, nahiz eta funtzio batzuk binaka edo bestela bildu, funtzio guztien artean osatzen duten katea da ipuinaren benetako neurria, eta bere hezurtza eta sostengua.

### 3.6. Ipuin-osagai aldakorrak

Ipuinaren osagai aldagaitzak atzemanek eta elkarren arteko harremanak argituz pauso handi bat eman du Propp-ek. Ezin ditugu, halere, erabat ahan-tzi aldamenen gelditzen ari diren gaiak eta zatiak.

Oinarrizkoak diren ekintza horietatik landa, badaude, egileak ez ezik, beste ekintza batzuk, beste gauza batzuk. Propp-ek hiru eratako elementu laguntzaile bereizten ditu:

- 1) *elkartzaileak*: funtzioen lotura errazten dute, batez ere pertsonaia ezberdinei gertatu denaren berri emanez;
- 2) *eragileak*: ekintza baten arrazoiak azaltzen dizkigute;
- 3) *hirukoitzzaileak*: ipuinetan hain sarri askotan ikusten dugu funtzio bera hiru aldiz agertzen da, eta horretarako bide dira elementu hauek.

Funtzioekin eta pertsonaiekin batera, hiru elementu horiek dira ipuina osatzen duten atalak eta zatiak. Funtsezko funtzioak izanik, besteak osagarri gisa agertzen zaizkigu, baina kontuan izan behar ditugu, ipuinaren osotasunaz jabetu nahi badugu.

### 3.7. Pertsonaiak

Lehenago esan dugunez, funtzio bat mugatzeko, alde batera utzi behar dugu ekintza hori egiten duen egilea, pertsonaia.

Baina, nahiz eta hori horrela izan, zenbait harreman badaude pertsonaien eta funtzioen artean, eta edozeinek ez duela edozer egiten esan daiteke. Ipuinetan zazpi pertsonaia nagusi azaltzen dira:



- el enemigo,
- el donante,
- el cooperador,
- la princesa y su padre,
- el emisario o mediador,
- el protagonista y
- el falso protagonista.

Entre estos personajes se reparten todas las funciones, y dicho reparto se concreta, la mayoría de las veces, de la siguiente manera:

- enemigos A, H, Pr;
- donantes D, F;
- cooperadores G, K, Rs, N, T;
- la princesa y su padre M, J, Ex, Q, U, W;
- remitentes B;
- protagonistas C, ↑, E, W, ↓;
- falsos protagonistas C, ↑, Eneg, L.

No aparecen en el reparto las ocho funciones anteriores a la *fechoría*, ya que no obedecen a reglas tan estrictas.

Tampoco hay que olvidar que entre el resto de funciones no siempre se sigue el reparto antes apuntado, y que las excepciones son muy frecuentes. Así, a veces un solo personaje realizará las acciones que corresponden a dos, y otras veces serán dos los personajes que lleven a cabo una sola acción. Pero la mayoría de las veces los cuentos obedecen al esquema que hemos citado.

Por este lado sí existe, en consecuencia, relación entre funciones y personajes. Además, los personajes ya tienen por sí mismos suficiente valor para nosotros.

Hemos afirmado que las funciones constituyen el esqueleto, el sostén del cuento, gracias a ello hemos podido dar con la estructura del mismo, marginando para tal fin a los personajes.

Pero si, además de su estructura, queremos entender el cuento en su totalidad, nos es totalmente necesario extraer y hacer nuestro lo que se nos transmite o puede transmitir a través de los personajes.

De esta manera, el nombre de los personajes, la edad, el aspecto, la manera de entrar en el cuento, las características, etc., son de suma importancia a la hora de investigar el origen y la historia del cuento, de comprender lo que expresan, y de recoger los vestigios de las sociedades que los crearon.

Por otro lado, llevando adelante el análisis de los personajes, aunque los consideremos elementos variables del cuento, podemos constatar que no son absolutamente variables. También entre los personajes se han dado innovaciones, y se puede llegar a delinear una medida, un modelo aproximado. Dicho modelo no sería universal, pero constituiría un patrón de medida de un conjunto de cuentos de un territorio determinado.

Yendo más lejos, en opinión de Propp, el análisis de las características de los personajes muestra ciertos pensamientos abstractos que llegan embozados; así, el estudio de sus características facilita y posibilita la descripción científica del cuento, lo cual tiene gran importancia pues para Propp los cuentos y los mitos contienen básicamente la misma substancia:

- etsaia,
- emailea,
- laguntzailea,
- erregina-alaba eta beronen aita,
- autoritatea edo bitartekoa,
- lehen pertsonaia
- eta lehen pertsonaia faltsua.

Pertsonaia horien artean banatzen dira funtzioak, eta banaketa hori honela gertatzen da gehienetan:

- etsaiak A, H, Pr;
- emaileak D, F;
- laguntzaileak G, K, Rs, N, T;
- erregina-alabak eta aitak M, J, Ex, Q, U, W;
- bidaiariak B;
- lehen pertsonaiak C, ↑, E, W, ↓;
- lehen pertsonaia faltsuak C, ↑, Eneg, L.

*Makurraren* aurreko zortzi funtzioak ez dira banaketan azaltzen, horrelako lege zorrotzi jarraitzen ez diotelako.

Esan beharrik ez dago beste funtzioen artean ere aurreko banaketa horri ez zaiola beti jarraitzen, eta salbuespen aski izaten dela; horrela, pertsonaia bakarrak biren ekintzak egingo ditu batzuetan; eta beste batzuetan, pertsonaia baten lana bik edo gehiagok egingo du. Baina gehienetan goian azaldutako banaketari jarraitzen diote ipuinek.

Alde horretatik, badago, beraz, zerikusirik pertsonaien eta funtzioen artean. Horrezaz gain, pertsonaiek badute guretzat nahikoa garrantzi.

Funtzioek ipuinaren hezur sostengatzailea osatzen dutela esan dugu, eta horri esker, ipuinaren taxuera atzeman dugu, horretarako, pertsonaiak baztertuz.

Baina ipuinaren egituraz landa, ipuina osotasunean ulertu nahi badugu, beharrezkoa zaigu pertsonaien bidez adierazten zaiguna edo adieraz daitekeena xurgatzea eta geureganatzea.

Horrela, pertsonaien izena, adina, tankera, ipuinean duten sartzeko era, ezaugarriak eta abar garrantzi handikoak dira ipuinen sorrera eta kondaira aztertzeke, adierazten digutena ulertzeke, sortu dituzten gizarteaz aztarnak jasotzeko.

Bestalde, pertsonaien azterketa aurrera eramanez, nahiz eta ipuinen elementu aldakorak izan, ez direla erabat aldakorak ikus daiteke. Pertsonaien artean ere berrikuntza aski badago, eta nolabaiteko eredu bat, neurri bat, eratzera hel gintezke. Eredu hori ez litzateke unibertsa izango, baina lurralde baten ipuin multzo baten neurria izango litzateke.

Are gehiago: Propp-en ustez, pertsonaien ezaugarrien azterketak azpitik estalita datozen pentsaera abstraktu batzuk erakusten ditu; horrela, ezaugarrien azterketak ipuinaren azalpen zientifikoa errazten du, eta posible bihurtzen, eta horrek garrantzi handia du, Propp-entzat ipuinek eta mitoek funtsean mamidura bera dutelako:

*Desde el punto de vista histórico, esto significa que el cuento maravilloso, en su base morfológica, es un mito.*(16)

### 3.8. ¿Qué es un cuento maravilloso?

Después de estudiar las partes del cuento, Propp se pregunta cómo se podría delimitarse el cuento maravilloso. Sabemos que Propp inició su andadura sin una demarcación precisa, y que echó mano del catálogo de Aarne. Ahora, después de diferenciar las partes constitutivas del cuento, se encuentra en condiciones de señalar una delimitación más concreta.

Desde la perspectiva morfológica, el cuento maravilloso:

- parte de una necesidad o de una fechoría (a, A),
- y con ayuda de funciones de intermediación,
- termina con una boda (W) o con otro final;
- y cada vez que se presenta una maldad o una necesidad, comienza un nuevo cuento.

Propp también bautiza con el nombre de secuencia (*séquence*) a los cuentos maravillosos así delimitados. Así, muchos de los cuentos que conocemos están formados por varias secuencias o cuentos maravillosos. Cada cuento maravilloso nos presenta unas funciones elegidas, pero dichas funciones, siguiendo el modelo de estructuración, se nos manifiestan enlazadas.

*La constancia de la estructura de los cuentos maravillosos nos lleva a una definición hipotética; se puede formular así dicha definición: el cuento maravilloso es un relato construido según la sucesión regular de las funciones citadas en sus diferentes formas, con ausencia de algunas de ellas en un relato concreto, y con la repetición de otras en otro.*(17)

Desde otra perspectiva el cuento maravilloso sería el formado por siete personajes.

Y desde una perspectiva histórica, el que antaño se conocía con el nombre de cuento mítico.

La primera delimitación se ha efectuado en función de la estructura, y a veces la antigua denominación no encaja bien con la nueva regla; por eso, muchos cuentos que no eran considerados como maravillosos han de ser introducidos en este apartado porque disfrutaban de la misma estructura, y otros muchos han de salir de ella porque poseen una diferente.

### 3.9. La identificación de los cuentos maravillosos

Así pues, gracias a esa delimitación, hemos llegado a acotar el campo de los cuentos maravillosos, y conseguido de esta manera separar un conjunto concreto de cuentos de entre todos ellos. Pero, ¿no sería posible clasificar con más precisión todavía dicho conjunto? ¿No se podrían distinguir compartimentos más pequeños dentro de ese gran conjunto?

Como hemos señalado antes, todos los cuentos maravillosos son del mismo tipo, y no existe incompatibilidad entre sus funciones.

*Historiatik begiratuta, horrek hauxe esan nahi du: ipuin harrigarria, morfologi oinarrietan mitoa dela.*(16)

### 3.8. Ipuin harrigarria zer da?

Ipuin baten zatiak aztertu ondoren, ipuin harrigarria nola muga ote daitekeen galdetzen du Propp-ek. Badakigu hasieran mugaketa zehatzik gabe abiatu dela Propp, eta Antti Aarne-ren katalogoan oinarritu dela. Orain, ipuinaren atal eratzaileak bereizi ondoren, mugaketa zehatzagoa emateko moduan aurkitzen da.

Ipuin harrigarria, morfologiaren aldetik,

- behar edo makur (a, A) batetik hasita,
- bitarteko funtzioen bidez,
- ezkontza (W) batekin edo beste amaiera mota batekin bukatzen den kontua da;
- eta gaiztakeria bat edo beharrian bat azaltzen den bakoitzean, ipuin berri bat hasten da.

Horrela mugatutako ipuin harrigarriari sekuentzia (*séquence*) ere deitzen dio Propp-ek, eta, horrela, guk ezagutzen dugun kontu asko zenbait sekuentziaz edo ipuin harrigarri osatuta dago. Ipuin harrigarri bakoitzak funtzioen aukera bat agertzen digu, baina funtzio horiek ereduaren antolamenduari jarraituz elkarrekin lotuta azaltzen zaizkigu:

*Ipuin harrigarrien egituraren iraungarritasunak definizio «hipotetiko» batera garamatza; honela formula daiteke definizio hori: ipuin harrigarria, era desberdinetako aipaturiko funtzioen jarraipenaren arabera eramaten den kontu bat da; funtzio haietatik batzuetan zenbait falta da, eta beste batzuetan, zenbait berritan ere ematen da.*(17)

Beste ikuspegi batetik, ipuin harrigarria zazpi pertsonaiaz osatutako kontua izango litzateke.

Eta kondairazko ikuspegitik ipuin harrigarria lehenago ipuin mitikoa deitzen zena izango litzateke.

Lehenengo mugaketa egiturari begira eginda dago, eta batzuetan lehenengo izen zaharra gaizki egokitzen zaio bere gai berriari; horregatik, orain arte harrigarritzat hartzen ez ziren kontuak sail horretan sartu behar ditugu, egitura bera dutelako, eta beste batzuk sail horretatik atera egin beharko ditugu, egitura ezberdina baitute.

### 3.9. Ipuin harrigarrien bereizketa

Dena dela, mugaketa horri esker, ipuin harrigarrien barutia ixtera iritsi gara, eta ipuin guzien artean ipuin sorta bat bereiztea lortu dugu. Baina multzo hori ez al daiteke areago sailkatu? Sail handi horren barruan ez al daiteke sail txikiagorik eratu?

Lehenago esan dugunez, ipuin harrigarriak, denak, tipo edo era berekoak dira, eta funtzioen artean ez dago elkar-tu ezinik.



## La tradición escrita del cuento

Interiorización individual del cuento



Desaparece  
el cuentacuentos

Kontu-kontalaria  
ezkutatzen da



## La fascinación del cuento

No es de extrañar la perenne fascinación que los cuentos populares maravillosos ejercen sobre los componentes de cualquier sociedad. Podríamos decir que dichos cuentos tienen “duende”, aunque muchas veces sean calificados despectivamente como “cuentos de hadas” o como “cuentos para niños”. Nadie permanece ajeno a su encanto, porque, al fin y a la postre, todos sentimos que algo que nos es muy íntimo queda referenciado en ellos: nuestro propio proceso de independización, de autoafirmación.

### Ipuinaren lilur-indarra

Ez da harrigarria, ikuspegi horretatik, edozein gizartetako kideengan ipuin herrikoi zoragarriek eragiten duten etengabeko lilura. Esan litekena da ipuin hauek “irratxoak” daukatela, nahiz eta sarritan destainaz “maitagarrien ipuin” edo “haurrentzako ipuin” bezala hartuak diren. Inor ez da geratzen bere xarmak ukitu gabe, zeren, azken batetan oso geurea dugun zerbait bertan aipatua geratzen deneko sentipena dugu denok: geure-geurea dugun askatasun eta estimazioa.





# Ipuinaren idatziriko tradizioa

## De oral a escrita

La literatura oral pasa a ser escrita.  
Se recogen y transcriben los cuentos populares.

### Ahazkotik idatzira

Ahazko literatura idatziriko literatura izatera dator.  
Ipuin herrikoiak jaso eta idatziz gordetzen dira.



## Libros de cuentos

Nacen los libros de cuentos.

### Ipuin liburuak

Ipuin-liburuak sortzen dira.



## La memoria del cuento

El cuento se memoriza en el libro.  
La narración queda fijada  
disminuyendo la posibilidad de invención de variables.

### Ipuinaren gogoramena

Liburua da ipuin tradizioaren  
gogoramena.  
Kontakizuna asmatenez aldatzen  
zailagoa da, finkatua gelditzen bait da.



## Nuevos cuentos

Se inventan nuevos cuentos.

### Ipuin berriak

Ipuin berriak asmatzen dira.



## De oral a escrita

Imagen  
del paso de la tradición oral  
a la escrita.

### Ahazkotik idatzira

Ipuinaren  
ahazko tradizioetik  
idatziriko tradizioa  
igarotzearen imajina.





Sin embargo, existen entre las funciones dos emparejamientos que raramente se manifiestan juntos:

- los emparejamientos H-J
- y M-N, concretamente.

Partiendo de esto, Propp considera que el hecho de aparecer juntos en una misma secuencia ha de ser tomado como una excepción, y que la ley de por sí sería otra. Tomando en consideración tanto dicha ley como su excepción, se puede distribuir el conjunto de los cuentos maravillosos en cuatro apartados más pequeños:

1. Cuentos con emparejamiento H-J;
2. Con emparejamiento M-N;
3. Con emparejamiento H-J y M-N;
4. Los que no posean ninguno de los dos emparejamientos.

Se diría que Propp ha roto con esta clasificación la uniformidad del modelo; pero, en su opinión, no hay nada de eso, puesto que en cuentos formados por dos secuencias queda claro que

- en la primera secuencia se manifiesta el primer emparejamiento, H-J,
- y en el segundo el segundo, es decir, el emparejamiento M-N.

Así pues, el modelo sería el cuento formado por dos secuencias, pero cada una de las secuencias no perdería su libertad, y podría vivir sola:

*«Por lo tanto, cada secuencia puede existir separadamente, pero solamente la unión de dos secuencias puede ofrecer un cuento totalmente acabado. Es muy posible que históricamente hayan existido dos tipos de cuentos, que cada tipo tenga su historia, y que en una época lejana se hayan encontrado y fundido ambas tradiciones para donar un organismo único. Pero mientras nosotros hablamos de cuentos maravillosos rusos, estamos obligados a decir que se trata de un solo cuento del que emanan todos lo cuentos de esta categoría.»*.(18)

Por lo tanto, el esquema de los cuentos maravillosos sería el siguiente:

$$A B C \uparrow D E F G \left\{ \begin{matrix} M & N \\ I & J \\ H & J \end{matrix} \right\} K \downarrow P r R s O L Q E x T U W^o$$

Todos los cuentos maravillosos entrarían en este esquema. Esta estructura permite algunas pequeñas excepciones, pero las excepciones no hacen surgir nuevas formas de organización. De este modo, algunos grupos de función se manifiestan fuera de lugar en ciertos cuentos; en otros, no aparecen ciertas funciones, pero las que aparecen lo hacen en el lugar preciso. De todas maneras, a pesar de las excepciones, la mayoría de los cuentos poseen la estructura arriba indicada.

### 3.10. ¿Tienen todos el mismo origen?

Después de lo dicho, ¿se puede pensar que todos los cuentos tienen un origen común?

Propp cree que sí, pero nos advierte de que, tras analizar bien qué se entiende por origen, es una cuestión a decidir

Funtzioen artean badira, halere, bi bikote batera oso gutxitan azaltzen direnak:

- H-J,
- eta M-N bikoteak, alegia.

Hori horrela izanik, biak batera sekuentzia berean agertzea salbuespentzat jo behar dela uste du Propp-ek, eta legea berez bestela izango litzatekeela. Lege hori eta bere salbuespena kontuan hartuz, ipuin harrigarrien multzoa lau sail txipiagotan bana daiteke:

1. H-J bikotea duten ipuinak;
2. M-N dutenak;
3. H-J eta M-N dituztenak;
4. bietatik bat ere ez dutenak.

Badirudi banaketa horrekin ereduaren bakartasuna hautsi duela Propp-ek; baina, haren ustez, ez da horrelakorik gertatzen, bi sekuentziaz osatutako ipuinetan argi aski ikusten baita

- lehenengo sekuentzian lehenengo bikotea H-J azaltzen dela,
- eta bigarrean bigarrena; hau da, M-N bikotea.

Gauzak horrela, erdua bi sekuentziaz osatutako ipuina izango litzateke, baina sekuentzia bakoitzak bere askatasuna ez luke galduko, eta bakarrik bizitzerik izango luke:

*Izan, sekuentzia bakoitza aparte ere izan daiteke, baina bi sekuentzia elkartzeak bakarrik eman dezake erabat bukatutako ipuin bat. Daitekeena da historian bi ipuin tipo egonak izatea, eta tipo bakoitzak bere historia ere izatea, eta antzinako aldiren batean bi tradizioek elkarrekin topo egin eta bata bestearengana isurita gorputz bakarra emana izatea. Baina, Errusiako ipuin harrigarriez dihardugula, esan beharra dago ipuina kategoriaz bakar bat dela eta gerortik kategoriaz horretan ditugun guziek harengana dutela sorburu bakarra.*.(18)

Ipuin harrigarrien eskema hau izango litzateke, beraz:

$$A B C \uparrow D E F G \left\{ \begin{matrix} M & N \\ I & J \\ H & J \end{matrix} \right\} K \downarrow P r R s O L Q E x T U W^o$$

Eskema horren barruan sartuko lirateke ipuin harrigarri guztiak. Egitura horrek salbuespen txiki batzuk onartzen ditu, baina salbuespenek ez dute eraketa berririk sortzen. Horrela, ipuin batzuetan funtzio talde batzuk lekuz landa azaltzen dira; beste batzuetan, funtzio batzuk ez dira azaltzen, baina azaltzen direnak beren leku jakinetan agertzen dira. Halere, salbuespenak salbuespen, ipuin gehienek goiko egitura hori dute.

### 3.10. Guzientzat sorburu bakarra?

Hori ikusita, ipuin harrigarriek iturburu bakarra dutela pentsa al liteke?

Propp-ek baietz uste du, baina, iturburuaz zer ulertzen den ondo aztertu ondoren, kontuz erabaki behar den auzia

cuidadosamente, ya que se puede entender por origen un territorio, un pueblo, una línea de pensamiento o una situación. De todas formas, será, sobre todo, tarea de los historiadores decidir a qué pertenecen los vestigios que se pueden recolectar en los cuentos.

### 3.11. Nexos de unión de los tipos de función

Como hemos observado antes, la mayoría de las funciones diferenciadas por Propp se relacionan entre sí de dos en dos. Pero Propp también ha distinguido diversas clases en cada tipo de función.

¿Estas clases se relacionan también de dos en dos?

Podemos observar cuatro tendencias entre las clases de función:

- 1) Las tipos de una función aparecen siempre relacionadas de dos en dos con las tipos de otra función, por ejemplo  $H_{-1}$  y  $J_{-1}$ , y en general todas los tipos de estas funciones.

$\gamma - \delta, \varepsilon - \xi, \eta - \theta, H - J, I - R$

- 2) Entre las demás funciones, solamente algunos tipos propios, no todos, se relacionan de dos en dos.
- 3) Una tipo de una función se puede relacionar con algunos tipos de otra función, pero no con todos; es decir, si aparece A, luego también pueden aparecer K1, K2 y K5.
- 4) A excepción de los tres casos anteriores, los tipos de función se pueden relacionar entre sí con total libertad.

### 3.12. La libertad del narrador de cuentos

En los capítulos anteriores hemos podido observar claramente la estructura del cuento, y que uniendo diferentes partes del cuento, siguiendo unas determinadas leyes, constituyen cuerpo. La anarquía originaria se ha convertido en ordenamiento, y en este momento nos surge otra pregunta: ¿el ordenamiento del cuento elimina la libertad del creador?

Da la impresión que la libertad del creador en el campo de los cuentos maravillosos, como en el de los otros, es limitada. Propp nos presenta así la situación del creador:

El creador tiene que admitir los siguientes cuatro límites:

- 1) El ordenamiento de las funciones es siempre idéntico, no puede, por lo tanto, cambiar dicho ordenamiento.
- 2) No puede juntar de otra manera los tipos de funciones que siempre van unidos.
- 3) Si está necesitado de una función, no puede elegir a los personajes, en algunos momentos, en razón de sus características.
- 4) El creador debe de actuar a sabiendas de que existe dependencia entre la situación de partida y las funciones posteriores.

Sin embargo, el creador no está totalmente atado, y es libre:

- 1) A la hora de elegir las funciones.

dela esaten digu, iturburutzat lurralde bat, herri bat, pentsamolde bat nahiz egoera bat har baitaiteke. Dena dela historiagileen zeregina izango da, batik bat, ipuinetan atzeman daitezkeen aztarnak zerenak diren erabakitzea.

### 3.11. Funtzio-moten elkarbideak

Lehenago ikusi dugunez, Propp-ek bereizitako funtzioak, ia gehienak, binaka elkartzen dira beren artean. Baina Propp-ek funtzio bakoitzaren mota batzuk ere bereizi ditu;

Mota horiek ere binaka-edo elkartzen al dira?

Funtzio moten artean lau joera ikus ditzakegu:

- 1) Funtzio baten motak beti beste funtzio baten motekin binaka elkartuta azaltzen zaizkigu; horrela,  $H_{-1}$  eta  $J_{-1}$ ; eta, jeneralean, funtzio hauen mota guziak:

$\gamma - \delta, \varepsilon - \xi, \eta - \theta, H - J, I - R$

- 2) Beste funtzioen artean, haren mota batzuk bakarrik, ez denak, daude binaka lotuta.
- 3) Funtzio baten mota bat beste funtzio baten mota batzuekin elkar liteke, baina ez guziekin; horrela A, agertzen bada, gero K1, K2, eta K5 ager daitezke.
- 4) Aurreko hiru kasuetatik landa, funtzio motak askatasun osoz elkar daitezke.

### 3.12. Ipuinlariaren askatasuna

Aurreko orrialdeetan argi ikusten dugu ipuinak daukan egitura, eta ipuinaren zati ezberdinek lege batzuen arabera elkartuz gorputz bat osatzen dutela. Hasierako anarkia antolamendu bihurtu zaigu, eta orain beste galdera bat sortzen zaigu: ipuinaren antolamenduak sortzailearen askatasuna deuseztatzen al du?

Badirudi, ipuin harrigarriaren alorrean, besteetan bezala, sortzaileak askatasun mugatua duela. Propp-ek honela adierazten digu sortzailearen egoera.

Sortzaileak lau muga hauek onartu behar ditu:

- 1) Funtzioen antolamendua beti berdina da; ezin du, beraz, antolamendu hori alda.
- 2) Beti elkarrekin lotuta doazen funtzioen motak ezin ditu bestela elkartu.
- 3) Funtzio baten beharra badu, ezin ditu une batzuetan pertsonaia batzuk beren ezaugarriengatik aukeratu.
- 4) Hasierako egoera eta hurrengo funtzioen artean menpetasunik badagoela jakinik jokatu behar du sortzaileak.

Sortzailea, halere, ez dago erabat lotuta, eta aske da:

- 1) Funtzioak aukeratzean.



- 2) A la hora de elegir los tipos de función que no estén unidos de dos en dos.
- 3) A la hora de elegir los nombres y las características de los personajes. Es aquí donde el creador goza de más libertad, pero el narrador de cuentos, normalmente, no se inventa cosas, sino que las coge de su entorno. De todas maneras, cuando se incorpora algo nuevo a un cuento, queda atado a las leyes del cuento; por ejemplo, el demonio se nos manifestará tanto como enemigo como amigo.
- 4) El creador también es libre de elegir los caminos que le ofrece el lenguaje.

### 3.13. ¿Por dónde continuamos ahora?

Nos hemos percatado de la limitada libertad del creador; el cuento posee sus leyes, y es necesario admitirlas si se desea crear un cuento maravilloso. Los cuentos maravillosos están constituidos en base a una estructura invariable, en base a la estructura que conforman las funciones; las partes del cuento que no forman dicha estructura son las partes variables del cuento, y al cuerpo formado por esas partes le podemos llamar con el nombre de *sujeto*.

Como hemos visto, aunque los «*sujetos*» sean diferentes, los cuentos maravillosos poseen la misma estructura, y este fenómeno le hace pensar a Propp que todos poseen el mismo origen; más aún, en opinión de Propp todos los cuentos maravillosos son variantes de un primer cuento. Pero para comprobar lo dicho, en primer lugar hace falta analizar cada elemento en todos los cuentos, luego hay que estudiar el origen del eje que siguen las funciones, para finalizar con un análisis de las leyes de las variantes:

*Después del estudio de los elementos aislados, podremos consagrarnos al estudio genético del eje en función del cual se componen todos los cuentos maravillosos. Más tarde, habrá que estudiar las normas y las formas de las metamorfosis. Solamente después se podrá abordar la cuestión de cómo está compuesto cada sujeto y qué representa.* (19)

En definitiva, el análisis de Propp se detiene ante unos nuevos análisis, y para muchos estos últimos serían los más interesantes. Propp no lo niega, pero cree que no se pueden llevar a cabo dichos análisis sin recorrer previamente el camino trazado por él. Lo mismo han creído otros muchos estudiosos del tema, y su método fue bastante utilizado en occidente desde que se conoció. Esto no quiere decir que no posea deficiencias, ahí está, por ejemplo, la crítica que le hizo Lévi-Strauss cuando se publicó la primera edición de Propp en inglés.

- 2) Binaka lotuta ez dauden funtzio motak hautatzean.
- 3) Pertsonaien izenak eta ezaugarriak aukeratzean. Hemen dauka sortzaileak askatasun handiena, baina ipuinlariak, gehienetan, ez ditu gauzak bere golkoetik ateratzen, bere ingurutik hartzen baizik. Dena dela, ipuinean gauza berri bat sartzen denean, ipuinaren legeetara lotuta gelditzen da; deabrua, adibidez, etsai edo laguntzaile azalduko zaigu.
- 4) Hizkuntzak eskaintzen dizkion bideen aukeran ere aske da sortzailea.

### 3.13. Eta orain, nondik jarraitu?

Sortzailearen askatasun mugatua argi aski gelditu zaigu; ipuinak baditu bere legeak, eta lege horiek onartu behar dira ipuin harrigarri bat sortu nahi bada. Ipuin harrigarriak egitura aldagaitz baten arabera eratuta daude, funtzioek osatzen duten egituraren arabera; egitura hori osatzen ez duten ipuinaren beste zatiak zati aldakorrek dira, eta zati horiek osatzen duten gorputza *sujet* izenda daiteke.

Ikusi dugunez, nahiz eta ezberdinak izan, ipuin harrigarriek egitura bera dute, eta fenomeno horrek ipuin harrigarri guztiek iturburu bera dutela pentsarazten dio Propp-i. Gehiago oraindik: Propp-en ustez, ipuin harrigarri guztiak, beharbada, lehen ipuin baten barianteak edo aldakiak besterik ez dira. Baina, hori egiaztatzeko, elementu bakoitza ipuin guzietan aztertu behar da; gero, beharrezkoa da funtzioek jarraitzen duten ardatzaren sorrera ikastea, azkenik aldaketen legeak aztertzeko:

*Bakarkako osagaien estudioaren ondoren, eman gaitzke ipuin harrigarri guziengan dugun konposaketa ardatzaren estudio genetikora. Geroago, itxuraldaketan arau eta formak aztertu beharko dira. Guzian ondoren bakarrik eman gaitzke ipuin bakoitza nola osatuta dagoen eta zer aurkezten digun galde-tzera.* (19)

Propp-en azterketa, beraz, azterketa berri batzuen aurrean gelditzen da, eta agian askorentzat, horiexek lirateke interesgarrienak. Propp-ek ez du hori ukatzen, baina azterketa horiek aurretik berak eman dituen pausoak eman gabe ezin daitezkeela burutu uste du. Horrela uste izan dute beste aztertzaile batzuek ere, eta mendebaldean, eza gutua izan denetik, aski erabilia izan da haren metodoa. Ez du horrek esan nahi, halere, akatsik gabekoa denik, eta hor daukagu, adibidez, Lévi-Strauss-ek Propp-en lehenengo ingeles itzulpena argitaratu zenean egindako kritika.

## 4. Lévi-Strauss: crítica a Propp

### 4.1. ¿Formalismo puro?

Desde el inicio, Lévi-Strauss presenta a Propp como un investigador de tendencia o influencia formalista, para luego afirmar que cuando dicha escuela se debilitó en 1928, se había dedicado a la historia y al comparativismo. A pesar de ello, cree que aquella primera tendencia salta a la vista en su libro, y por este flanco le dirige Lévi-Strauss muchas de sus críticas.

Sin embargo, y antes de pasar al análisis del libro de Propp, ensalza su validez, pues encuentra expresados en él, casi palabra por palabra y con veinticinco años de antelación, las ideas y los métodos de análisis que habían divulgado los estructuralistas.

*Propp ha merecido el aprecio de todos aquellos que han sido sus seguidores sin saberlo, dice Lévi-Strauss. (20)*

Como se ve, Lévi-Strauss reconoce la importancia y la riqueza de la obra de Propp, a pesar de no estar de acuerdo en muchas cosas. Por eso, después de exponer las ideas principales del libro de Propp, analiza los puntos que considera criticables.

### 4.2. Qué se entiende por mito y qué por cuento

Lévi-Strauss se pregunta por los motivos de la opción de Propp. Como hemos visto antes, el objeto de estudio de Propp han sido los *cuentos maravillosos*, los cuentos que pueden ser denominados como *cuentos míticos*; y es sabido que en su opinión mitos y cuentos poseen la misma estructura.

Dice Lévi-Strauss que admite esa opinión; que por un lado el pueblo distingue mitos y cuentos, pero que por otro ve que no siempre se utilizan los mismos criterios. Así, encontramos los mismos temas y personajes en los mitos y en los cuentos, y a menudo tendremos que buscar en los cuentos las variantes de los mitos.

Pero, aunque a menudo no percibamos grandes diferencias entre ambas cosas, es lícito pensar que la distinción que acostumbra realizar el pueblo tiene su fundamento. Lévi-Strauss observa los siguientes dos puntos de diferenciación.

- Las contraposiciones que se dan en los cuentos son más suaves y sencillas que la de los mitos.
- Gracias a esta suavidad, las relaciones del cuento con la lógica, con la ortodoxia religiosa o con la sociedad son menos estrictas y más abiertas.

Sin embargo, esta suavidad o delicadeza de los cuentos nos traerá más de un quebradero de cabeza, pues las contraposiciones que se manifiestan con crudeza en los mitos, se nos presentan cubiertas o enmascaradas en los cuentos, siendo así más difícil su descubrimiento.

Por otro lado, esa suavización del mito que se da en el cuento debilitará a este, y por ello será presa fácil de la

## 4. Lévi-Strauss: Propp-i kritika

### 4.1. Formalismo hutsa?

Hasieratik, Lévi-Strauss-ek formalista kutsukoa edo joerakoa agertzen digu Propp, baina eskola hori indar gabe gelditu zenean, 1928 inguruan, historiara eta konparatistomora eman omen zen. Halere, lehenengo joera hori nabarmena omen da haren liburuan, eta alde horretatik, kritika aski zuzentzen dio Lévi-Strauss-ek.

Dena dela, eta Propp-en liburua aztertu aurretik, bere balioa goستن du, datu estruktural dituzten azterbideak eta pentsaera hitzez hitz aipaturik eta obratuta ikusten baitizkio hogeita bost urte lehenago argitaratutako liburu horretan; horregatik,

*Propp-ek, denez gain eta jakin gabe haren jarraitzaile izan diren guztien atxikimendua merezi izan du, dio Lévi-Strauss-ek. (20)*

Lévi-Strauss-ek, beraz, Propp-en lanaren garrantzia eta aberastasuna onartzen ditu, nahiz eta gauza guztietan harekin ados ez etorri. Horregatik, Propp-en liburua pen-tsaera nagusiak azaldu ondoren, kritikagarri deritzen puntuak aztertzen ditu.

### 4.2. Zer da mitoa, zer ipuina

Propp-en aukeraren zergatiaz galdezka hasten da Lévi-Strauss. Lehenago ikusi dugunez, Propp-en aztergaia ipuin *harrigarriak* izan dira, *ipuin mitiko* izenda daitezkeen ipuinak; eta badakigu haren iritziz ipuinak eta mitoak funtsean egitura bera dutela.

Lévi-Strauss-ek iritzi hori onartzen duela dio; alde bate-tik, herriak, mitoak eta ipuinak bereizten baditu, bestetik, ikusten du guztietan ez dela irizpide bera erabiltzen. Horrela, gai eta pertsonaia berak aurkitzen ditugu mit-toetan eta ipuinetan, eta ipuinetan aurkitu beharko ditugu askotan mitoen aldakuntzak.

Baina maiz askotan beren artean ezberdintasun handirik nabarmentzen ez badugu ere, herriak egiten duen bereiz-kuntzak funtsik baduela pentsatzea bidezkoa da. Lévi-Strauss-ek honelako bi puntu bereizgarri ikusten ditu:

- Ipuinetan azaltzen diren aurkakotasunak mitoe-takoak baino leunagoak, xeheagoak dira.
- Laguntasun horri esker, ipuinak logikarekin edo erlijiozko ortodoxiarekin edota gizartearekin dituen harremanak eta loturak ez dira hain hertsia-k, zaba-lagoak baizik.

Ipuinaren beratasun horrek, halere, buruhauste aski eman-go dizkigu, mitoetan gordinik azal dutako aurkakotasunak estalita eta zomorroekin bezala agertuko baitzaizkigu ipui-netan, eta horrek zailagoa egingo du haiek aurkitzea.

Bestalde, ipuinaren mito goxapen horrek ahulagoa bihur-tuko du ipuina, eta kanpoko erasoak errazago kutsatuko



contaminación exterior, aumentando su metamorfosis. Como el mismo Propp confesó:

*Solamente en sociedades agrícolas poco afectadas por la civilización se conserva con nitidez la estructura del cuento.*(21)

#### 4.3. Por qué se dedicó Propp al análisis del cuento

Lévi-Strauss apunta tres hipótesis para explicar la opción de Propp.

- 1) No recopiló mitos, y no conocía los recogidos por otros porque no era etnólogo.
- 2) Como sus antecesores habían trabajado el campo del cuento, él continuó por ese camino.
- 3) Eligió el tema de los cuentos debido a su equivocada opinión sobre la relación entre mitos y cuentos. Esta es para Lévi-Strauss la hipótesis verdadera.

Propp considera tipos del mismo género a los cuentos y a los mitos, pero cree que el mito es más antiguo que el cuento. Serían los mitos más antiguos los que generarían los cuentos, y cuando se fueron apagando las costumbres y las creencias que sustentaban los mitos, sobrevivirían los cuentos, o se convertirían en cuentos los restos de aquel mundo en fase de desintegración.

Lévi-Strauss no opina lo mismo, pues las cosas no han sucedido así en todos los lugares, y además la ciencia nos hace pensar que ambos están hechos de una misma materia básica. Por lo tanto, en vez de hablar de la anterioridad de uno de ellos, se debería de hablar de la afinidad entre ambos. Ambos serían cabezas de un mismo eje, y en medio, quizás, se podrían encontrar otras estructuras. Si eso es así, habrá que tomar en cuenta todas las estructuras, si deseamos reunir todos los elementos de un sistema de cambios.

En contra de la opinión de Propp, si en realidad el mito no es anterior al cuento, para entender el cuento no hace falta hacer previamente la historia del mito. Mucho más importante que conocer el origen del mito sería conocer el entorno y el contexto del mismo, y en eso se equivocó Propp:

*no es el pasado lo que le falla, sino el contexto.*(22)

Este error de Propp sería consecuencia de su tendencia formalista, y quizás el tema por él elegido serviría de ayuda a esa postura formalista, ya que los cuentos, una vez desaparecido el contexto, expresan poca cosa. Pero aunque se haya marchitado lo expresado por el cuento, lo cual refuerza la postura formalista, no se puede aceptar esa tendencia en su totalidad

#### 4.4. Contradicciones

Lévi-Strauss piensa que Propp no pudo resignarse al puro formalismo y se quedó a medio camino. Dice que cuando distingue los tipos de cada función, utiliza algunos criterios que no son morfológicos, retomando aspectos que había desechado por considerarlos variables:

*... es reintegrado progresivamente todo el contenido de los cuentos y el análisis oscila entre un enunciado*

dute, bere itxuraldaketa handituz; Propp-ek berak aitortu zuen bezala:

*Zibilizazioak gutxi ukitu duen nekazari gizartean bakarrik gordetzen da argi eta garbi ipuinen egitura.*(21)

#### 4.3. Zergatik eman ote zen Propp ipuin azterketara

Hori horrela izanik, Propp-en aukera adierazteko, Lévi-Strauss-ek hiru hipotesi eskaintzen dizkigu:

- 1) Hark ez zuen mitorik jaso, eta besteek jasotakoak ez zituen ezagutzen, ez baitzen etnologoa.
- 2) Bere aurrekoek ipuinen alorra landu zuten zere, berak ere bide horri jarraitu zion.
- 3) Mitoen eta ipuinen arteko harremanez zuen iritzi okerragatik aukeratu zuen ipuinen alorra. Hau da Lévi-Strauss-entzat hipotesi zuzena.

Propp-ek genero bereko motatzat jotzen ditu mitoa eta ipuina, baina mitoa ipuina baino zaharragoa dela uste du. Mito zaharrenek sortuak izango lirateke ipuinak, eta mitoen euskarri ziren ohiturak eta sinesmenak itzaltzen hasi zirenean, ipuinak bizirik geldituko ziren, edo desegiten zihoan mundu haren ondareak ipuin bihurtuko ziren.

Lévi-Strauss ez da iritzi berekoa, gauzak ez baitira leku guzietan horrela gertatu, eta, horrezaz gainera, biak beste funtsezko gai beraz baliatzen direla pentsarazten digu zientziak. Baten lehengotasunaz hitz egin beharrean, bien arteko kidetasunaz hitz egin beharko litzateke, beraz. Biak ardatz beraren buruak izango lirateke, eta tartean, beharbada, beste zenbait egitura aurkituko lirateke. Hori horrela bada, egitura guztiak kontuan hartu beharko ditugu, aldagetakoko sistema baten elementu guztiak bildu nahi baditugu.

Propp-en usteen aurka, mitoa ipuina baino zaharragoa ez bada, lehendabizi mitoaren historia egin beharrik ez dago ipuina ulertzeko. Ipuinaren jatorria ezagutzea baino, garrantzi handiagokoa izango zaigu beronen ingurua eta testuingurua ezagutzea, eta horretan huts egin du Propp-ek:

*no es el pasado lo que le falla, sino el contexto.*(22)

Propp-en hutsegite hori joera formalistaren ondorio izango litzateke, eta beharbada berak aukeratu duen gaiak joera formalista horri lagunduko zion, beren testuingurua hilda ezer gutxi adierazten baitigute ipuinek. Baina ipuinak adierazten duena ohartu bada ere, joera formalistari lagunduz, joera hori ezin daiteke orokorki onar.

#### 4.4. Kontraesanak

Propp-ek berak ezin omen du formalismo hutsean etsi, eta erdi bidean gelditu dela uste du Lévi-Strauss-ek. Horrela, funtzio bakoitzaren motak bereizten dituen morfologiko ez diren irizpide batzuei jarraitzen diela dio, lehenago aldakorrak zirelako baztertu zituen gauzak berriro hartuz, horrela:

*...es reintegrado progresivamente todo el contenido de los cuentos y el análisis oscila entre un enunciado for-*

## La tradición del cuento - Ipuinaren tradizioa



### El poder de fascinación del cuento

En la abuela coinciden la transmisión oral del cuentacuentos clásico y la del lector de cuentos en alta voz: se crea una situación de «compromiso» entre la invención libre y el respeto al texto escrito.

### Ipuinaren liluratzeko gaitasuna

Amonangan bat datoztela dirudi betiko kontu-kontalaria eta ahozko kontu irakurlea: konpromizuzko egoera gertatzen da asmamenaren askatasuna eta idatziriko testuaren finkotasunaren artean.



*formal, tan general que puede aplicarse a todos los cuentos (este es el nivel genérico), y una simple restitución de la materia bruta, tras haber proclamado al principio que sólo sus propiedades formales eran portadoras de valor explicativo.*(23)

El temor a que el asunto se le fuera de las manos, o el riesgo de perderse en la abstracción, serían el motivo por el que Propp habría elegido este camino intermedio, en vistas de que el formalismo nos eleva a una abstracción que nos sirve de poco.

Ocurre lo mismo con la estructura elegida por Propp. Gracias a su estructura descubrimos lo que es un cuento maravilloso, y también constatamos que todos son iguales, pero nos encontramos de nuevo con la imposibilidad de clasificar dichos cuentos, sin poder transitar de lo abstracto a lo concreto, aunque se tome en consideración la nueva clasificación que más tarde propone Propp. Porque la clasificación que se fundamenta en la incompatibilidad de dos emparejamientos es muy abierta, demasiado abstracta, y, porque, si tratando de concretar esa clasificación, tomamos los tipos de función de A, como hemos apuntado antes, asumimos criterios no morfológicos, y eso no es aceptable en opinión de Propp.

Está claro que Propp incurre en contradicción, porque nos dice por un parte que hay que dejar de lado el tema, el sujeto, lo variable, y por otro, que se vale de elementos variables para llevar a cabo su clasificación. Esto debería de ser suficiente para que se reconociera la imposibilidad de realizar una clasificación en base a criterios morfológicos

#### 4.5. Criterios de identificación de los componentes

Pero dicha imposibilidad es fruto de la confusión de Propp. Al realizar su análisis Propp encuentra dos clases de partes en los cuentos: variables e invariables; solamente las funciones son invariables; todas las demás partes son variables, el tema, por ejemplo. Pero Propp ha considerado que lo variable es arbitrario, y lo ha dejado de lado, olvidando que las transformaciones y las permutaciones también están sujetas a ciertas leyes.

Esto no debe de hacerse, hay que tomar en consideración las partes variables, y así, después de utilizarlas en todos los contextos y de estudiar todas las transformaciones que sufren, llegaremos a concretar y a delimitar su significado. Y, acaso, debajo de partes que se nos antojaban variables, descubriremos ciertos aspectos más invariables.

Por ejemplo, en los cuentos americanos aparecen árboles como el manzano, el ciruelo, etc.. Siendo todos árboles, ¿se puede tomar el concepto de árbol como eje de una función, olvidando las diferencias existentes entre las diferentes clases?, se pregunta Lévi-Strauss.

Se puede constatar que, después de delimitar un entorno, cada uno crea una función diferente; así, el ciruelo significa abundancia, el manzano paso, transición. Cada uno posee, pues, su personalidad, y aunque en un principio todos nos parecían iguales, al final nos percatamos de que expresan cosas diferentes.

*mal, tan general que puede aplicarse a todos los cuentos (este es el nivel genérico) y una simple restitución de la materia bruta, tras haber proclamado al principio que sólo sus propiedades formales eran portadoras de valor explicativo.*(23)

Gaia galtzeko beldurragatik edo abstrakzioan gelditzeko arriskuagatik aukeratuko zuen Propp-ek erdibide hori, formulismoak ezer gutxirako balio duen abstrakziora jasotzen baikaitu.

Propp-ek eskaintzen digun egiturarekin ere beste hainbeste gertatzen zaigu. Egitura horri esker, ipuin harrigarria zer den atzematen dugu, eta denak berdinak direla ere bai, baina ipuin horiek berriro sailkatu ezinik aurkitzen gara, abstrakzioetik zehatzera iragan ezinik, nahiz eta Proppek geroago sartzen duen sailkapen berria gogoan hartu. Bi bikoteak elkartu ezinean oinarritzen den sailkapena oso zabala baita, abstraktuegia, eta sailkapen hori zehaztu nahian A funtzioaren motak hartzen baditugu, lehenago esan dugunez, morfologikoak ez diren irizpide batzuk hartzen baititugu, eta hori, Propp-en iritzian, ezin daiteke onar. Propp, beraz, kontraesanean ari da, alde batetik gaia, sujeta, aldakorra dena, alde batera utzi behar dela esaten baitugu, eta bestetik, bere sailkapena burutzeko aldakorrek diren gauzez baliatzen baita. Horrela, sailkapen bat burutzeko irizpide morfologikoen ezina aitortu beharko litzateke.

#### 4.5. Osagaien bereizketarako irizpideak

Baina ezin hori Propp-en nahasketa baten ondorioa da. Bere azterketa egitean bi eratako zatiak aurkitu ditu Propp-ek ipuinetan: aldakorrak eta aldagaitzak; funtzioak bakarrik dira aldagaitzak; beste zati guztiak, berriz, aldakorrak dira: gaia, adibidez. Baina aldakorra dena arbitrarioa dela uste izan du Propp-ek, eta alde batera utzi, aldaketek edo permutazioek lege batzuei jarraitzen dietela ahantzirik.

Hori ezin daiteke egin; aldakorrak diren zatiak gogoan hartu behar ditugu, eta beren testuinguru guztietan erabili ondoren eta jasaten dituzten aldaketak aztertu ondoren, esanahia zehaztera eta mugatzera iritsiko gara; eta beharbada, aldakorrak iruditzen zitzaizkigun zatien azpian zenbait ikuspegi aldagaitzagoak aurkituko ditugu.

Ameriketako ipuinetan, adibidez, sagarrondoa, aranondoa eta beste zenbait zuhaitz mota azaltzen dira; denak zuhaitzak izanik, beren ezberdintasunak ahantzita, har al daiteke zuhaitz kontzeptua funtzio baten ardaztat?, galdetzen du Lévi-Strauss-ek.

Beren ingurua itxi ondoren bakoitzak funtzio ezberdin bat sortzen duela ikus daiteke; horrela, aranondoak joritasuna adierazten digu; sagarrondoak, berriz, pasabidea, trantsizioa. Bakoitzak badu, beraz, bere nortasuna, eta hasieran berdinak iruditzen bazitzaizkigun ere, adierazpen ezberdinekoak direla konturatzen gara azkenean.

#### 4.6. Atemporalidad de la estructura del cuento

Las partes invariables no son, por lo tanto, arbitrarias, y pueden encubrir algo que sea variable. A su vez, podemos observar que ciertas partes que se nos presentan como invariables poseen su parte de variabilidad.

Propp nos presenta las funciones como partes invariables. Pero Lévi-Strauss cree que la secuencia de funciones estructuradas en torno al eje del tiempo resulta demasiado larga. Para él, ciertas funciones de esa secuencia son transformaciones de otra.

*Muchas de las funciones que Propp distingue constituirían en realidad el conjunto de transformaciones de una sola idéntica función.*(24)

Habría que formar otra estructura en lugar de la estructura que está supeditada a la cronología de Propp:

*...Habría que adoptar otro esquema apto para presentar un modelo de estructura definido como el grupo de las transformaciones de un pequeño número de elementos. Este esquema tendría el aspecto de una matriz de dos o tres o más dimensiones ...en la cual el sistema de operaciones se aproximaría al del álgebra de Boole.*(25)

Como podemos comprobar, nos repite lo antes dicho sobre los mitos.

#### 4.7. El metalenguaje del cuento

Para finalizar, Lévi-Strauss nos habla de otras deficiencias del formalismo.

Así como a la hora de estudiar una lengua son necesarios el gramático y el filólogo, cuando queremos analizar la literatura oral de un Pueblo también son indispensables la morfología y la etnografía, las dos, porque de lo contrario ambas quedan mutiladas. Y eso es lo que le ha sucedido a Propp, a quien se le quedó mutilada la morfología, porque dividió un trabajo que es indivisible.

Son dos las causas de este error;

- por un lado, el desconocimiento de la complementariedad existente entre el significante y el significado;
- por otro, la consideración de la literatura oral de un pueblo como una expresión más de la lengua.

El primer punto ha sido esclarecido por Saussure y sus seguidores.

Respecto al segundo, hay que dejar claro que, aunque el lenguaje de la literatura oral constituye un género, no es un género como los demás, porque en los cuentos y en los mitos se utilizan dos lenguajes diferentes, o expresándolo de otra manera, porque el lenguaje de cuentos y mitos es un metalenguaje.

Por ello, las palabras utilizadas en mitos y cuentos tienen un doble sentido;

- por un lado, como son utilizadas en el lenguaje cotidiano, contienen el significado habitual,
- pero también portan otro significado en cuanto que son palabras de un metalenguaje.

#### 4.6. Ipuin-egituraren denboragabetasuna

Zati aldakorak ez dira, beraz, arbitrarioak, eta aldagaitza den zerbait estal dezakete. Era berean, aldagaitz azaltzen zaizkigun zenbait zatik aldakortasunik badutela ikusiko dugu.

Funtzioak ipuinaren funtsezko zati aldagaitz gisa aurkeztu dizkigu Propp-ek. Baina denborazko ardatzaren inguruan antolatutako funtzioen katea luzeegia dela uste du Lévi-Strauss-ek. Beronentzat, kate horren zenbait funtzio beste baten aldaketak dira.

*Propp-ek bereizten dituen funtzio askok egiazki funtzio bat beraren aldaketa taldea osatuko lukete bakarrik.*(24)

Propp-en kronologiari atxikita dagoen egituraren ordez beste bat eratu beharko litzateke:

*Elementu gutxi batzuen aldaketen talde gisa mugatutako egituraren eredu bat agertzeko balioko lukeen beste eskema bat hartu beharko litzateke. Eskema honek bi, hiru nahiz dimentsio gehiagoko jatorri molde edo matrize baten itxura izango luke... beraren gan ariketen sistema Boole-ren aljebraenari hurre-ratuko litzaioke.*(25)

Ikusten dugunez, lehenago mitoez zioena berresaten digu.

#### 4.7. Ipuinaren metahizkuntza

Azkenik Lévi-Strauss-ek formalismoaren beste zenbait hutsegitez hitz egiten du.

Hizkuntza bat aztertzean gramatikaria eta filologoa beharrezkoak diren bezala, herri baten ahozko literatura aztertzeke ere morfologia eta etnografia, biak batera beharrezkoak dira, osterantzean biak elbarri gelditzen direlako. Eta hori da Propp-i gertatu zaiona, morfologia elbarri gelditu zaiola, banatu ezin daitekeen lana zatitu duelako.

Hutsegite horren iturburuak bi dira;

- alde batetik, adierazlearen eta adierazitakoaren artean dagoen osagarritasuna ez ezagutzea;
- bestetik, herri baten ahozko literatura hizkuntzaren beste edozein adierazpen bezala ikustea.

Lehenengo puntua Saussure-k eta haren jarraitzaileek argitu dute.

Bigarrenari buruz, ahozko literatur hizkuntza mota bat izanik, besteak bezalakoa ez dela esan behar da, mito eta ipuinetan bi hizkuntza erabiltzen baitira, edo —beste modu batera esateko— mito eta ipuinetako hizkuntza metahizkuntza delako.

Horregatik, mitoetan nahiz ipuinetan erabiltzen diren hitzek esanahi bikuna dute:

- alde batetik, eguneroko jardunean erabiltzen ditugunez, ohizko esanahia eskaintzen digute hitz horiek,
- baina bestetik, metahizkuntza baten hitzak direnez, beste esanahi bat ere badute.



Puede ocurrir que a veces ambos niveles se encuentren, pero otras muchas veces cada uno proseguirá su camino.

*Ciertamente se trata aún de palabras, pero de doble sentido: palabras de palabras que operan simultáneamente en dos planos, el del lenguaje, en el que cada una continúa teniendo su significación, y el del meta-lenguaje, en el que intervienen elementos de una super-significación que sólo puede nacer de su unión.*(26)

Llegados a este punto, no podemos desechar nada; la morfología y la etnología, la sintaxis y el léxico, todas nos son necesarias. El metalenguaje está hilado e hilvanado por la sintaxis, pues las palabras del metalenguaje son consecuencia de un sutil hilo conductor; pero, a fin de cuentas, todo se traduce en palabras, todo se convierte en palabra, y en ese sentido, todo es léxico, vocabulario.

Esta es, a grandes rasgos, la crítica hecha por Lévi-Strauss al trabajo de Propp. Aunque se le considere en muchos aspectos como el precursor del estructuralismo, su obra posee una gran carga de formalismo, y dicha tendencia estaría en el origen de algunos de sus errores.

Propp respondió a las críticas vertidas por Lévi-Strauss por medio de un escrito, en 1964. Dicha crítica vio la luz en la traducción de un libro suyo publicado en italiano. Veamos ahora la respuesta de Propp.

## 5. Respuesta de Propp

### 5.1. El motivo de su análisis de los cuentos

Como hemos podido observar, según Lévi-Strauss, Propp caminó por la senda del formalismo, y son evidentes los errores que esa opción causó a su trabajo. Propp, sin embargo, no acepta ese encasillamiento, y se considera a sí mismo empírico, mientras que toma por filósofo a Lévi-Strauss.

Propp no está de acuerdo con ciertos veredictos de Lévi-Strauss, pero pudiera ser que algunas de sus erróneas opiniones fueran debidas a la mala traducción de su libro al inglés, por lo cual serían perdonables en cierta medida.

Sin embargo, de las tres hipótesis que baraja Lévi-Strauss para averiguar el motivo de la opción de Propp, ninguna de ellas es correcta. Su opción obedece a otras razones. Según dice Propp, empezó a analizar los cuentos de Afanasiev para completar sus estudios de filología, y al leerlos se apercibió del parecido que había entre ellos, es decir, de la similitud de las acciones de los personajes. Así pues, gracias a esta revelación nació su método de trabajo que le llevaría a descubrir la estructura.

La estructura de los cuentos mostrada por Propp es fruto de una investigación, y como su materia de análisis son los cuentos maravillosos creados por el pueblo, lo primero que ha encontrado es su estructura; por ello se deberá caminar con cuidado al medir su método de análisis con otras materias de estudio, y más todavía al juzgar las conclusiones de Propp:

*El método de análisis es abierto; las conclusiones, sin embargo, solo valen para ese conjunto de narraciones del folklore que se ha investigado.*(27)

Gerta liteke batzuetan bi mailek bat egitea, baina beste askotan bakoitzak bere bideari jarraituko dio:

*Bai, noski, oraindik hitzak dira, baina esanahi bikuneoak: aldi berean bi mailatan ari diren hitzen hitzak; hizkuntzaren mailan, bakoitzak hor duen esanahia gordetzen jarraituz, eta metahizkuntzaren mailan, beren bat-egitetik bakarrik sor litekeen gain-esanahi baten elementuak bezala jokatzuz.*(26)

Gauzak horrela izanik, ezin dugu bazterrean ezer utzi, morfologia eta etnografia, sintaxia eta lexikoa, biak batera behar ditugu; metahizkuntza sintaxiaz hariturik eta josita dago, metahizkuntzaren hitzak hari bide zorrotz batzuen ondorioa baitira; baina, azkenean, dena hitzetan jaulkitzen da, dena hitz bihurtzen da, eta zentzu horretan dena lexikoa da, hiztegia.

Hori da, nahiko gaingiroki laburtuz bada ere, Lévi-Strauss-ek Propp-en lanari egindako kritika. Nahiz eta estrukturalisten aitzindaria izan gauza askotan, haren lanak formalismoaren kutsua izango luke, eta joera hori izango litzateke haren zenbait hutsegiteren zergatia.

Lévi-Strauss-ek egindako kritikari 1964an beste idazki batekin erantzun zion Propp-ek. Idazki hori italieraz agertu zen bere liburuaren itzulpenean argitaratua izan zen. Ikus dezagun, beraz, Propp-en erantzuna.

## 5. Propp-en erantzuna

### 5.1. Zergatik ipuin-azterketa hau

Ikusi dugunez, Lévi-Strauss-en ustez, Propp formalismoaren ildotik abiatu zen, eta horren hutsegiteak nabarmentzen dira lanean ere. Propp-ek, halere, ez du mugaketa hori onartzen, eta bere burua enpirikotzat jo ondoren, filosofoa mugatuko du Lévi-Strauss.

Propp ez dator bat Lévi-Strauss-en zenbait iritzirekin, baina daitekeena da Lévi-Strauss-en iritziz oker batzuk Propp-en lanaren ingeles itzulpen txarrean oinarritzea, eta horregatik, neurri batean, barkagarriak izango lirateke.

Halere, Propp-en aukera adierazteko Lévi-Strauss-ek sortzen dituen hiru hipotesietatik bat ere ez da zuzena. Aukera hori beste arrazoi batzuen ondorioa da. Propp-ek dioenez, filologiako ikasketak osatzearren hasi omen zen Afanasieven ipuinak aztertzen, eta ipuin horiek irakurtzen ari zela jabetu omen zen haien arteko berdintasunaz; hots, pertsonaien ekintzen berdintasunaz. Horrela, aurkikunde horri esker, sortu zuen bere azterbidea, eta horrek erakutsi zuen egitura.

Propp-ek erakutsitako ipuinen egitura azterketa baten ondorioa da; eta haren aztergaia herriak sortutako ipuin harrigarriak direnez, horien egitura da lehenik aurkitu duena; horregatik, bere azterbidea beste aztergaiekin neurtzean, kontuz ibili beharko du, eta are gehiago Propp-en ondorioak aztertzean:

*Azterbidea zabala da; ondorioek, ordea, aztertuta izanik sortu dituen folkloreko kontaera horrentzat bakarrik balio dute.*(27)

Está claro que las conclusiones de Propp son limitadas; acotó desde el inicio su método de análisis, y aunque es posible extenderlo y aplicarlo en otros campos, no fue ese su primer objetivo.

## 5.2. La historia y el cuento

Según Lévi-Strauss, fue el declive de la escuela formalista lo que llevó a Propp a dedicarse al estudio de la historia. Propp no admite esa afirmación, y deja bien claro en su libro que desde el comienzo consideró necesaria la labor de los historiadores, y que si profundizó en la Morfología no fue porque menospreciara la historia, sino porque así acercaba y posibilitaba el estudio de ésta. De esta manera, su libro *Raíces históricas de los cuentos maravillosos*, publicado en 1946, está en armonía con la *Morfología* publicada en 1928:

*Son dos partes o capítulos de un único amplio trabajo, por decirlo de alguna manera; el segundo proviene directamente del primero, el primero es la premisa del segundo.* (28)

Por lo tanto, desde el comienzo Propp veía muy unidas ambas partes, aunque no las estudiara al mismo tiempo. Propp no comienza a analizar la historia cuando se aburre de la morfología, y porque se haya arrepentido de su trabajo; cuando hubo finalizado el primero, que él consideraba necesario, comenzó el segundo, porque, en su opinión, había que obrar así.

*El análisis formal, la precisa descripción sistemática de los materiales del objeto de estudio, son condición y premisa de la investigación histórica y representan al mismo tiempo el primer paso.* (29)

## 5.3. Denuncia de formalismo

Propp percibió desde el inicio la importancia de la historia, y por ese lado no asumió una tendencia formalista. Pero cuando se utiliza la palabra formalista nos vienen en mente los que únicamente estudian la forma, la apariencia o la envoltura exterior, sin tener en cuenta ni la historia, ni el tema ni el contenido. Según ellos, incluso esas formas o apariencias poseen sus leyes, y la evolución de las formas ocurre obedeciendo a leyes autónomas.

Propp es un formalista en este sentido, en opinión de Lévi-Strauss, porque la estructura del cuento que él nos ofrece nos deja sumidos en la pura abstracción, sin poder transitar hacia lo concreto, y llegar a saber en qué se diferencian los cuentos; por lo tanto, el modelo construido por Propp es una pura abstracción.

Cuando recibe estas críticas, Propp declara que no ha sido bien entendido por Lévi-Strauss, bien sea porque su análisis no encaja con los esquemas de Lévi-Strauss, o bien porque el mismo Propp ha expresado mal sus ideas.

Propp cita los siguientes dos puntos en el momento de la autocrítica:

- 1) dice que cuando escribió la *Morfología*, debido a su juventud, presentó con demasiada concisión sus opiniones, suponiendo que todo el mundo le entendería. Pero se equivocó en esto, y decía que ciertos temas necesitaban de una exposición más amplia;

Propp-ek ateratzen dituen ondorioak mugatuak dira, beraz; hasieratik mugatu du bere azterketa, eta berak sortutako azterbidea beste gaietara zabaltzerik badago ere, ez da hori izan bere lehenengo helburua.

## 5.2. Historia eta ipuina

Lévi-Strauss-ek dioenez, formalisten eskolaren gainbeheragatik lerratu omen zen Propp historiari arduratzera.

Propp-ek ez du iritzi hori onartzen, eta argi asko erakusten du bere liburuan, historiagileen lana beharrezko jotzen zuela hasieratik, eta Morfologiari ekin bazion, ez zela kondaira gutxiesten zuelako, horrela horren azterketa gerturatzeko eta posible egiten zuelako baizik. Horregatik, 1946an argitaratutako bere Ipuin harrigarrien sustrai historikoak lanak bat egiten du 1928an argitaratutako Morfologiarekin:

*Lan zabal bakar baten bi zatiak edo atalak dira, nolabait esateko; bigarrena lehenengotik dator zuzenean, lehenengoa bigarrenaren premisa da.* (28)

Hasieratik, beraz, alde biak ondo lotuta ikusten zituen Propp-ek, nahiz eta biak aldi berean landu ez. Propp ez da historia aztertzen hasi morfologiaz aspertu denean, eta lan horretaz damutu delako; beharrezkoa iruditzen zitzaion lehenengoa bukatu ondoren ekin dio bigarren lanari, haren ustez, gauzak honelaxe egin behar zirelako:

*Forma analisia, aztergaiaren deskripzio sistematiko eta zehatza, edozein histori ikerketarako lehen baldintza eta premisa dira, eta, aldi berean, hartarako lehen urratsa.* (29)

## 5.3. Formalismo salakuntza

Propp-ek, beraz, hasieratik ikusi du kondairaren garrantzia, eta alde horretatik, ez lioke joera formalista bati jarraituko. Baina formalista hitza erabiltzen denean, historiari ez ezik gaiari edo gauza baten mamia jaramonik egin gabe forma edo kera edo kanpoko azala aztertzen dutenak etortzen zaizkigu burura. Haien ustetan, kera edo forma horiek beren legeak dituzte, eta formen bilakaera ere lege autonomo batzuen arabera gertatzen da. Alde horretatik, Propp formalista omen da, Lévi-Strauss-en iritzian, berak eskaintzen digun ipuinen egiturak abstrakzio hutsean uzten gaituelako, zehatzera ezin iraganik, eta ipuinak zertan bereizten diren jakin ezin dugula; Propp-ek eratutako eredua abstrakzio hutsa da, beraz.

Kritika hori jasotzean, Lévi-Strauss-ek ez diola ongi ulertu dio Propp-ek, edo bere azterketa Lévi-Strauss-en eske metan sartzen ez delako, edo Propp-ek berak gaizki adierazi duelako bere pentsaera.

Bere burua kritikatzeko bi puntu hauek aipatzen ditu Propp-ek:

- 1) Morfologia idatzi zuenean, gaztea izanik, laburregi azaldu omen zituen bere iritzia, denek ongi ulertuko ziotela uste baitzuen; baina horretan huts egin zuen, eta esaten zuen zenbait gauzak azalpen zabalagoa behar zutela;



- 2) que en lugar del término *Morfología* debió de haber utilizado otra palabra, *composición* u *ordenamiento*, por ejemplo.

Con esa palabra quiere significar la cadena o sucesión de funciones del tipo de las que aparecen en los cuentos:

*Con ese nombre indico la sucesión de funciones, tal como es dada por el cuento mismo.*(30)

Pero si la palabra «*morfología*» posee un significado demasiado amplio, otro tanto ocurre con el término «*función*», ya que esa palabra es muy utilizada en diversas ciencias, y en cada una de ellas adquiere un significado distinto. Propp confiesa que no reflexionó demasiado a la hora de elegir dicha palabra, pero es conocido el significado especial que le confiere Propp:

- una función es una acción de un personaje, y el significado que posee dicha acción para hacer avanzar el cuento es lo que limita dicha acción.

En vista de lo dicho, no podemos limitar abstractamente una función;

- se debe de analizar el cuento para poder diferenciar las funciones del mismo,
- y solamente después de estudiar muchos podremos determinar la sucesión de funciones.

Por tanto, es injusta la subjetividad que Lévi-Strauss achaca a Propp, y por otra parte, la crítica que formula a las funciones de Propp con el ejemplo del árbol no consigue su resultado, porque lo que para Lévi-Strauss es función no lo es para Propp. Ambos juegan con sentidos diferentes del mismo término, y el debate no se desarrolla al mismo nivel. Por eso dice Propp:

*El profesor Lévi-Strauss da a mis términos un sentido general, abstracto, que no tienen de por sí, para refutarlos después.*(31)

La sucesión de funciones o la consecuencia recíproca que se manifiesta en los cuentos es, por lo tanto, lo que se podría llamar *ordenamiento* o *composición*.

El esquema que se consigue de esta manera no es la recreación de un cuento que nunca ha existido, ni un arquetipo, sino el esquema que se encuentra en la base de la organización de los cuentos maravillosos, la osamenta y el esqueleto de los mismos. Todo cuento nos cuenta algo, y lo que se nos cuenta diferirá de un cuento a otro. Por lo tanto, el tema o el argumento de cada cuento es diferente, pero los temas o argumentos de un cuento pueden ser contados con otras palabras que son iguales para todos. La frase compuesta con esas palabras iguales es el ordenamiento o la composición.

Muchos cuentos poseen el mismo ordenamiento básico, el mismo esqueleto, pero dicho esqueleto se encuentra vestido y acondicionado de una manera diferente en cada cuento; y entre ambos, argumento y composición, formarían la estructura del cuento.

*Podríamos llamar estructura del cuento al conjunto del argumento y de la composición.*(32)

- 2) Morfología hitza erabili beharrean, adierazpen zehatzagoa zuen beste hitz bat erabili behar zuen, *konposaketa* edo *antolaketa* hitza, adibidez.

Hitz horrekin, ipuinetan azaltzen den erako funtzioen katea edo segida adierazi nahi du:

*Hitz horrekin funtzioen segida (sucesión) esan nahi dut, ipuinean bertan ageri denaren arabera.*(30)

Baina morfologia hitzak esanahi zabalegia baldin badu, funtzioa hitzarekin beste hainbeste gertatzen da, hitz hori zientzia askotan erabiltzen baita, eta bakoitzean esanahi ezberdina dauka. Hitz hori aukeratzean ez zuela gehiegi pentsatu aitortzen digu Propp-ek, baina Propp-ek ematen dion esanahi berezia ezagutzen dugu:

- funtzio bat pertsonaia baten ekintza bat da, eta ipuina aurrera eramateko duen esanahiak mugatzen du ekintza hori.

Gauzak horrela izanik, ezin dugu funtzio bat abstraktuki mugatu;

- ipuin baten funtzioak bereizteko, ipuin hori aztertutik beharrean aurkitzen gara,
- eta ipuin asko aztertutik ondoren eratutako dugu funtzioen katea.

Lévi-Strauss-ek egotzen dion subjektibotasuna ez da bigarren, batetik, eta bestetik, Propp-en funtzioak kritikatu nahian zuhaitzaren adibidearekin Lévi-Strauss-ek esaten duenak ez du bere helburua lortzen, Lévi-Strauss-entzat funtzioa dena Propp-entzat horrelakorik ez delako. Hitz beraren bi esanahi ezberdinekin jokatzeko ari dira, eta eztabaida ez da maila berean gertatzen. Horregatik dio Propp-ek:

*Lévi-Strauss irakasleak nire hitzei berez ez duten esanahi orokortu bat, abstraktua, ematen die, ondoren errefusa ditzan.*(31)

Ipuinetan azaltzen den erako funtzioen katea edo segida da, beraz, antolaketa edo konposaketa.

Horrela lortzen den eskema ez da inoiz izan ez den ipuin bakar baten berrikuntza, ezta arketipo bat ere, ipuin harigarrien oinarrian aurkitzen den antolaketa eskema baizik, ipuinen hezurtza eta eskeletoa. Ipuin orok zerbait kontatzen digu, eta kontatzen zaiguna, ipuin batetik bestera, ezberdina izango da gehienetan; ipuinen gaia edo argumentua ezberdina da, beraz, bakoitzean, baina ipuin askoren gaiak edo argumentuak denentzat berdinak diren beste hitz batzuekin kontatu ditzakegu; hitz berdin horiekin osatu dugun esaldia da antolaketa edo konposaketa.

Ipuin askok antolaketa bera du funtsean, hezurtza bera, baina ipuin bakoitzean ezberdinki tolesturik eta horniturik aurkitzen dugu hezurtza hori; eta biek batera osatuko lukete ipuinaren estruktura edo egitura:

*Argumentuari eta konposaketari, biek batera dei geniezazkieke ipuinaren egitura.*(32)



### Hablan los animales

Le vino a este chico un gato maullando. Le dijo:  
—¡Ah, pobre, tú también tienes hambre!  
Y le dio un cuarto del pan.

### Animaliak mintzo

Etorri zitzaion mutil han gattu bat ñauka. Erran zion:  
—A gaixoa, hi ere gosea!  
Eta, eman zion olatatik laueterik bat.



#### 5.4. La cantidad y el tiempo de las funciones

Después de delimitar el significado de las funciones y de la composición, Propp arremete contra las dos opiniones de Lévi-Strauss.

Dice este autor en su escrito que la sucesión de funciones de Propp es demasiado extensa, y que algunas funciones se podrían considerar mutaciones o transformaciones de otras funciones.

Además, a la vez que rechaza el eje cronológico de Propp, Lévi-Strauss nos propone una matriz no relacionada con el tiempo para expresar la estructura del cuento.

Propp no admite estas correcciones.

Aunque considera que a nivel lógico son acertadas estas conexiones, afirma que no valen para expresar la estructura de los cuentos maravillosos. Es cierto que muchas funciones se pueden conectar de dos en dos, pero no podemos convertirlas en una, si queremos completar la explicación que desvela la estructura de los cuentos. Ya que las funciones que se unen de este modo,

- en algunos textos se manifiestan una en un extremo y otra en el otro;
- y otras veces, porque una de ellas es realizada por un personaje y la otra por otro.

Por lo tanto, si ha de constituir la característica de unos cuentos concretos, no se puede forzar o cambiar así la estructura, a fuerza de lógica.

Se puede afirmar lo mismo respecto a la segunda corrección. Si los cuentos nos narran algo que sucede en el tiempo, nosotros no podemos apartar eso de la estructura, y menos todavía si todos los cuentos se nos manifiestan aglutinados en torno al mismo eje.

La estructura creada por Propp pretende convertirse en la vara de medir de los cuentos maravillosos, y para eso se vale de las partes más invariables que le proporcionan algunos de ellos. Gracias a esa labor, podemos trocear los cuentos que llegan a nuestras manos, y tomando como modelo dicha estructura, podemos inventar nuevos cuentos, similares a los tradicionales.

De todas maneras, Lévi-Strauss considera pura abstracción el modelo extraído de determinados cuentos, pero qué no podríamos decir acerca de las opiniones y de los modelos de Lévi-Strauss, siendo como son abstracciones de abstracciones:

*Realizando sus operaciones lógicas en plena abstracción, y sin después ocuparse lo más mínimo de los materiales (el profesor Lévi-Strauss no se interesa por los cuentos ni se esfuerza por conocerlos), arranca a las funciones de su sucesión temporal.(33)*

#### 5.5. La necesidad de la Morfología

Después de rebatir las opiniones de Lévi-Strauss, retoma el tema de la denuncia de formalismo. Propp afirma que una cosa necesita de un contenido y de una forma para llegar a ser algo, y por eso se le hace difícil de entender que se pueda estudiar el envoltorio o la forma de un asunto sin tenerse en cuenta su contenido o su tema. En un cuen-

#### 5.4. Funtzioen zenbatekoa eta noizkoa

Funtzioen eta antolaketaren esanahia mugatu ondoren, Lévi-Strauss-en bi iritziren aurka jarduten du Propp-ek.

Lévi-Strauss-ek bere idazkian esaten zuenez, Propp-en funtzioen katea luzeegia zen, eta zenbait funtzio beste batzuen aldaketa edo transformazio gisa hartuz labur zitekeen.

Horrezaz gain, Propp-en ardatz kronologikoa baztertuz, Lévi-Strauss-ek denborarekiko harremanik gabeko jatorri moldea (matriz) proposatzen zigun ipuinaren egitura adierazteko.

Propp-ek ez ditu zuzenketa horiek onartzen.

Logika mailan lotura horiek bidezkoak badira ere, ipuin harrigarrien egitura adierazteko baliorik ez dutela dio. Funtzio asko bai, binaka lot ditzakegu; ezin ditugu, halere, bat bihurtu, ipuinen egituraren azalbide den molda-bidea osatu nahi badugu, horrela batutako funtzioak

- testu batzuetan bata mutur batean eta bestea besteazaltzen baitira;
- eta beste zenbaitetan, bietako bat pertsonaia batek egiten duelako eta beste pertsonaiak bestea.

Ipuin zehatzen adierazgarria izan behar badu, beraz, egitura hori ezin daiteke horrela, logikaren poderioz, bortxa eta alda.

Eta bigarren zuzenketari buruz, berdin. Ipuinek denboran zehar gertatzen den zerbait kontatzen badigute, ezin dugu guk hori egituratik kendu, are gehiago ipuin guztiak ardatz berdin samarraren ondoan biribilduta azaltzen bazaizkigu.

Propp-ek eratu duen egiturak ipuin harrigarrien neurri izan nahi du, eta horretarako, ipuin jakin batzuek eskaintzen dizkieten zati aldagaitzenak jaso ditu. Lan horri esker, gure eskuetara iristen diren ipuin harrigarriak zatika ditzakegu, eta egitura hori eredutzat hartuta ipuin zaharren antzeko berriak ere molda ditzakegu.

Ipuin jakin batzuetatik ateratako eredua, halere, abstrakzio hutsa iruditzen zaio Lévi-Strauss-i, baina zer pentsa Lévi-Strauss-en iritzi eta ereduez, abstrakzioen abstrakzioak baitira:

*Abstrakzio hutsetan ari dela egiten ditu Lévi-Strauss-ek bere logika harat-honatak eta eskaintzen ditudan materialei buruz ez da deus arduratzen (Lévi-Strauss-ek ez du axolarik ipuin horietaz eta ez da horiek ezagutzen saiatzen). Funtzioak dagokien denbora katetik ateratzen ditu.(33)*

#### 5.5. Morfologiaren beharra

Lévi-Strauss-en iritzi horiek baztertu ondoren, formalismo salaketari ekiten dio berriro. Propp-ek aitortzen du gauza batek, zerbait izateko, mamiaren eta azalaren beharra duela, eta horregatik, gauza baten gaia edo mamia kontuan hartu gabe azala edo forma aztertzea ulergaitza egiten zaio. Ipuin batean, adibidez, zerbait kontatzen zai-

to, por poner un ejemplo, se nos cuenta algo, pero lo que se nos cuenta está organizado de alguna manera; no existe, por lo tanto, narración o argumento sin estructura, y tampoco estructura sin argumento.

Sin embargo, tanto Lévi-Strauss como Propp admiten que ambos aspectos son indivisibles, que cuando analizamos uno de ellos también se está analizando el otro; entonces, ¿en qué queda la denuncia de Lévi-Strauss? Propp afirma que él estudia tanto el ordenamiento como el argumento y, por lo tanto, no se puede decir que se trate de un formalista.

Así pues, y dando un paso más, podemos considerar que el tema de una obra de arte son las ideas que sugiere; según ese criterio, el tema de un cuento no sería su argumento, sino las ideas que se nos quieren transmitir por medio de dicho argumento.

En opinión de Propp, son analizables las ideas que comunica un cuento; para eso, sin embargo, deberán conocerse de antemano las leyes de su creación y estructuración, porque de otro modo no lograremos nada de fundamento.

*Solo tras el estudio formal del sistema de los cuentos y de la determinación de sus raíces históricas será posible analizar objetiva y científicamente en su desarrollo histórico ese mundo de la filosofía popular y de la moral popular que representa uno de los componentes más interesantes y significativos de los cuentos.*(34)

Por lo tanto, según Propp, no se puede analizar la estructura dejando al margen el contenido, y viceversa. Pero si queremos esclarecer, comprender y expresar con nitidez un asunto, aunque tengamos que tener presentes ambas perspectivas, si queremos llevar a buen término un análisis general, es necesario empezar estudiando el aspecto organizativo.

## 5.6. Mito y cuento

Dejando aparte la cuestión del formalismo, Propp nos habla del asunto de las relaciones entre el mito y el cuento. Como hemos podido constatar antes, para Propp el mito es más antiguo que el cuento. Sin embargo Lévi Strauss piensa que no se puede hablar de la mayor antigüedad de ninguno de ellos, porque ambos se valen de una misma materia básica.

Según Propp, el mito y el cuento son diferentes tanto en la forma como en la estructura.

- Por un lado, porque mientras el mito tiene aspecto de algo sagrado, el cuento tiene aspecto de algo inventado o falso.
- Por otro lado, porque, aunque algunos cuentos poseen una misma estructura la de la mayoría es diferente.

De todas maneras, entre los que poseen la misma estructura, se ve claro que el mito es anterior al cuento, y parece que cuando el mito pierde su aspecto sagrado se convierte en cuento.

Sin embargo, el hecho de que el mito sea anterior al cuento no impide que ambos puedan convivir; pero no todos los mitos y los cuentos se pueden soportar mutuamente. Cuando así ocurre, los mitos y los cuentos no poseen el mismo argumento, y sus estructuras también suelen ser diferentes:

gu, baina kontatzen zaiguna nolabait antolatuta dago; antolamendurik ez duen kontu edo argumenturik ez dago, beraz, ez eta argumenturik gabeko antolaketarik ere.

Halere, Lévi-Strauss-ek eta Propp-ek aitortzen dutenez, bata besteagandik bereizterik ez badago, alde bat aztertzen dugunean nahitaez bi alderdiak aztertzen ari gara; eta hori horrela bada, zertan gelditzen da Lévi-Strauss-ek egiten dion salaketa? Antolamendua eta kontua edo argumentua aztertzen dituela dio Propp-ek, eta ez litzateke, beraz, formalista izango.

Gauzak horrela, beste pauso bat emanez, artezko lan batek eskaintzen dizkigun ideiak har ditzakegu lan horren gaitzat; irizpide horren arabera, ipuin baten gaia bere argumentua izan beharrean, argumentu horren bidez azaldu nahi zaizkigun ideiak izango lirateke.

Propp-en iritzian, ipuinek eskaintzen dizkiguten ideiak azter daitezke; horretarako, orde, ipuinen eraketa eta soraketaren legeak aldeztu aurretik ezagutu beharko ditugu, ez baitugu, gainerakoan, funtsezko gauzarik esango:

*Ipuin sistemaren azterketa formalak egin ondoren eta beren sustrai historikoen mugaketa egin ondoren bakarrik gertatuko dira aztergarri, objektiboki eta zientziaren arabera, ipuinetan hain interesgarri eta esanahiz beteta datozkigun herri filosofiaren mundua eta herri moralak.*(34)

Propp-en ustez, beraz, gaia baztertuta ezin daiteke eraren azterketa burutu, eta alderantziz, berdin; baina gauza bat osotasunean argitzeko, ulertzeko eta adierazteko bi alderdietatik aztertu behar badugu ere, azterketa orokor hori ondo burutu nahi badugu, antolaketaren alderdia aztertzen hasi beharko dugu.

## 5.6. Mitoa eta ipuina

Formalismoaren auzia horrela utziz, Propp-ek mitoen eta ipuinen arteko harremanen auzia aipatzen digu. Lehenago ikusi dugunez, Propp-entzat mitoa ipuina baino zaharragoa da, Lévi-Strauss-entzat, berriz, ezin daiteke baten lehenengotasunaz hitz egin, biak funtsezko beste gai berdin batez baliatzen direlako.

Propp-entzat mitoak eta ipuinak tankeraz eta egituraz ezberdinak dira.

- Alde batetik, mitoak zerbait sakratuaren tankera dutelako, eta ipuinek, berriz, asmakizunezko eta gezurrezko tankera.
- Bestetik, ipuin batzuek egitura bera badute ere, gehienek ezberdina dutelako.

Halere, egitura berdina dutenen artean, mitoa ipuina baino zaharragoa dela argi asko ikusten da, eta mitoak bere sakratu tankera galdu duenean ipuin bihurtu dela dirudi.

Mitoa ipuina baino zaharragoa izateak ez du, halere, biak elkarrekin bizitzea galarazten, baina edozein mitok eta ipuinek ezin dute batera etsi. Horrelakorik gertatzen denean, batera bizi diren mitoek eta ipuinek ez dute gai bera, eta egiturak ere ezberdinak dira:



*La antigüedad clásica conocía cuentos y mitos, pero sus argumentos eran distintos... No podían existir cuentos sobre Teseo donde florecía su mito y se le tributaba culto.*(35)

De cualquier manera, es difícil esclarecer la relación entre mito y culto, pero para lograrlo es imprescindible conocer y diferenciar sus respectivos sistemas morfológicos.

Esto es lo que Propp ha querido lograr respecto a los cuentos, y las pullas de Lévi-Strauss no han conseguido desviarle del camino, puesto que éste no le ha expuesto ningún análisis preciso de un cuento que anulara sus opiniones e investigaciones.

Por eso, Propp sigue firme en sus ideas, y aunque no vaya a impedir a nadie comparar su método de análisis con cualquier otro, nos recuerda que dicho método se ha forjado en el estudio de los cuentos maravillosos, y que seguramente los resultados puedan ser diferentes si se aplica en otros campos.

Claude Bremond fue uno de los que, tomando como base el trabajo de Propp, quiso extender su método a otros campos. Vamos a analizar ahora sus ideas.

## 6. La teoría de Propp acerca de los cuentos maravillosos y otras narraciones literarias

### 6.1. Las preguntas de Claude Bremond

Valiéndose del análisis de Propp, Claude Bremond se esfuerza en encontrar leyes que sirvan para el estudio de cualquier narración. Para ello profundiza en dos de las conclusiones principales de Propp. En las siguientes, concretamente.

1. Todas las funciones mantienen siempre el mismo ordenamiento.
2. Desde el punto de vista de la estructura, todos los cuentos maravillosos son del mismo tipo.

Si lo dicho es cierto, los cuentos girarán en torno al mismo eje, no se apartarán de dicho eje, ya que el cuento no encontrará encrucijadas en su camino.

Pero, según Bremond, las cosas no ocurren así, los cuentos no discurren siempre, ni mucho menos, por una vía tan recta. ¿En qué quedan entonces las conclusiones de Propp?

Bremond apunta dos hipótesis para esclarecer el origen de las conclusiones de Propp:

- a) El método de Propp podría encontrar funciones del tipo de encrucijadas o *pivots*, y si no las ha encontrado ha sido porque en los cuentos rusos no existe tal tipo de funciones, y no por otra cosa.
- b) El método de Propp no puede descubrir funciones de este estilo. Si eso es así, nos resta otra opción:
  1. Los cuentos rusos no poseen funciones de este tipo; entonces el método de Propp se adapta bien a ellos, pero no vale para analizar cuentos de otros lugares.

*Ezagutzen zituen antzinate klasikoak ipuinak eta mitoak, baina haien argumentuak desberdinak genituen... Ez zitekeen Teseori buruz ipuinik sor, hura gurtu eta hartaz mitoak zeuden toki berean.*(35)

Dena dela, zaila da ipuinen eta mitoen arteko harremanak argitzea, baina hori lortuko bada, 'beharrezkoa da beren morfologiazko sistemak ezagutzea eta bereiztea.

Hori da Propp-ek ipuinen aldetik lortu nahi izan duena, eta Lévi-Strauss-en eztenkadek ez dute bere bide eta ondorioetatik atera, bere iritziak eta azterketak deuseztatu edo kolokan jar zezakeen ipuin baten azterketa zehatzik ez baitio proposatu.

Horregatik bere iritzietan sendo jarraitzen du Propp-ek, eta bere azterbidea beste aztergai batzuekin neurtzea inorri galarazten ez badio ere, azterbide hori ipuin harrigarriak aztertuz sortua dela eta beste alorretan beharbada emari ezberdinak emango dituela gogorazten die denei.

Propp-en lana oinarritzat hartuta, beste alor batzuetara hedatu nahi izan dutenen artean Claude Bremond aurkitzen dugu. Haren iritziak ikusiko ditugu orain.

## 6. Propp-en ipuin harrigarrien teoria eta gainerako literatur kontagarriak

### 6.1. Claude Bremond-en galderak

Propp-en azterketan oinarrituta, edozein kontaeratarako balioko duten lege batzuk ateratzen ahalegintzen da Claude Bremond. Horretarako, Propp-ek ateratako ondorio nagusienetako bi aztertzen ditu Bremond-ek. Bi ondorio horiek hauek dira:

1. Funtzio guztiek beti antolamendu bera dute.
2. Egituraren aldetik, ipuin harrigarri guztiak era edo tipo berekoak dira.

Hori horrela bada, ipuinek beti ardatz berari jarraitzen diote, ez dira ardatz horretatik aldentzen, ipuinak ez baitu bidegurutzerik aurkitzen bere ibilbidean.

Baina, Bremond-en ustez, gauzak ez dira horrela gertatzen; ipuinek ez diote beti, ezta gutxiagorik ere, hain bide zuzenari jarraitzen. Zertan gelditzen dira, orduan, Propp-en ondorioak?

Bi hipotesi eratzen ditu Bremond-ek, Propp-en ondorioen iturburua argitzeko:

- a) Propp-en azterbideak bidegurutze edo pivots bezalako funtzioak aurki ditzake, eta aurkitu ez baditu Errusiako ipuinetan horrelakorik ez dagoelako da, ez bestegatik.
- b) Propp-en azterbideak ezin du horrelako funtziorik atzeman. Hori horrela bada, beste aukera batzuk gelditzen zaizkigu:
  1. Errusiako ipuinek ez dute horrelako funtziorik; orduan, Propp-en metodoa ondo lotzen zaie, baina ez du beste nonbaiteko ipuinak aztertzeko balio.

2. Los cuentos rusos sí poseen funciones de este tipo, aunque en modo rudimentario, y sería el método de Propp el que eliminaría dichas funciones.

Para Bremond, la segunda hipótesis es la verdadera, y dentro de ella esta última opción.

Según la teoría de Propp, las funciones siguen siempre el mismo ordenamiento, aparte de algunas excepciones, y forman entre todas una cadena o sucesión. Cada función de dicha cadena está ligada a la anterior, y ha sido creada por ésta, como se puede comprobar en la cita:

*Si, después, leemos todas la funciones una detrás de la otra, veremos con qué necesidad lógica y estética emana cada función de aquella que le precede.*(36)

Estamos, por lo tanto, ante un ordenamiento estricto y cerrado, y da la impresión de que todo el cuento está estructurado con la mirada puesta en su final; que para que se pueda introducir D se introduce C, y que para que se pueda introducir ésta se introduce B, y así sucesivamente. Además, tampoco podemos olvidar que cada función está determinada por sus consecuencias.

Por lo dicho, una función no puede ofrecer una opción; si una función está determinada por sus consecuencias, si A es A, porque crea a B, y si crea a B-1, no es A, la función A no nos puede ofrecer una opción.

Sin embargo, el cuento no siempre sigue un trazado tan recto, y a veces nos lleva por otros derroteros. El protagonista siempre sale victorioso, pero la victoria no se produce repentinamente, la lucha tiene sus altibajos, y en ocasiones parece que el enemigo le va a vencer, a veces incluso se nos hace creer que el protagonista ha muerto. Al final, por supuesto, las cosas se enderezarán y el protagonista saldrá victorioso.

Estos caminos indirectos son caminos cerrados y sin salida, y Propp no los toma en consideración, ni les hace un sitio en su estructura. Para Propp no son funciones fundamentales, sino solamente juegos que reducen y frenan la velocidad del cuento; lo importante es el último suceso, la victoria en este caso, pues es ella la que crea la función anterior y hace avanzar al cuento.

Pero aunque no cambien la estructura temporal del cuento, y aunque no tengan crucial importancia en su desarrollo, esos sucesos y altibajos pueden significar las características, personalidad, evolución y otros elementos de un personaje.

Ahora bien, si un cuento se empeña en esclarecer y definir la personalidad del protagonista o de un personaje, será porque el cuento nos quiere transmitir que dicho personaje no es mero esclavo de la acción, y que el personaje no es solo un medio para el desarrollo del cuento, sino también un objetivo:

*Por lo tanto, el protagonista no es un mero instrumento al servicio de la acción. Es también, al mismo tiempo, fin y medio de la narración.*(37)

Para Bremond, esas encrucijadas que se manifiestan de modo rudimentario en los cuentos rusos, esas opciones, aunque no tengan salida, son de mucha importancia, al margen de lo dicho sobre los personajes, para ampliar el método de Propp y extenderlo a otros campos.

2. Errusiako ipuinek badute horrelako funtziorik, nahiz eta hastapenetan eduki; eta kasu honetan, Propp-en azterbidea bera da deuseztatzen dituen.

Bremond-entzat, bigarren hipotesia da zuzena, eta horren barruan, azkeneko aukera.

Propp-ek esan digunez, funtzioek antolamendu berari jarraitzen diote beti, salbuespen batzuk landa, eta denen artean kate bat osatzen dute. Kate horretako funtzio bakoitza aurrekoarekin lotuta dago, eta aurrekoak sortua da, honela esaten baitzigu:

*Funtzio guztiak bata bestearen ondotik irakurtzen baditugu, berehala ikusten dugu zenbaterainoko harrebehar logiko eta estetiko darian aurrekoari funtzio bakoitza.*(36)

Antolamendu itxi eta hertsia baten aurrean gaude, beraz, eta ipuin osoa bere bukaerari buruz taxututa dagoela dirudi; horrela, D funtzioa sartzeko jartzen dela C, eta hori sartzeko B ezartzen dela, etab. Ezin dugu ahortzi, gainera, funtzio bakoitza bere ondorioek mugatzen dutela.

Horiek horrela, funtzio batek ezin digu inolaz ere aukera bat eskaini; bere ondorioek mugatzen baldin badute funtzioa, A, B sortzen duelako, baldin bada A; eta B, (B azpi 1/B sub1, deberia poner) sortzen badu A ez bada, A funtzioak ezin digu aukera bat eskaini.

Ipuinak, halere, ez dio beti hain bide zuzenari jarraitzen, eta zenbaitetan beste bide batzuetan barna eramaten gaitu. Lehen pertsonaia, adibidez, beti garaile aterako da, baina garaipen hori ez da bat-batean gertatzen. Borroak gorabeherak ditu; batzuetan, badirudi etsaiak menperatuko duela, eta beste batzuetan, berriz, lehen pertsonaia hil dela sinetsaraziko zaigu. Azkenean, noski, gauzak bere onera etorriko dira, eta lehen pertsonaia garaile irtengo da.

Zeharkako bide horiek, beraz, bide itxiak dira, irtenbiderik gabekoak, eta Propp-ek, aintzat hartu gabe, ez die lekuri egingo bere egituren. Propp-entzat, funtsezko funtzioak izan beharrean, ipuinaren abiadura makaltzen eta geldiarazten duten jokoak besterik ez dira. Garrantzitsua azkeneko gertaera da –garaipena, adibidez honetan–, horrek sortzen baitu aurreko funtzioa, eta ipuina aurrera eramaten du.

Baina ipuinaren denborazko egitura aldatzen ez badute ere, eta ipuinaren aurrerabiderako garrantzirik ez izan arren, gertaera eta gorabehera horiek pertsonaia baten ezaugarriak, izaera, bilakaera eta abar adieraz ditzakete.

Baina pertsonaia edo lehen pertsonaia baten nortasuna argitzen eta zehazten ahalegintzen bada ipuina, pertsonaia edo lehen pertsonaia hori ez dela ekintzaren morroi hutsa adierazten digu ipuinak; bide ez ezik, ipuinaren helburua da pertsonaia hori agertzea:

*Lehen pertsonaia ez da, beraz, ekintzaren zerbitzurako tresna hutsa. Aldi berean, kontuaren helburu eta hara heltzeko bide da.*(37)

Bremond-entzat, Errusiako ipuinetan hastapenetan azaltzen diren bidegurutze horiek, aukera horiek, nahiz eta irtenbiderik ez izan, garrantzi handikoak dira, pertsonaiei buruz esandakotik landa, Propp-en azterbidea zabaltzeko eta beste alorretara hedatzeko.



Así, de lo expuesto hasta ahora, Bremond llega a la siguiente conclusión: que no se pueden limitar las funciones que no abran opciones que vayan contra dichas opciones.

*La necesidad de no plantear nunca una función sin formular a su vez la posibilidad de una opción contraria. Este principio quiere decir lo siguiente: que se rechaza el postulado finalista de Propp.*(38)

En el listado de funciones de Propp,

- La lucha con el Enemigo, por ejemplo, constituye una función,

y esa función hace surgir otra:

- la victoria del protagonista, pero no, por ejemplo, la derrota del protagonista.

Es normal que esta última opción no se presente en los cuentos rusos, ya que la finalidad del cuento es otra; pero esa opción no es fruto de la lógica, sino de un modelo cultural. Por lógica, los resultados de una lucha pueden ser varios: victoria, derrota, victoria y derrota, o ni una cosa ni la otra.

Por lo tanto, en la ampliación y generalización pretendida por Bremond, habrá que dejar de lado el ordenamiento cultural de las funciones descubierto por Propp al estudiar los cuentos rusos, admitiendo en su lugar el que nos ofrece la lógica.

*Es a partir del terminus a quo donde se abre en el lenguaje general de los cuentos la red de posibles, y no a partir del terminus ad quem. En base a aquello realiza el lenguaje particular de los cuentos rusos la elección de posibles, con los cuales deberemos de construir las secuencias de las funciones.*(39)

## 6.2. Rectificando los principios y las conclusiones de Propp

Después de llegar a esa conclusión, Bremond encara su análisis desde otro extremo. Según Propp, sus antecesores solamente podían comparar los cuentos tomando como referencia el argumento en su totalidad, pero a él le ocurre lo mismo, pues al estar todas las funciones tan estrechamente ligadas entre sí, la sucesión de funciones constituye la base de la narración, *l'atome narratif*.

Si los motivos, aquellas partes mínimas en las que Veselovsky dividió el cuento, eran cerrados, las funciones de Propp son abiertas, porque son las funciones circundantes las que determinan el significado de cada una, pero Bremond cree que dicha determinación crea demasiada dependencia, ya que basta con cambiar de lugar una función para convertirse en otra función. Por eso escribe:

*La tiranía de la serie sucede a la autarquía de los motivos.*(40)

Bremond se esforzará en romper esa dependencia, y para ello tratará de descubrir la naturaleza de los nexos de unión entre las funciones.

Es cierto que ciertas funciones van unidas entre sí, y que para diferenciar una función hemos tenido que separar de antemano algunas otras funciones; De este modo, si el protagonista está necesitado de un colaborador para su victoria, deberá conseguirlo antes de la victoria, y la función F se presentará antes que la J.

Horrela, orain arte esandakoetatik ondorio hau ateratzen du Bremond-ek: bere aurkako aukerarik irekitzen ez duen funtziorik ezin daiteke muga.

*Funtzio bat eta aldi berean kontrako hautabideena ere nahitaez eskaini beharra. Oinarri horrek hauxe esan nahi du: Propp-en postulatu finalista arbuia egiten dela.*(38)

Propp-en funtzioen zerrendan, adibidez,

- Etsaiarekin borroka egitea funtzio bat da,

eta funtzio horrek beste bat sortzen du,

- lehen pertsonaiaren garaipena, baina ez du lehen pertsonaiaren hondamena sortzen.

Azkeneko aukera hori Errusiako ipuinetan ez azaltzea bidezkoa da, ipuinaren helburua beste bat delako; baina aukera hori ez da logikazkoa, kultur molde batek sortua baizik. Logikaz, borrokaren ondorioak bat baino gehiago izan daitezke: garaipena, hondamendia, garaipen eta hondamena, nahiz ez bata eta ez bestea.

Bremond-ek lortu nahi duen zabaltze eta jeneralizazioan, beraz, alde batera utzi beharko da Propp-ek Errusiako ipuinak aztertzean aurkitu duen funtzioen antolamendu kulturala, eta horren ordezkari logikak eskaintzen diguna onartu:

*Terminus a quo delakotik zabaltzen da kontuen hizkuntza orokorrean posibleen sarea, eta ez inondik ere terminus ad quem delakotik. Haren arabera egiten du errusiar ipuinaren hizketa bereziak posibleen aukera, eta hortik eraiki behar ditugu funtzioen sekuentziak.*(39)

## 6.2. Propp-en oinarri eta ondorenak zuzentzen

Ondorio horretara iritsi ondoren, Bremond-ek beste mutur batetik ekiten dio bere azterketari. Propp-ek zioenez, bere ipuinen kontua edo argumentua osoki hartuz bakarrik aldera zitzaketen ipuinak bere aurrekoek; baina berari ere berdin gertatzen zaio, funtzio guztiak hain estu elkarrekin lotuta daudenez gero, funtzioen katea baita kontuaren oinarria, *l'atome narratif*.

Veselovsky-k ipuinaren zati txikientzat bereizitako motiboak itxiak ziren, baina Propp-en funtzioak irekiak dira, aldameneko funtzioek mugatzen baitute bakoitzaren esanahia. Mugaketa horrek, ordea, menpetasun larriegia sortzen duela uste du Bremond-ek, nahikoa baita funtzio bat lekuz aldatzea beste funtzio bat bilakatzeko. Horregatik dio:

*Motibatzaileen autarkia hari zerrendaren tiraniari jarraikitzen zaio.*(40)

Bremond menpetasun hori hausten ahaleginduko da, eta horretarako, funtzioen arteko loturak nolakoak diren aztertzen saiatuko da.

Egia da funtzio batzuk elkarrekin lotuta doazela eta, funtzio bat bereizteko, aldezturik beste zenbait funtzio bereizi behar izan ditugula; horrela, lehen pertsonaiak bere garaipenerako laguntzaile baten beharra badu, garaipen aurretik eskuratu beharko du, eta F funtzioa J baino lehenago agertuko da.

A pesar de ello, el hecho de que exista ese nexo entre las funciones, y de que dicho nexo sea necesario cronológicamente, no implica que todas las funciones del cuento se conecten de la misma manera, y, siguiendo con el ejemplo anterior, aunque F ha de ubicarse antes que J, puede aparecer en distintos lugares: al inicio del cuento, en el momento en que el protagonista sale de casa, o justamente antes de la lucha.

Además, sabemos por boca del mismo Propp que las funciones se manifiestan unidas de dos en dos o de tres en tres. Partiendo de esta base, Bremond divide en pequeñas partes la cadena de Propp. Cada parte es un conjunto de funciones, y esas funciones están unidas entre sí, y siguen un ordenamiento cronológico estricto, y por lo tanto cuando se elige una función elegimos también al mismo tiempo las funciones relacionadas. Pero cada conjunto conserva una gran libertad respecto al otro conjunto, y el creador, gracias a esa libertad, erigirá el cuento a su gusto. De esta manera, según Propp, lo que antes era una ley de la lógica y del arte, se ha convertido en un juego entre la lógica y el arte:

*La regla de sucesión de las funciones no es «una necesidad a la vez lógica y artística», es «tanto» una necesidad lógica, «tanto» una conveniencia estética. (41)*

Propp descubrió en sus investigaciones que algunas funciones se asociaban y cambiaban de lugar, pero consideró que se trataban de excepciones del ordenamiento básico, tomando como modelo los cuentos rusos.

Pero puede ocurrir que lo que en los cuentos rusos es excepción, sea ley en otro lugar, en otro contexto cultural; y aunque en los cuentos rusos los conjuntos se presenten encadenados en un orden estricto, pudiera ser que en otras partes actúen con libertad.

Puesto que Bremond tiene como objetivo la extensión del sistema, se afanará en tomar en cuenta todas las excepciones, con la finalidad de valerse de todos los medios y posibilidades que estas ofrecen:

*No buscamos tipificar un grupo de mensajes particulares, sino restablecer en su totalidad el sistema lingüístico en base al cual han sido organizados estos mensajes. Y por encima de las opciones preferenciales de una cultura, vamos a abrir el abanico de posibilidades que teóricamente se le ofrece al narrador de cuentos. (42)*

Hala eta guzti ere, funtzio batzuen artean lotura hori ego-teak, eta lotura hori kronologikoki beharrezkoa izateak, ez du esan nahi ipuinaren funtzio guztiak berdin lotzen direnik, eta, aurreko adibidearekin jarraituz, F jarri behar bada ere J baino lehenago, leku ezberdinetan ager daiteke: ipuinaren hasieran, lehen pertsonaia etxetik ir-tera doanean, edo justu borroka aurretik.

Horrezaz gain, Propp-ek berak esanda, badakigu zenbait funtzio binaka edo hirunaka lotuta azaltzen direla. Hori dena gogoan harturik, zati txikietan banatzen du Bremond-ek Propp-en katea. Zati bakoitza funtzio multzo bat da, funtzio horiek elkarrekin lotuta daude eta antolamendu kronologiko estu bati jarraitzen diote; funtzio bat aukeratzean, beraz, harekin lotuta aukeratzen ditugu aldi berean.

Baina multzo bakoitzak beste multzoarekiko askatasun handia du, eta askatasun horri esker sortzaileak bere gisara eratuko du ipuina. Horrela, Propp-en iritzian, logikaren eta artearen lege bat zena logikaren eta artearen arteko joko bihurtu da:

*Funtzioen segidaren (sucesión) araua ez da «aldi berean halabehar logiko eta estetiko»; arau hori nahiz halabehar logikoa nahiz estetika komenentzia izan liteke. (41)*

Zenbait funtzioen elkargoa eta horien lekualdaketak atzeman zituen Propp-ek bere azterketan, baina funtsezko antolamendua- ren salbuespentzat jo zituen, Errusiako ipuinei jarraituz.

Errusiako ipuinetan salbuespena dena, halere, gerta daiteke beste lurralde batean, beste kultur molde batean, legea izatea; eta Errusiako ipuinetan multzoak ere antolamendu itxi batean kateatuta azaltzen bazaizkigu, beste nonbait beren arteko askatasunaz jokatzen aurki ditzakegu.

Bremond-en helburua sistemaren hedatzea denez gero, salbuespen guztiak gogoan hartzen saiatuko da, horiek adierazten dizkiguten bideak eta posibilitateak argitzeko eta bereganatzeko:

*Ez dugu bilatzen mezu jakin batzuen talde bat zer-nolako- tzerik (typer), baizik eta mezu horiek eratu dituen hizkuntz sistema berrenaiki nahi dugu, bere orokortasun guziarekin. Eta, horrela, kultura baten hautapen maiteenen gainetik, ipuin kontatzaileari teorikoki eskaintzen zaizkion posibili- tateen abanikoa irekitzeko daukagu hor. (42)*



### El cuento representado

En los juegos infantiles se dramatizan personajes y episodios de los cuentos.

### Ipuina antzertua

Umeek jolasetan ipuinen gertakizun eta pertsonaiak bereak egiten dituzte.



### 6.3. Las formaciones del cuento

Teniendo en cuenta lo dicho, y con el fin de expresar la libertad existente entre los conjuntos y la falta de libertad dentro de cada conjunto, como ya hiciera Propp, en lugar de escribir las funciones en la misma línea una detrás de otra, reunirá en listados las funciones de cada conjunto, dando a conocer a su vez sus relaciones con el tiempo. Así, lo que Propp expresa de esta manera:

H I J L O Ex Q U W  
Bremond lo hace de esta otra:

Lucha (H)		
	Característica (I)	
Victoria (J)		
		Intenciones del falso protagonista (L)
	Llegada silenciosa (O)	
		Aparición del falso protagonista (Ex)
	Conocimiento del protagonista (Q)	
		Castigo del falso protagonista (U)
Premio del Protagonista (W)		

En esta presentación, las funciones de cada conjunto figuran en el mismo listado, y nos muestran sus relaciones; los conjuntos, sin embargo, gozan de suficiente libertad para relacionarse mutuamente, y aunque en esta presentación se hayan enlazado así, en otra pueden hacerlo de distinta manera.

De todos modos, con esta presentación no se pierde el eje temporal, y leyendo línea a línea podemos seguir la marcha del cuento. Nos dice Bremond que es en este punto donde se diferencian su esquema y el de Lévi-Strauss, pero basta con abrir el libro de Lévi-Strauss *Anthropologie structurale*, en la página 236 para darnos cuenta de que el mito de Edipo se halla presentado de idéntica manera.

### 6.4. Últimos conjuntos de funciones con sentido

En opinión de Bremond, la secuencia de Propp se puede dividir en conjuntos más pequeños, en conjuntos formados por varias funciones.

Ahora Bremond tratará de dividir esos conjuntos. Dichos conjuntos o secuencias han de ser completos y libres; es decir:

- cada conjunto ha de poseer sus funciones específicas, que no sean propiedad de otra función,
- y a su vez ha de estar compuesto por todas las funciones, si fallara una función todo el conjunto se iría al traste.

A pesar de facilitar esa distinción, Bremond, construye, en definitiva, un *modelo de conjunto organizado o de secuencia*.

El modelo posee tres niveles o espacios diferenciados, y cada nivel o espacio nos ofrece una opción. Los niveles o espacios de dicho modelo son los siguientes:

### 6.3. Ipuinaren moldaerak

Hori horrela izanik, eta multzoen arteko askatasuna eta multzo barrutiko askatasun eza adierazteko, Propp-ek bezala funtzioak bata bestearen atzean lerro berean jarri ordez, zerrendatan bilduko ditu multzo bakoitzeko funtzioak, aldi berean beren denborarekiko lotura adieraziz. Horrela, Propp-ek era honetara adierazten duena:

H I J L O Ex Q U W  
Bremond-ek honela adieraziko du:

Borroka (H)		
	Ezuagarria (I)	
Garaipena (J)		
		Lehen-pertsonaia faltsoaren usteak (L)
	Isileko etorrera (O)	
		Lehen-pertsonaia faltsoaren agerpena (Ex)
	Lehen-pertsonaiaren ezaupidea (Q)	
		Lehen-pertsonaia faltsoaren zigorketa (U)
Lehen-pertsonaiaren sariketa (W)		

Agerkera horretan, multzo bakoitzeko funtzioak zerrenda berean azaltzen dira, eta elkarren arteko lotura adierazten digute; multzoek, halere, askatasun aski badute beren artean elkartzeko, eta agerkera horretan era horretara nahasi badira ere, beste ipuin batean bestela elkartuta ager daitezke.

Dena dela, agerkera horrekin denborazko ardatza ere ez da galtzen, eta lerroz lerro irakurritz ipuinaren abiadurari jarraitzen diogu. Bremond-ek esaten digu puntu horretan bereizten dela bere eskema Lévi-Strauss-enetik, baina nahikoa da Lévi-Strauss-en *Anthropologie structurale* 236. orrialdean irekitzea, Ediporen mitoa era berean agertzen duela ikusteko.

### 6.4. Zentzuzko azken funtzio multzoak

Bremond-en aburuz, Propp-en katea multzo txikiagotan bereiz daiteke, zenbait funtzioz osatutako multzotan.

Antolatutako multzo horiek bereizten saiatuko da orain Bremond. Multzo edo sekuentzia horiek osoak eta askeak izan behar dute; hau da:

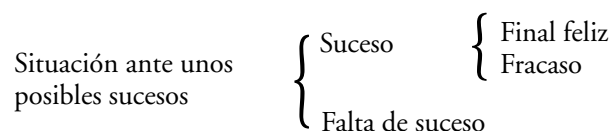
- multzo bakoitzak bere funtzio bereziak, beste multzo batenak ez direnak, izan behar ditu,
- eta aldi berean bere funtzio guziez osatuta egon behar du, funtzio batek huts egingo balu multzo osoak lur joko bailuke.

Bereizketa hori erraztu arren, funtsean, antolatutako *multzoaren edo sekuentziaren eredu* bat eraikitzen du Bremond-ek.

Ereduak hiru maila edo une berezi ditu, eta maila edo une bakoitzak aukera bat eskaintzen digu. Eredu borren uneak edo mailak hauek dira:

1. Una situación que abre paso a una actitud o a un suceso.
2. Sucede lo que podía suceder, por ejemplo, el hecho que responde a la situación inicial.
3. Fin de la acción iniciada, fin que cierra bien o mal el desarrollo de los acontecimientos.

Tendríamos, pues, el siguiente esquema:



Este esquema nos ofrece opciones dobles. Esa duplicidad puede sorprender, ya que nos ofrece opciones de un nivel muy elemental:

- poder ser o no poder ser,
- acontecer o no acontecer,
- lograr el objetivo o fracasar.

Para explicar las razones de ello, Bremond compara con un vector el conjunto fundamental estructurado; aunque el narrador de cuentos puede jugar con ese vector, no puede romper y destruir la «vectoricidad» de dicho conjunto.

*Se pueden interponer obstáculos o desviaciones, pero no se puede anular el primer destino.* (43)

El conjunto está organizado, y dirigido a un objetivo, y por ello no es de extrañar la duplicidad de sus opciones:

*La duplicidad de oposiciones en la secuencia básica no constituye por lo tanto un misterio: deriva de la unidimensionalidad de segmentos temporales, cuyo haz compone la narración.* (44)

## 6.5. Asociaciones de conjuntos de funciones

¿Cómo se relacionan entre sí los conjuntos básicos o secuencias que están estructurados de esta manera?

Las ligazones entre conjuntos pueden ser de diversas clases, según Bremond, pero se pueden distinguir tres tipos principales:

- colindantes,
- enclaves,
- transformadas.

Vamos a analizarlas separadamente:

- 1) Llamamos colindantes a los conjuntos que se unen en el linde (*le bout à bout*). En este tipo de ligazón, cuando un conjunto básico estructurado llega a su fin, hace brotar otra situación, y dicha situación constituye el comienzo del siguiente conjunto estructurado. De esta manera, los conjuntos están unidos entre sí, puesto que el final de uno constituye el comienzo del siguiente.
- 2) Enclaves (*l'enclave*). En este tipo de ligazón, un conjunto, en vez de hacer brotar el siguiente, queda atrapado en el interior de un conjunto, debido a que éste necesita de él para conseguir llegar al final. De esta manera, el que queda en el interior se vuelve intermedio del otro.

1. Jokabide edo gertaera bati bidea irekitzen dion egoera bat.
2. Gerta zitekeena gertatu egiten da; adibidez: hasierako egoeran aurkitzen den eragipenari erantzuten dion jokabidea.
3. Hasitako ekintzaren bukaera, abiadura ondo edo gaizki ixten duen bukaera.

Honako eskema hau izango genuke, beraz:



Eskema honek aukera bikoitzak eskaintzen dizkigu. Bikoitzasun horrek harritu egin gaitzake, oso maila apaleko edo funtsezko aukerak eskaintzen baitizkigu:

- ahal izan edo ez izan,
- gertatu edo ez gertatu,
- helburua erdietsi edo huts egin.

Horren arrazoia azaltzeko, Bremond-ek bektore batekin alderatzen du funtsezko multzo antolatua; ipuinlariak bektore horrekin joka badezake ere, ezin du multzo horren bektoretasuna hautsi eta desegin:

*Ezar dezake, bai, oztopo hesi bat edota zeharbideren bat, baina ez dezake lehenengo jomuga deusezta.* (43)

Multzoa, beraz, antolatuta dago, eta helburu bati zuzenduta; horregatik bere aukeren bikoitzasuna ez da harritzekoa:

*Oinarrizko sekuentzian, kontrakotasunen binakotasuna ez da, beraz, ezkutuki bat: kontuaren sarea osatzen duten denboradun atalen dimentsio bakartasunari dario binakotasun hori.* (44)

## 6.5. Funtzio multzoen elkartek

Era horretan antolatuta dauden funtsezko multzoak edo sekuentziak nola elkartzen dira beren artean?

Multzoen arteko loturak era askotakoak izan daitezke, Bremond-en ustetan, baina hiru joera nagusi bereiz daitezke:

- ertzez ertzekoa,
- barrenekoa,
- besteratua.

Banan-banan ikus ditzagun.

- 1) Mugaz mugazkoak, edo ertzez ertz elkartzen diren multzoak (*le bout à bout*). Lotuera honetan, funtsezko multzo antolatu bat bukaerara iristen denean, egoera berri bat sortzen da, eta egoera hori beste multzo antolatu baten hasiera da. Horrela, multzoak elkarrekin kateatuta daude, bakoitza hurrengoaren hasiera baita.
- 2) Barrenekoak (*l'enclave*). Lotuera honetan, multzo baten bukaerak hurrengo sortu beharrean, bat beste multzo baten barruan gelditzen da, honek haren beharra baitu bukaerara iristeko. Barruan gelditzen dena, beraz, bestearen bitarteko bat da.



- 3) Transformadas (*l'accolement*). Un conjunto se puede transformar en otro, y las funciones de cada conjunto pueden transferirse a otro conjunto. Esta evolución ocurre por concretar el agente, y según la personalidad del agente, sus acciones poseerán una denominación o una naturaleza diferente; de esta manera, por ejemplo, la acción cometida por el protagonista contra el enemigo será juzgada como rectificación del mal o castigo del malvado; pero las acciones llevadas a cabo por el enemigo contra el protagonista serán consideradas como maldades.

Los conjuntos básicos se ligan por medio de estas uniones, y al final crearán otros conjuntos más complejos en el esquema; Y estos conjuntos más complejos (*séquence complexe*) son consecuencia de situaciones o modelos culturales; por eso, cuando queremos comparar temas de diferentes culturas, tendremos que valernos de esos conjuntos más complejos, y otro tanto si queremos lograr una clasificación más precisa.

## 6.6. Solución de las excepciones

Pero dejando de lado esas tareas, Bremond cree que algunos problemas que Propp dejó sin resolver encuentran su respuesta con esta nueva estructura, y se afana en demostrarlo.

### 1.- Funciones que faltan.

Propp nos dice que raras veces ocurre que se encuentre toda la secuencia de funciones en un mismo cuento, puesto que casi siempre faltan algunas de ellas, aunque las que aparecen siempre lo hacen siguiendo el mismo ordenamiento. Pero esta afirmación supone una contradicción en el marco de la teoría de Propp.

En opinión de Propp, como cada función esta determinada por la anterior, si depende del contexto, la falta de una función supone la eliminación de la anterior, y hace imposible la siguiente, y esas eliminaciones recíprocas conllevan paso a paso la destrucción de toda la secuencia. Por lo tanto, según la teoría de Propp no puede faltar ni una sola función, porque si se quita un solo eslabón nos quedamos sin cadena.

Con la estructura de Bremond, sin embargo, no tenemos esa problema.

Por un lado, porque los conjuntos son libres entre sí, y por otro, porque como cada función nos ofrece una opción dentro de cada conjunto, no está necesitada de la siguiente. Por ello, la ausencia de algunas funciones no reviste gran importancia dentro de esta estructura.

### 2.- Funciones repetidas.

Según observó Propp, algunas funciones aparecen repetidas dos o más veces en el mismo cuento; en la estructura de Propp, en el lugar que les pertenece, primeramente, y otra vez más luego. Esto sería consecuencia de la evolución de los cuentos, una variación más entre otras muchas, pero una variación que no pone en cuestión el modelo original.

Bremond no se propone encontrar el modelo original de los cuentos rusos, y por ello no necesita com-

- 3) Besteratuak (*l'accolement*). Hemen, multzo bat beste bat bilaka daiteke, eta multzo bakoitzaren funtzioak bestearenetara bihur daitezke. Ekintzailea zertzeagatik dator bilakaera hori, eta horren arabera, ekintzaile bat edo beste izanik, beren ekintzek izen eta izan ezberdinak izango dituzte; horrela, lehen pertsonaiak etsaiaren aurka egindako ekintza, adibidez, maltzuraren zuzenketatzat edo etsaiaren zigortzat epaituko dugu, baina etsaiak lehen pertsonaiaren aurka egindako ekintza gaiztakeria irudituko zaigu.

Lotuera horien bidez, oinarritzko multzoak elkartuz doaz, eta azkenean, beste multzo korapilatuago batzuk sortuko dituzte eskeman; eta multzo korapilatuago horiek (*séquence complexe*) egoera edo kultur molde batzuen ondorioak izango dira; horregatik, kultura ezberdinetako gaiak alderatu nahi ditugunean, multzo korapilatuago horietaz baliatu beharko dugu, eta berdin sailkapen zehatza lortu nahi badugu.

## 6.6. Salbuespenen askabideak

Baina eginkizun horiek alde batera utziz, Propp-ek zeharka eta landu gabe aipatutako zenbait problemak egitura berri horrekin erantzun bat aurkitzen duela uste du Bremond-ek, eta hori agertzen saiatzen da.

### 1.-Falta diren funtzioak.

Propp-ek berak dio ipuin bakoitzean funtzioen kate osoa atzematea oso gauza bakana dela, gehienetan zenbait funtzio falta baitira, nahiz eta agertzen direnak beti antolamendu berari jarraitu. Baina hori esatea kontraesana da Propp-en teoriaren barruan.

Propp-en iritziz, funtzio bakoitza aurrekoak mugatzen duelarik, testuingurutik zintzilik badago, funtzio baten hutsegiteak bere aurrekoa deuseztatzen du, eta ezinezkoa bihurtzen du bere hurrengoa, eta elkar desegite horiek auzoz auzo kate osoaren desegintza dakarte berekin. Propp-en pentsaeraren arabera, beraz, ezin falta funtzio bat ere, katebegi bat kenduz gero katerik gabe gelditzen baikara.

Bremond-en egiturarekin, berriz, ez dugu zailtasun hori.

Alde batetik, multzoak beren artean askeak direlako, eta bestetik, multzo bakoitzaren barruan funtzio bakoitzak aukera bat eskaintzen digunez, bere hurrengoa beharrezkoa ez duelako. Zenbait funtzioen hutsegiteak beraz, ez du garrantzi gehiagorik egitura honen barruan.

### 2.- Funtzio errepikatuak.

Propp-ek ikusi zuenez, zenbait funtzio bi aldiz edo gehiagotan azaltzen da ipuin berean, Propp-en egituran, dagokien lekuan behin, eta geroago berriz ere bai. Hori ipuinek izandako bilakaeraren ondorio izango litzateke, beste aldaketa askoren artean gerta daitekeen bat, baina lehen ereduak kolokan jartzen ez duen aldaketa.

Errusiako ipuinen lehen ereduak aurkitzerik proposatzen ez denez gero, kondairan zehar gertatutako bi-

prender la evolución histórica del cuento para explicar dicho fenómeno, puesto que le es suficiente la libertad de los conjuntos estructurados para entender y admitir este tipo de ordenamientos.

### 3.- *Función doble.*

Al exponer las opiniones de Propp hemos visto que a veces una acción se manifiesta como la realización de dos funciones. Es decir, cuando el protagonista hace algo, puede romper una prohibición, y al mismo tiempo admitir una maldad, y de esta manera su acción se nos presenta al mismo tiempo como d y como q.

De todos modos, esto sería inaceptable si tuviéramos en cuenta el principio de Propp que delimita las secuencias y las funciones.

Pero si se acepta la estructura de Bremond no existe contradicción, pues aunque las funciones internas del conjunto estén ligadas a la cronología, dichos conjuntos se pueden juntar de muchas maneras y, gracias a esa libertad, una acción puede hacer avanzar la combinación de dos funciones:

*Este problema se desvanece si se concibe la narración no como un encadenamiento unilineal, sino como un entrelazamiento de secuencias. En este caso, en efecto, la misma acción puede jugar simultáneamente un rol funcional diferente en cada una de las secuencias que el cuento hace avanzar directamente.*(45)

\* \* \*

Éstas son las aclaraciones que nos ofrece Bremond para esclarecer las excepciones y las zonas oscuras de Propp.

Diremos de nuevo que lo que de hecho persigue Bremond es generalizar y extender los métodos de análisis y las conclusiones de Propp, y no anular su sistema. Habla bien claro al respecto cuando dice que el análisis de Propp se adapta perfectamente a su tema de investigación, es decir, a los cuentos maravillosos rusos.

Mientras que Propp ha profundizado en el estudio de un ordenamiento surgido en un modelo cultural concreto, Bremond nos presenta otras vías, y ello puede resultar muy importante a la hora de adentrarnos en otros modelos culturales.

## 7. Notas Oharrak

- (1) G. DUMEZIL: *Mythe et Épopée I*, 542 or.
- (2) JAN DE VRIES: *Betrachtungen zum Märchen*, besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos, 1954; liburu honen laburpena in: MIRCEA ELIADE *Aspects du mythe*. Gallimard 1983, 233 or. eta hurrengoak.
- (3) M. ELIADE: *Aspects du mythe*; 236 orr.: «Il n'y subsiste que les structures d'un comportement exemplaire, entendez: susceptible d'être vécu dans une multitude de cycles culturels et de moments historiques».
- (4) Op. cit. 241 or.: «En outre, si dans les contes les dieux n'interviennent plus sous leurs propres noms, leurs profils se distinguent encore dans les figures des protecteurs, des adversaires et des compagnons du héros. Ils sont camouflés, ou, si l'on aime mieux, «déchus», mais ils continuent de remplir leur fonction».

lakaeraren beharrik ez du Bremond-ek gertaera hori argitzeko, multzo taxutuen askatasuna aski baitzaio horrelako eraketak ulertzeko eta onartzeko.

### 3.- *Funtzio bikoitza.*

Propp-en iritziak azaltzerakoan, batzuetan ekintza bat bi funtzioen burutze gisa agertzen zela ikusi dugu. Hau da, lehen pertsonaiak zerbait egitean debeku bat hauts dezake, eta aldi berean maltzurkeria bat onar, eta, hori horrela izanik, bere ekintza aldi berean d eta q bezala azaltzen zaigu.

Hori, halere, onartu ezineko gauza da, Propp-en katea eta funtzioak mugatzeko printzipioa gogoan hartzen baditugu.

Kontraesanik gabe aurkitzen gara, ordea, Bremond-en egitura ontzat ematen badugu, multzo barruko funtzioak kronologiari lotuta badaude ere, multzo horiek era askotara elkar daitezkeelako, eta askatasun horri esker ekintza batek bi funtzioen joko aurrera eram dezakeelako:

*Eragozpen hori berehala desagiten zaigu, kontua lerrobakarreko katebide bezala ez baina sekuentzien korapilabide (entrelacement de séquences) gisa ikusten badugu. Izan ere, kasu horretan, ekintza berak denbora berean funtzio-eginkizun desberdina joka dezake sekuentzia bakoitzean, denak batean baitaramatza aurrera kontuak.*(45)

\* \* \*

Hauek dira Propp-en salbuespenak eta iluntasunak argitzearren Bremond-ek eskaintzen dizkigun argibideak.

Berriro esateko, Propp-en aztermoldea eta ondorioak orokortzea eta hedatzea da Bremond-en helburua, ez haren azterketa zehatza deuseztatzea; hori buruz argi asko esaten digu Propp-en azterketa ongi lotzen zaiola bere aztergaiari, hots, Errusiako ipuin harrigarriei.

Propp-ek kultur molde baten barruan sortutako eraketa bat aztertu digun bitartean, Bremond-ek beste bide batzuk erakusten dizkigu, eta hori garrantzi handikoa izan daiteke beste kultur molde batzuetan barna abiatzean.

- (5) Op. cit. 244 or.: «On pourrait alors se demander si le conte merveilleux n'est pas devenu, très tôt, un «doublet facile» du mythe et du rite initiatiques, s'il n'a pas eu ce rôle de réactualiser, au niveau de l'imaginaire et de l'onirique, les «épreuves initiatiques».
- (6) LEVI-STRAUSS. *Anthropologie Structurale*. Paris 1958, 239 or.: «L'impossibilité de mettre en connexion des groupes de relation est surmontée (ou plus exactement remplacée) par l'affirmation que deux relations contradictoires entre elles sont identiques, dans la mesure où chacune est, comme l'autre, contradictoire avec soi. Cette manière de formuler la structure de la pensée mythique n'a encore qu'une valeur approchée».
- (7) Op. cit. 251 or.
- (8) Op. lit. 242 or. «A vrai dire, il y a peu d'espoir que la mythologie comparée puisse se développer sans faire appel à un symbolisme d'inspiration mathématique applicable à ces systèmes pluri-dimensionnels trop complexes pour nos méthodes empiriques traditionnelles».



- (9) LEVI-STRAUSS. *Le cru et le cuit*. Plon. Paris 1964. 38-39 or. «Naus passerons beaucoup plus rapidement sur les commentaires qu'appelle, dans ce livre, le recours intermittent à des symboles d'allure logico-mathématique qu'on aurait tort de prendre trop au sérieux. Entre nos formules et les équations du mathématicien, la ressemblance est toute superficielle... Les formules que nous écrivons avec des symboles empruntés aux mathématiques, pour la raison principale qu'elles existent déjà en typographie, ne prétendent donc rien prouver... Mieux que personne nous avons conscience des acceptions très lâches que nous donnons à des termes tels que symétrie, inversion, équivalence, homologie, isomorphisme... Surtout, les catégories grossières que nous utilisons comme des outils de fortune devront être analysées en catégories plus fines et méthodiquement appliquées. Alors seulement, les mythes seront passibles d'une analyse logico-mathématique véritable, dont on nous pardonnera peut-être, eu égard à cette profession d'humilité, de nous être naïvement amusé à esquisser les contours».
- (10) REGNIER, ANDRE: «De la théorie des groupes à la pensée sauvage»; in *Anthropologie et Calcul*, Union Générale d'éditions, Paris 1971. 298 or.: «Emailer son discours de termes prestigieux empruntés à d'autres sciences, même si l'on en a mal compris le sens; donner avec de tels termes une définition de la «structure» apparemment hautement scientifique, mais en fait vide de sens,... tout cela figure parmi les point noirs de l'anthropologie structurale».
- (11) *Anthrop. Struc.* 255 or.
- (12) V. PROPP: *Morphologie du conte*; éd. du Seuil 1970; 26 or.: «Mais nous affirmons que tant qu'il n'existe pas d'étude morphologique correcte, il ne peut y avoir de bonne étude historique. Si nous ne savons pas décomposer un conte selon ses parties constitutives, nous ne pouvons pas établir de comparaison justifiée».
- (13) Op. cit. 31 or.: «Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue».
- (14) op. cit. 79-80 or.: «Ensuite, si nous lisons toutes les fonctions successivement, nous voyons avec quelle nécessité logique et esthétique chaque fonction découle de celle qui la précède. Nous voyons qu'en effet, aucune fonction n'en exclut une autre. Elles appartiennent toutes à un même axe, et non à plusieurs...».
- (15) Ikus atzeago Propp-en funtzioen zerrenda eta esanahia, bigarren partean.
- (16) Op. cit. 110 or.: «Du point de vue historique, cela signifie que le conte merveilleux, dans sa base morphologique, est un mythe».
- (17) Op. cit. 122 or.: «La constance de la structure des contes merveilleux permet d'en donner une «définition» hypothétique, que l'on peut formuler de la façon suivante: le conte merveilleux est un récit construit selon la succession régulière des fonctions citées dans leurs différentes formes, avec absence de certaines d'entre elles dans tel récit, et répétitions de certaines d un tel autre».
- (18) Op. cit. 127 or.: «Chaque séquence peut donc exister séparément, mais la réunion des deux séquences donne seule un conte tout à fait achevé. Il est très possible qu'historiquement, deux types de conte aient existé, que chaque type ait son histoire, et qu'à une époque lointaine, deux traditions se soient rencontrées et se soient fondues pour donner un organisme unique. Mais lorsque nous parlons des contes merveilleux russes, nous sommes obligés de dire qu'il s'agit d'un seul conte auquel remontent tous les contes de cette catégorie».
- (19) Op. cit. 144 or.: «Après l'étude des éléments isolés, on pourra se consacrer à l'étude génétique de l'axe selon lequel tous les contes merveilleux sont composés. Plus tard, il faudra étudier les normes et les formes des métamorphoses. G'est seulement ensuite qu'on pourra aborder la question de savoir comment chaque sujet s'est composé et ce qu'il représente».
- (20) LEVI-STRAUSS, C.: «La estructura y la forma, reflexiones sobre una obra de Vladimir J. Propp», 1960. In *Polémica C. L.* - S. V. Propp. 24 or
- (21) V. PROPP: Op. cit. 123 or
- (22) LEVI-STRAUSS, C.: «La estructura y la forma...». 29 or.
- (23) Op. cit., 30 or.
- (24) Op. cit., 36 or.: «...muchas de las funciones que Propp distingue constituirían en realidad el grupo de transformaciones de una sola idéntica función
- (25) Op. cit., 37 or.
- (26) Op. cit., 44 or
- (27) V. PROPP; «Estructura e historia en el estudio de los cuentos» 1964; in *Polémica C. L.* - S. V. Propp, 55 or.
- (28) Op. cit., 57 or
- (29) Op. cit., 58 or.: «el análisis formal, la precisa descripción sistemática de los materiales objeto de estudio son condición y premisa de la investigación histórica y representan al mismo tiempo su primer paso».
- (30) op. cit., 63 or.: «Con ese nombre indico la sucesión de funciones, tal como es dada por el cuento mismo».
- (31) Op. cit., 63 or.: «El profesor Lévi-Strauss da a mis términos un sentido generalizado, abstracto, que no tienen, para refutarlos después».
- (32) Op. cit., 64 or.: «...podríamos llamar estructura del cuento al conjunto del argumento y de la composición».
- (33) Op. cit., 67 or.: «Realizando sus operaciones lógicas en plena abstracción y sin después ocuparse lo más mínimo de los materiales (el profesor Lévi-Strauss no se interesa por los cuentos ni se esfuerza por conocerlos), arranca a las funciones de su sucesión temporal».
- (34) Op. cit., 71 or.: «Sólo tras el estudio formal del sistema de los cuentos, y de la determinación de sus raíces históricas será posible analizar objetiva y científicamente en su desarrollo histórico ese mundo de la filosofía popular y de la moral popular que representa uno de los componentes más interesantes y significativos de los cuentos».
- (35) Op. cit., 74 or.: «La antigüedad clásica conocía cuentos y mitos, pero sus argumentos eran distintos... No podían existir cuentos sobre Teseo donde florecía su mito y se le tributaba culto».
- (36) PROPP, V.: *Morphologie du conte*, 79 or.: «Ensuite, si nous lisons toutes les fonctions successivement, nous voyons avec quelle nécessité logique et esthétique chaque fonction découle de celle qui la précède».
- (37) BREMOND, C.: «Le message narratif», in «Communications» 4/1964, 15 or.: «Le héros n'est donc pas un simple instrument au service de l'action. Il est à la fois fin et moyen du récit».
- (38) BREMOND, C.: Op. cit., 15 or.: «La nécessité de ne jamais poser une fonction sans poser en même temps la possibilité d'une option contradictoire. Cela équivaut à la répudiation du postulat finaliste de Propp».
- (39) BREMOND, C.: Op. cit., 15 or.: «C'est à partir du *terminus a quo*, qui ouvre dans la langue générale des récits le réseau des possibles, et non plus à partir du *terminus ad quem*, en vue duquel la parole particulière du conte russe opère sa sélection entre les possibles, que nous devons construire nos séquences des fonctions».
- (40) Op. cit., 16 or.: «La tyrannie de la série succède à l'autarchie des motifs».
- (41) Op. cit., 16 or.: «La règle de succession des fonctions n'est pas «une nécessité à la fois logique et artistique», elle est *tantôt* une nécessité logique, *tantôt* une convenance esthétique».
- (42) Op. cit., 19 or.: Nous ne cherchons pas à typer un groupe de messages particuliers, mais à rétablir dans sa généralité le système linguistique sur lequel ces messages sont prélevés. Par delà les options préférentielles d'une culture, nous avons à ouvrir l'éventail des possibilités théoriquement offertes au conteur».
- (43) op. cit., 21 or.: «Il peut installer un barrage ou une dérivation, il ne peut annuler la destination première».
- (44) Op. cit., 22 or.: «La binarité des oppositions dans la séquence élémentaire n'est donc pas un mystère: elle dérive de l'unidimensionalité des segments temporels dont le faisceau compose le récit».
- (45) Op. cit., 26 or.: «La difficulté s'évanouit si l'on conçoit le récit, non comme un enchaînement unilinéaire, mais comme un entrelacement de séquences. Dans ce cas, en effet, la même action peut jouer simultanément un rôle fonctionnel différent dans chacune des séquences que le récit fait avancer de front».

## ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS MORFOLÓGICO de los «cuentos maravillosos»

### «Ipuin harrigarrien» AZTERKETA MORFOLOGIKORAKO ELEMENTUAK



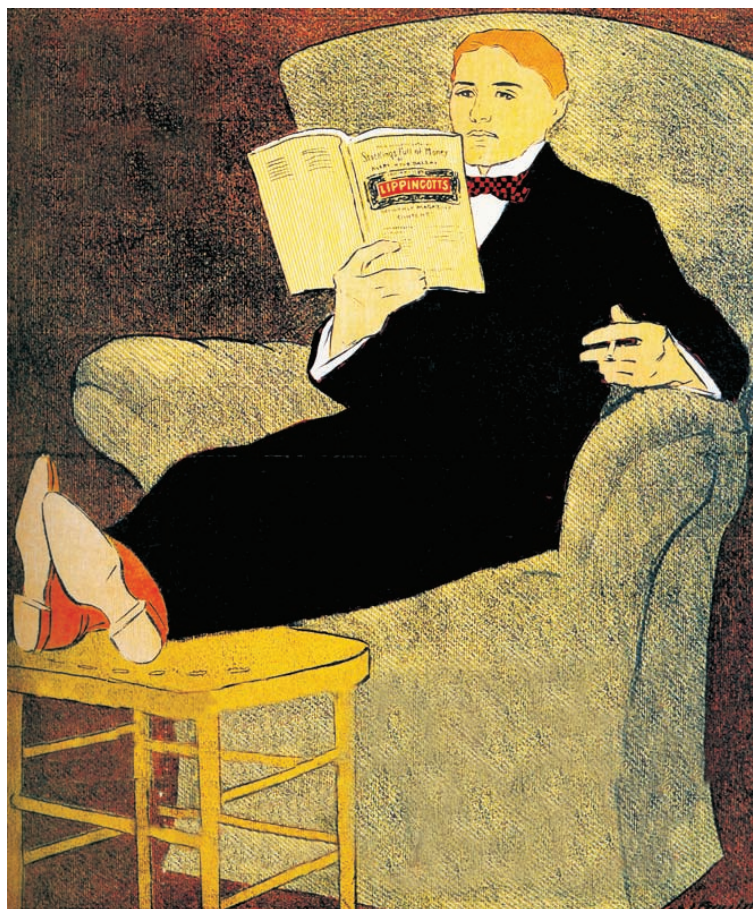
#### Cuento y vida

Las vicisitudes narradas en los cuentos  
prestan palabra y narración  
a las actividades de juego de los niños.

#### Ipuina eta bizitza

Umeek, ipuinetan kontatutako gorabeherak  
hitzak eta narrazioak  
bihurtzen dituzte bere jolasetan.





Joseph J. Gould.

«Los cuentos y leyendas que publico en estas páginas, no tienen ni pueden tener la pretensión de ser enteros y exclusivamente vascos. Su área de difusión se extiende muchas veces más allá de los límites etnográficos de nuestro pueblo.

Esto nada tiene de extraño, puesto que lo mismo podríamos decir de los cuentos recogidos en los demás países del mundo.

No hay pueblo que, hallándose en contacto con otros pueblos, desarrolle su cultura independientemente de éstos. La influencia mutua de las agrupaciones humanas nunca deja de condicionar y teñir el desenvolvimiento de su vida popular.

Por eso, un cuento no puede ser considerado con razón como exclusivamente vasco o de procedencia vasca, por el mero hecho de haber sido recogido en nuestro pueblo, hasta que, realizadas las debidas investigaciones, se vea que semejante relato no existe ni ha existido en otras partes, o que, habiendo sido producido aquí, luego se difundió por otras tierras.

Pero el cuento popular, autóctono o importado, es siempre un resultado de interferencia de elementos diversos en el hombre folklórico, siendo imposible no participe algo de la cultura del grupo en que se haya popularizado.

Por eso no podemos aprobar el criterio de aquellos folkloristas que se desdénan de apuntar un relato popular, porque han visto sus temas desarrollados en los cuentos de Calleja o en las colecciones de Perrault y de Grimm.

Son de interés en los cuentos, no sólo el tema o los temas, sino también el dato de su difusión, sus variantes, sus combinaciones y demás accidentes».

J. M. Barandiaran

Eusko-Folklore. Cuentos y Leyendas. RIEV, 1925, p. 173

«Orrialde hauetan argitaratzen ditudan ipuinek eta legendek ez dute, eta ez dezakete ukan, erabat eta zeharo euskaldun bakarrik izateko asmorik. Beren zabalkunde eremua gure herriaren etnografi mugaz landa ere hedatzen da askotan.

Hori ez da batere harrizkoa; izan ere, beste lurralde batzuetan jasotako ipuinei buruz ere hori bera esaterik izango genuke.

Inguruko herriein harremanetan dagoen herriak ezingo du inolaz ere ingurune horretatik aparte egin bere kultura. Giza taldeen elkarrekiko eraginak beti baldintzatzen du, eta margotzen, herri bizitza horren bilakaera, eboluzioa.

Horregatik, gure herrian jaso izan delako bakarrik ezin daiteke arrazoiz ipuin bat euskaldun huts eta bakartzat aitor, edota euskal jatorri hutsekotzat eman; ez, bederen, harik eta beharrezko azterketen ondoren kontu hori ez dela bizi eta ez dela bizi izan beste inon frogatzen ez dugun bitartean.

Edota, nahi bada, ipuina hemen sortu eta bertatik zabaltzeko erakusten ez dugun bitartean.

Baina herri ipuina, bertakoa nahiz kanpotik etorria, folklore gizonarengan elkarbatzen diren elementu ugarien azken emaitza da beti. Eta herri baten barruan zabaltzeko denez gero, nahitaez jaso beharko du zerbait beronen kulturatik.

Hori dela-eta, Grimm-en eta Perrault-en bildumetan nahiz Calleja-ren ipuinetan gai berak aurkitzen dituzten folklorezaleen irizpidea ez dugu inondik onartzen.

Izan ere, gaiak ez ezik, ipuinaren zabalkundea, aldaerak, konbinazioak eta gainerako gorabeherak ere interesgarriak dira ipuinetan».

J. M. Barandiaran

Eusko-Folklore. Cuentos y Leyendas. RIEV, 1925, 173 or.

# Análisis morfológico de los «cuentos maravillosos»

# «Ipuin harrigarrien» azterketa morfologikoa

## 1. Elementos de análisis

### 1.1. Exposición

En el primer apartado hemos expuesto algunas opiniones e hipótesis aparecidas hasta ahora acerca de los mitos y los cuentos, y hemos intentado mostrar el método de análisis utilizado y las conclusiones extraídas por Propp, ya que para que el análisis que presentamos en este segundo apartado resulte más comprensible es necesario conocer el método desarrollado por Propp. Nos valdremos pues de los análisis de Propp para examinar algunos de los cuentos recogidos en el País Vasco.

Como nos ha dicho Propp, creó dicho método mientras examinaba los cuentos rusos, sin saber de antemano a qué conclusiones llegaría. Finalmente, tras haber analizado la colección de Afanasiev, logró revelar la estructura de los cuentos fantásticos. Su tema de estudio era pues limitado, al igual que las conclusiones que extrajo, y deberemos tener en cuenta este hecho cada vez que queramos utilizar su instrumento en otros ámbitos literarios en otros países.

De todas formas, cuando decidimos analizar los cuentos del País Vasco y dimos los primeros pasos en dicha dirección, nos pareció procedente utilizar el método analítico de Propp, tanto para comprender y dominar dicho método como para comenzar a trabajar partiendo de bases sólidas.

En nuestro pueblo tenemos muchos cuentos, pero presentados de manera entremezclada. A nosotros nos ocurre también lo que nos dice Propp al inicio de su libro, es decir, que en las colecciones los cuentos aparecen sin orden. Veamos, por ejemplo, lo que dice Azkue en el prólogo del segundo volumen de *Euskalerrriaren Yakintza*:

*Aun a pesar de haber leído que aún no se ha determinado la clasificación de los cuentos populares, quise yo agrupar nuestros cuentos y leyendas, dejando esa dificultad para los de otros pueblos. Los clasifiqué de dos maneras: primero, en tres grupos: cuentos humanos, sobrehumanos y subhumanos; Más tarde, en estos cinco: cuentos ingeniosos, morales, (proprios) de varios pueblos, humorísticos y leyendas. Pero, por un lado, como es muy difícil acertar cuándo o cómo y de qué empieza un cuento a ser leyenda; por otro, como necesitaría años para saber uno por uno cuáles son los de otros pueblos; y, además, como los cuentos de muchas generaciones y siglos y pueblos, empezando por los más antiguos, han salido a luz sin hacer mención de su*

## 1. Azterketarako elementuak

### 1.1. Argibideak

Mitoei eta ipuinei buruz, orain arte agertu den zenbait iritzi eta hipotesiren berri ematen saiatu gara lehenengo atalean, eta iritzi eta hipotesi horietaz gain Propp-en azterbidea eta ondorioak agertzen ahalegindu gara; izan ere, bigarren atal honetan aurkezten dugun analisia ulergarriago izan dadin, beharrezkoa da Propp-ek eratu zuen azterbidea ezagutzea. Propp-en analisi bideak eramango ditugu, Euskal Herrian bildutako zenbait ipuin arakatzeari.

Propp-ek esan digunez, Errusiako ipuinak aztertuz ziholarik sortu zuen, eta osatzen joan, bere azterbide hori, aldezturik zein ondoriotara iritsiko zen jakin gabe. Azkenean, Afanasiev-en bilduma aztertuz ipuin harrigarrien egitura agertzea lortu zuen. Aztergaia, beraz, mugatua zuen, eta berdin ateratako ondorioak ere, eta hori gogoan hartu beharko dugu, berak eratutako tresna beste literatur alorretan edo lurraldetan erabili nahi dugun bakoitzean.

Dena dela, Euskal Herriko ipuinak aztertzeko asmoa hartu genuenean eta lehenengo pausoak ematean, Propp-en azterbideaz baliatzea bidezkoa iruditu zitzaigun, bai bere azterbideaz jabetzeko bai oinarri sendo batzuen gainean lanean hasteko.

Ipuin aski bada gure artean; nahiko nahasiak dira, halarik, eta Propp-ek bere liburuaren hasieran esaten diguna gertatzen zaigu guri ere, era ezberdinetako ipuinak nahas-mahas agertzen zaizkigula bilduma horietan. Ikus, adibidez, *Euskalerrriaren Yakintza*-n bigarren liburuaren hitzaurrean Azkuek dioena:

*Ipuinak zertarikoak diran erakustea orainarte ez zela erabakia izan irakurriarren, gaiztasun ori beste errietakoai utziz, gero ipuin-irakurgaiak mordoskatzea buruak eman zidan. Bi eratara egin nituan: lehenengo, iru mordoskatan: giza-ipuinak, gizagaineak eta gizapekoak. Bost aurretan geroago: ipuin asmutsuak, ekanduzkoak, erri askotakoak, aldartetsuak eta irakurgaiak. Baina, batetik, ipuin bat irakurgai izaten noiz edo nola ta zertatik asten dan igartea gauza oso gaitza dalako; bestetik, erri askotakoak zeintzuk diran banan banan jakiteko, urteak behar izango nitukelako; eta gainera orainarte, antxinakoenetatik asita, gizaldi ta mende ta erri askotako ipuinak, zertarikoak diran aipatu bage, agertuak izan diralako,*



*clasificación, he resuelto publicar esta mi colección de cuentos como todos los demás: los más largos, uno tras otro, y detrás de ellos, los restantes, los más cortitos.* (R. M. Azkue: Euskaleriaren Yakintza, II, or. 8 ta 9.)

En la colección de Azkue, pues, los cuentos están ordenados de acuerdo con su longitud, por lo que tenemos dos clases de cuentos: largos y cortos.

De todas formas, no podemos atribuir dicho fallo a Azkue sin más explicación. En las palabras de Azkue recogemos el eco del desorden y la imposibilidad de su época, y las opiniones que él manejó son por lo general aquéllas que Propp rechazó.

Pero el mismo Azkue se percató de las limitaciones de esa aproximación, y sus palabras también nos remiten de alguna manera al análisis de Propp, cuando nos dice que resulta muy difícil adivinar cuándo o cómo, y a partir de qué empieza a ser un cuento material de lectura.

Por consiguiente, la elección de Azkue es una opción inevitable, la elección de quien carece de las herramientas de investigación adecuadas.

Como hemos dicho, nuestro objeto de estudio son los cuentos del País Vasco. Valiéndonos del método de Propp, queremos ver el alcance de las conclusiones extraídas por aquél y medir el valor de su método para analizar los cuentos del País Vasco, en particular los maravillosos.

Para realizar este análisis hemos elegido la colección de Azkue. Sabemos ciertamente que el trabajo de Azkue no es el mejor en el campo de la literatura oral, y que incluso adolece de fiabilidad, pues los criterios que utilizó son incorrectos en ámbitos científicos. Pensamos, sin embargo, que su trabajo no carece de valor, y a la hora de dar este primer paso, de hacer este primer análisis, su colección nos pareció tan interesante como las de otros autores.

En el segundo volumen de *Euskalerriaren Yakintza*, Azkue nos ofrece 241 cuentos. El suyo es trabajo de muchos años, pues los cuentos que encontramos en su volumen son fruto de sus innumerables andanzas a través del País Vasco.

Como hemos dicho anteriormente, Azkue no nos ofrece una clasificación de los cuentos, y en su colección no encontraremos, pues, un apartado dedicado a los cuentos maravillosos.

No presentaremos aquí un análisis de todos los cuentos, pues consideramos que doce cuentos nos son suficientes para mostrar las funciones distinguidas por Propp y tantos otros aspectos presentes en los cuentos del País Vasco.

En esta presentación, el texto que nos ofrece Azkue aparece en letra mayor; los números que aparecen en el texto remiten a las notas técnicas. En las notas que siguen al texto se incluyen las acotaciones y las explicaciones de Propp.

Junto al título de cada cuento, a la derecha entre paréntesis, se incluye el número que se asigna al cuento en la colección de Azkue, para que si alguien quisiera consultar dicho volumen, realizara la búsqueda sin dificultad.

*ene ipuindi au beste guziak bezala argitaratzea erabaki dut: luzetxoena elkarren ondorik eta beren atzetxoan gainerakoak, laburtxoagoak.* (R. M. Azkue: Euskaleriaren Yakintza, II, or. 8 ta 9.)

Azkueren bilduman, beraz, ipuinek beren luzeran dagoen lekua gordetzen dute, eta bi eratako ipuinak ditugu: luzeak eta laburrak.

Akats hori, halere, ezin diezaiokegu besterik gabe Azkueri lepora. Azkueren hitzetan, bere garaiko nahasketaren eta ezinaren oihartzuna jasotzen dugu, eta berak erabili nahi izan zituen iritziak dira eskuarki Propp-ek baztertu zituenak.

Baina Azkuek berak ere hastapen horien moztasuna ikusi zuen, eta bere hitzak Propp-ek egindako joraketaren oihartzuna dakarkigute; horrela, baina, batetik, ipuin bat irakurgai izaten noiz edo nola eta zertatik asten den igartzea gauza oso gaitza delako, esaten digunean.

Azkuek egindako aukera, beraz, halabeharrez egindako hautapena da, tresna egokirik gabe aurkitu denaren aukera.

Esan dugunez, Euskal Herriko ipuinak ditugu aztergai. Propp-en azterbidea erabiliz, berak ateratako ondorioak noraino iristen diren ikusi nahi dugu, Euskal Herriko ipuinak aztertzeko duen balioa neurtu, haien artean harrigarriak bereizi.

Azterketa hau egiteko Azkueren bilduma aukeratu dugu. Jakin, badakigu ahozko literaturaren alorrean Azkueren lana ez dela onena, eta fidagaitza ere badela, berak erabili zituen irizpideak ez baitira zuzenak zientzi alor hauetan. Azkuerena, halere, ez zela alfer lana pentsatu genuen, eta lehenengo pauso hau ematean, lehenengo azterketa hau egitean, besteak bezain interesgarria iruditu zitzaigun haren bilduma.

*Euskalerriaren Yakintza*-n, bigarren liburuan, 241 ipuin eskaintzen dizkigu Azkuek. Urteetako lana da, Euskal Herrian zehar egindako hainbeste ibilalditan jasotako ipuinak baitira liburuan aurkitzen ditugunak.

Lehenago esan dugunez, Azkuek ez digu ipuinen sailkapenik eskaintzen, eta bilduman ez dugu, beraz, ipuin harrigarrien saila aurkituko. Hori Propp-en azterbidea ipuin guzietan erabili ondoren lortuko den ondorioa izango da. Ez dugu hemen ipuin guzien azterketa emango, hamabi ipuin aski zaizkigula uste dugulako; eta hamabi ipuin horietan Propp-ek bereizitako funtzioak eta beste zati zenbait Euskal Herriko ipuinetan ere nola aurkitzen diren ikusiko dugu.

Azalpen honetan, hizki handitan doa Azkuek ematen digun irakurgaia; irakurgaiak azaltzen diren zenbakiek ondoko ohar teknikoaren zenbaki berdinetara bidaltzen gaituzte. Testu ondoko oharretan, Propp-ek erabiltzen dituen mugaketak eta argibideak doaz.

Ipuin bakoitzaren izenburuaren aldamenean, eskuinetara parentesi artean, Azkueren bilduman duen zenbakia jarri dugu, norbaitek bildumara jo nahi badu, lanik gabe aurki dezan.

De todos modos, a continuación se presentan los doce cuentos con sus respectivos números, además de los nombres y el origen de los contadores de cuentos:

- **La hija y la hijastra** [*Alaba ta alabordea*]  
2. Oído a María Martina Maruri, de Muréлага.
- **La reina sin brazos** [*Beso bagako erregina*]  
31. Frantsizko Urkiaga, de Muréлага.
- **Guarin**  
56. Dolores Etxebarria, de Lekeitio.
- **El dragón** [*Erensugea*]  
45. J. Etxarte, de Dantxarinea (Ainhoa)
- **Juan Oso** [*Juan Artz*]  
69. Maria Martina Maruri, de Muréлага.
- **Los reunidos** [*Alkartuak*]  
4. Zelestina Menika, de Lemona.
- **El rey-piojo** [*Errege-zorria*]  
43. Kruz Goienetxe, de Elbetea (Baztán)
- **El carbonero y la muerte** [*Ikazkina ta Erioa*].  
59. Kruz Goienetxe, de Elbetea 7(Baztán)
- **Tres hermanos** [*Iru anai*].  
64. Andres Astiz, de Goldaraz.
- **La edad del diablo** [*Txerrenen adina*]  
123. Teresa Pagoaga, de Salinas de Léniz.
- **Tartalo.**  
120. Manuel Antonio Arruabarrena, de Ataun.
- **El molinero** [*Eiherazaina*]  
157. Mixel Gombault, de Donazaharre (Garazi)

Además de los cuentos, ofrecemos un mapa para mostrar el origen de los contadores que menciona Azkue en su colección. Un apunte acerca de ello: En *Euskalerriaren Yakintza*, en una lista recogida en el prólogo al segundo volumen, Azkue nos ofrece los nombres de los pueblos primero, luego los nombres de los contadores y seguidamente los números de los cuentos narrados por cada uno de ellos; pero dichos números no nos guían correctamente; por ello, dejando de lado esos números, nos hemos ceñido a las precisiones hechas por Azkue al final de cada cuento.

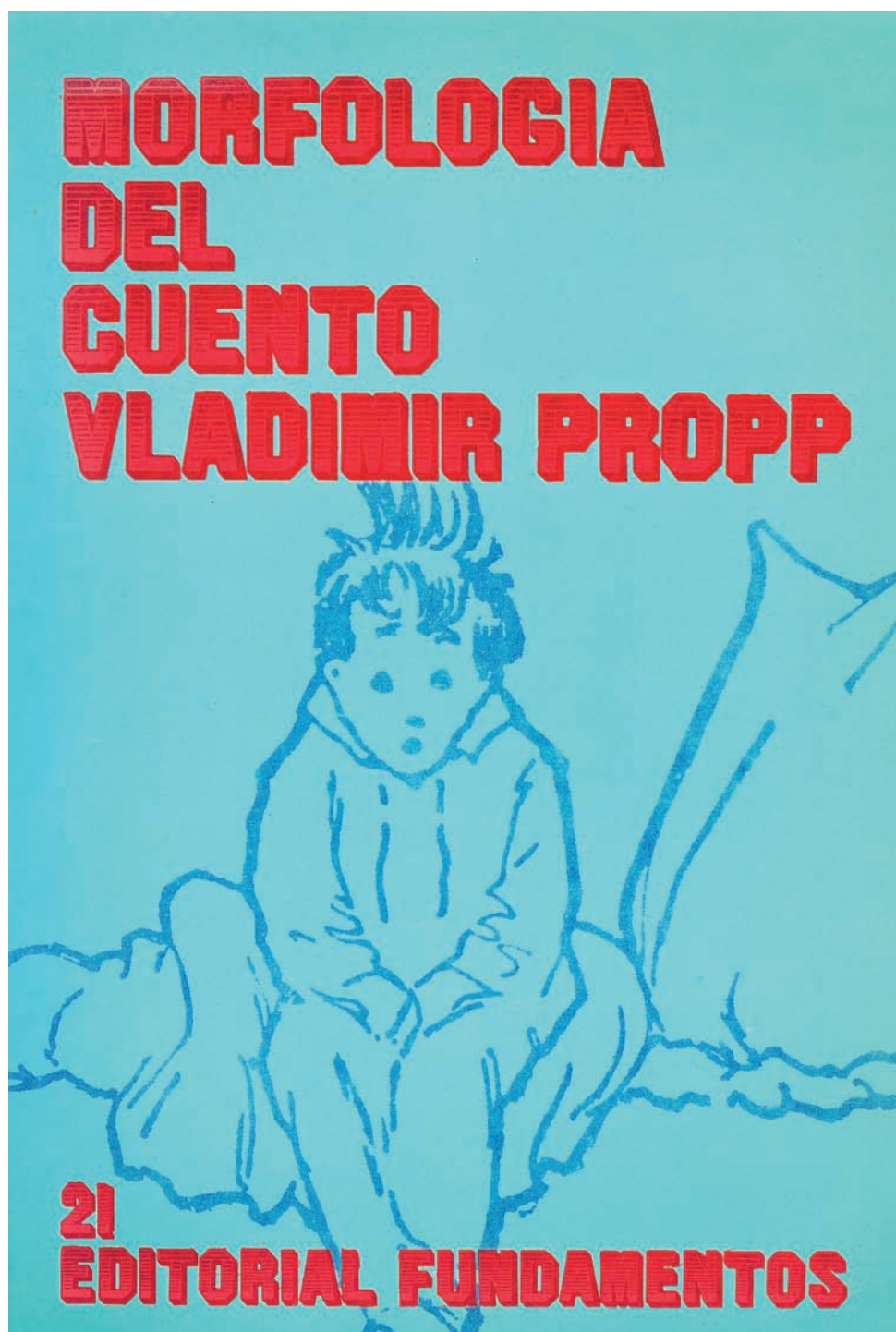
Dena dela, hemen doaz hamabi ipui hauen zenbakiak eta kontalarien izenak eta jatorriak:

- **Alaba eta alabordea**  
2. Murelaga-ko María Martina, Maruri-ri entzuna.
- **Beso bagako erregina**  
31. Murelaga-ko Frantsizko Urkiaga.
- **Guarin**  
56. Lekeitio-n, Dolores Etxebarria.
- **Erensugea**  
45. Dantxarinea-ko (Ainhoa) J. Etxarte.
- **Juan Artz**  
69. Murelaga-ko Maria Martina, Maruri.
- **Alkartuak**  
4. Lemona-ko Zelestina Menika.
- **Errege-zorria**  
43. Elbetea-ko (Baztan) Kruz Goienetxe.
- **Ikazkina ta erioa**  
59. Elbetea-ko (Baztan) Kruz Goienetxe.
- **Iru anai**  
64. Goldaraz-ko Andres Astiz.
- **Txerrenen adina**  
123. Leniz-ko Gatzaga-ko Teresa Pagoaga.
- **Tartalo**  
120. Ataun-go Manuel Antonio Arruabarrena.
- **Eiherazaina**  
157. Donazaharre-ko (Garazi) Mixel Gombault.

Ipuin horietaz gainera, Azkuek bere bilduman ematen dizkigun kontalariak nongoak ziren erakusteko doa mapa bat. Eta ohar bat honetaz: Azkuek *Euskalerriaren Yakintza*-n, bigarren liburuaren hitzaurrean zerrenda batean, herrien izenak, gero kontalarien izenak eta hauen atzetik bakoitzak kontatutako ipuinen zenbakiak ematen dizkigu; baina zenbaki horiek ez gaituzte ongi zuzentzen; horregatik, horiek alde batera utzita, ipuin bakoitzaren amaieran Azkuek jarritako zehaztasunak jarraitu ditugu.







Edición 1971

1971ko argitalpena

## 2. Las funciones y expresión e indicadores de los distintos tipos de funciones

### 2.1. Principales tipos de funciones

#### *Situación inicial:*

- α Situación inicial.
- β Alejamiento: alejamiento de un familiar.
- γ Prohibición: el héroe es objeto de una prohibición.
- δ Transgresión de la prohibición.
- ε Interrogatorio: búsqueda de información.
- ξ Recepción de información.
- η Astucia maliciosa y engaño.
- θ Complicidad: la víctima le ayuda al agresor.
- χ Fechoría.

#### *Origen de la acción:*

- A Fechoría a un familiar.
- a Carencia de algo.
- B Descubrimiento del héroe.
- C Principio de la acción opositora: contra el agresor
- ↑ Partida: partida del héroe.

#### *Primera secuencia:*

- D Primera secuencia del donante.
- E Respuesta: reacción del héroe.
- F Objeto mágico o servicial.
- G Desplazamiento.
- H Combate.
- I Marca impuesta al héroe.
- J Victoria: vence al agresor.
- K Reparación de una carencia o fechoría.
- ↓ Regreso: regreso del héroe.
- Pr Persecución: el héroe es perseguido.
- Rs Socorro: el héroe es auxiliado.

#### *Segunda secuencia:*

- O Llegada de incógnito.
- L Pretensiones mentirosas.
- M Tarea difícil.
- N Tarea cumplida.
- Q Reconocimiento: el héroe es reconocido.
- Ex Desenmascaramiento: el falso héroe queda en apariencia.
- T Transfiguración: del héroe.
- U Castigo: se castiga al agresor.

#### *Final:*

- W Boda: el héroe se convierte en rey.

## 2. Funtzio eta funtzio moten adierazpen eta adierazleak

### 2.1. Funtzio mota nagusiak

#### *Hasierako egoera:*

- α Hasierako egoera.
- β Urruntzea: sendiko baten urruntzea.
- γ Debekua: lehen pertsonaiaren debekua.
- δ Debeku haustea.
- ε Galdeketa: albiste bilaketa.
- ξ Albisteak jasotzea.
- η Maltzurkeria eta engainatzea.
- θ Gaizkidetasuna: erasoak lagundu egiten dio gaiztaginari.
- χ Makurra.

#### *Ekintzaren jaiotunea:*

- A Makurra sendiko bati.
- a Zerbaiten eskasia.
- B Lehen pertsonaiaren aurkikundea.
- C Kontraekintzaren hasiera: gaiztaginaren kontra.
- ↑ Irteera: lehen pertsonaiaren irteera.

#### *Lehen ekinaldia:*

- D Emailearen lehen ekinaldia.
- E Erantzupena: lehen pertsonaiaren erreakzioa.
- F Izaki magikoa nahiz laguntzailea.
- G Lekualdaketa.
- H Borroka.
- I Ezaugarria lehen pertsonaiari.
- J Garaipena: etsaia menperatzen du.
- K Eskasia baten edo makurraren zuzenketa.
- ↓ Itzulera: lehen pertsonaiaren itzulera.
- Pr Eraso: lehen pertsonaiaren jazarpena.
- Rs Laguntza: lehen pertsonaiaren alde.

#### *Bigarren ekinaldia:*

- O Isilpeko etorrera.
- L Sasi-handinahiak.
- M Eginkizun neketsua.
- N Eginkizuna egina.
- Q Ezagutzea: lehen pertsonaia ezagutzen da.
- Ex Agerpena: lehen pertsonaia faltsua argi nabarmen-tzen da.
- T Antzaldaketa: lehen pertsonaiarena.
- U Zigorketa: etsaia zigortzen da.

#### *Bukaera:*

- W Ezkontza: lehen pertsonaia errege bihurtzen da.



## 2.2. Desglose de los principales tipos de funciones

### 1. Situación inicial

**Alejamiento:** alejamiento de un familiar.

*Vivían los tres niños juntos, cuando se les murieron los padres.*

- Alejamiento de un familiar.
- Muerte de los padres.
- Alejamiento de los hijos.

**Prohibición:** el héroe es objeto de una prohibición.

*Cuida de tu hermano, y estate en casa.*

- Prohibición.
- Orden.

**Transgresión de la prohibición.**

- Transgresión de la prohibición.
- Cumplimientos de la orden.

**Interrogatorio:** búsqueda de información.

*¿Adónde vas, chico?*

- El agresor interroga al héroe.
- El héroe interroga al agresor.
- Interrogatorio por una tercera persona.

**Recepción de información.**

*A buscar las ovejas.*

- El agresor recibe información sobre el héroe.
- El héroe recibe información sobre el agresor.
- Otros sucesos semejantes.

**Astucia maliciosa y engaño:** tentativas de persuasión del agresor con la intención de engañar a su víctima o de hacerse con sus posesiones.

*Ven a mi cueva.*

- El agresor trata de encantar al agredido.
- El agresor utiliza medios mágicos.
- Otras formas de engaño.

**Complicidad:** el agredido ayuda al agresor.

*Y fueron a aquella cueva.*

- El héroe acepta la propuesta del agresor.
- El héroe reacciona de acuerdo con la acción mágica del agresor.
- El héroe se somete mecánicamente a otros hechizos.

**Fechoría:** fechoría previa forzada al pacto con engaño.

*La gran serpiente devoraba a gente adulta. El pueblo hizo un contrato (un pacto) con el dragón: que tendría una chica al año, a cambio de perdonar a los demás.*

### 2. Origen de la acción

(A) **Fechoría a un familiar.**

*Llegados al desierto, hizo subir a su hija a un árbol, y*

## 2.2. Funtzio mota nagusien zehaztapenak

### 1. Hasierako egoera

**Urruntzea:** sendiko baten urruntzea.

*Hirur haurrak elgarrekin zirelarik, aita-amak hil zitzaizkien.*

- Sendikoren baten urruntzea.
- Gurasoen heriotza.
- Seme-alaben urruntzea.

**Debekua:** lehen pertsonaiaren debekua.

*Hire anaia zaindu zak, eta etxean egon adi.*

- Debekua.
- Agindua.

**Debeku haustea.**

- Debeku haustea.
- Agindua betetzea.

**Galdeketa:** albiste bilaketa.

*Nora oa, mutiko?*

- Gaiztagina galdezka datorkio lehen pertsonaiari.
- Lehen pertsonaiak ere galdetu egiten dio gaiztaginari.
- Beste pertsonaia baten bidez egiten da galdeketa.

**Albisteak jasotzea.**

*Ardi bila.*

- Lehen pertsonaiaren berriak jasotzen ditu gaiztaginak.
- Gaiztaginaren berri jakiten du lehen pertsonaiak ere.
- Antzeko gertaera batzuk.

**Maltzurkeria eta engainatzea:** gaiztaginak iruzur egin nahi dio erasotuari, engainatzeagatik edota haren ondareaz jabetzearen.

*Etsomak nere kobazulora.*

- Erasotua liluratzeko eginahalak egiten ditu gaiztaginak.
- Sorginkeriaz baliatzen da gaiztagina.
- Beste engainabide batzuk.

**Gaizkidetasuna:** erasotuak lagundu egiten dio gaiztaginari.

*Eta zulo artara yoa ziran.*

- Lehen pertsonaiak onartu egiten du gaiztaginaren eskaintza.
- Lehen pertsonaiak gaizkilearen sorginkerien arabera erantzuten du.
- Bestelako lausenguak ere jasaten ditu, mekaniko-ki, lehen pertsonaiak.

**Makurra:** makurra bortxaketa gisa, engainu itunaren aurretik.

*Yende andia iresten zuen sugetzar onek. Erriak erensugearekin kontratu bat (egiune bat) egin zuen: urtean neskatxa bat izanen zuela, beste yendeari parkatzekotz.*

### 2. Ekintzaren jaiotunea

(A) **Makurra sendiko bati.**

*Basamortura elduta, zugatz batera igon eragin eutsan*

*allí dejó llorando a la desgraciada muchacha, con los dos brazos cortados y atada entre las ramas con una cuerda.*

- Rapto de un ser humano.
- Rapto de un familiar de un objeto mágico.
- Separación forzosa del auxiliar.
- Robo o destrucción de las semillas.
- Robo de la luz del día.
- Otros tipos de robo.
- Daño al cuerpo: provocación de ceguera, mutilaciones.
- Alejar algo o alguien de repente.
- La novia, lo olvida todo.
- Información exigida a la fuerza; agresión.
- Expulsión de casa.
- Abandono de alguien en el mar.
- Hechizo, transformación de alguien o algo.
- Sustitución de alguien o algo.
- Orden de matar a alguien.
- Muerte de alguien.
- Encarcelamiento.
- Amenaza de matrimonio forzado.
- Lo mismo entre parientes.
- Amenaza de canibalismo.
- Lo mismo entre parientes.
- Agresión nocturna diaria.
- Provocar guerra.

Formas de maldad ligadas a la caída del héroe arrojado al fondo de una sima (fechoría de la segunda secuencia), Por ejemplo, después de abandonarlo en la sima le raptan la novia o le roban el objeto mágico.

(a) **Carencia de algo:** un familiar carece de algo, de sea algo.

*Se le metió una vez en la cabeza a Juan Oso que debía ver mundo.*

- Carencia de una novia, o de un ser humano.
- Carencia de un auxiliar, de un objeto mágico.
- Carencia de una cosa curiosa.
- Necesidad de alguna cosa especial (huevo de la muerte)
- Carencia de dinero, de comida, o similares.
- Carencias de otros tipos.

(B) **Encuentran un héroe** (mediación), momento de transición: se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia; alguien se dirige al héroe con una petición o una orden; se le envía o se le deja partir al héroe.

*Entonces el rey hizo saber en todo su reino que aquél que sacara viva (salvara) a su hija del dragón, se casaría con ella y lo convertiría en heredero al trono.*

- Llamamiento de socorro.
- Envío del héroe.

*alabeari ta antxe beso biak moztuta soka batez adar-artean lotuta negarrez itxi eban neskatala errukarria.*

- Gizaki bat bahitzea.
- Laguntzaile nahiz izaki magiko bat bahitzea.
- Laguntzaileagandiko urruntze bortxatua.
- Aleen lapurreta nahiz hondamena.
- Egun argiaren lapurreta.
- Bestelako lapurreta zenbait.
- Gorputzean gaitz egin: ikusmena galarazi, gorputz mozketak.
- Norbait edo zerbait bat-batean urrunarazi.
- Emaztegaia dena ahanzten du.
- Argibide bat eskatu nahiz emanarazi, eraso.
- Norbait etxetik bota.
- Norbait itsasoan utzi.
- Norbait nahiz zerbait sorgindu, aldatu.
- Bata bestearen ordeko jarrita.
- Norbait hiltzeko agindua.
- Norbait hil.
- Presondegiratzea.
- Bortxaz ezkonaraziko duenaren mehatxua.
- Gauza bera sendikoen artean.
- Giza jatearen mehatxua.
- Gauza bera sendikoen artean.
- Gauero norbait oldartu.
- Gudatea sortu.

Amildegira bultzatutako lehen pertsonaiaren erortzearekin lotuta dauden gaiztakeria motak (bigarren ekinaldiko makurra). Adibidez, amildegian utzi ondoren, lehen pertsonaiari emaztegaia lapurtzen badiote, edota izaki magikoa osten, mailakoa dugu ekintza.

(a) **Zerbaiten eskasia:** sendiko batek zerbaiten eskasia du, zerbait desiratzen du.

*Mundua ikusi bear ebala sartu ddakon bein Juan Artzi buruan ta ibiltzen asi zan.*

- Emaztegaia nahiz gizaki baten eza.
- Laguntzaile edo izaki magiko baten gabezia.
- Bitxikeria baten eskasia.
- Gauza berezi baten beharra (heriotza-arraultza).
- Diru eza, janari eza eta horrelakoak.
- Beste era batzuetako eskasiak.

(B) **Lehen pertsonaiaren aurkikundea** (bitartekoa): makurraren nahiz eskasiaren berri ematen da; eskarien edo aginduen bidez, lehen pertsonaiarengana jotzen da; lehen pertsonaia bidali egiten dute, edo joaten uzten zaio.

*Erregek orduan bere erresuma osoan jakinarazi zuen, erensugearengandik bere alaba bizirik aterako zuena, berarekin ezkondu ta erregegai eginen zuela.*

- Laguntzarako deia.
- Lehen pertsonaia, bidalia.



- El héroe se va de casa con la autorización de sus padres.
- Anuncio de la fechoría bajo diversas formas.
- El héroe expulsado de casa es llevado lejos.
- El héroe perdona la vida o deja libre a un animal o a una persona.
- Canto de queja.

(C) Principio de la oposición al agresor.

- ¿Habrá alguien hoy que pelearía con el diablo?  
—Dile al rey que tiene a uno aquí.

↑ Partida: partida del héroe.

*No queriendo depender de sus padres, diciendo que iba a recorrer el mundo, salió de casa. Primera secuencia*

3. Primera secuencia

(D) Primera secuencia del donante: el héroe es sometido a una prueba, un interrogatorio, un ataque etc. que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar.

*La madre no cesaba de llorar. En éstas se le acercó una mujercita, la Virgen.*

- ¿Qué tienes? —le preguntó.
- El donante hace pasar una prueba al héroe.
  - El donante le saluda al héroe y le hace varias preguntas.
  - Una petición para cumplir después de morir.
  - Un prisionero pide al héroe que le libere.
  - Lo mismo, precedido del encarcelamiento del donante.
  - Se dirigen al héroe pidiéndole perdón.
  - Dos personas que discuten piden al héroe que decida el reparto de su botín.
  - El héroe hace el reparto sin que nadie se lo pida.

Otras peticiones:

- Lo mismo, con el peticionario colocado previamente en una situación de impotencia.
- El donante está en una situación de impotencia pero no pide nada; el héroe puede prestarle algún servicio.
- Tentativa de aniquilar al héroe.
- Lucha con un donante hostil.
- Le ofecen al héroe un objeto mágico a cambio de algo.

(E) Reacción: reacción del héroe.

- Los hijos se han caído al río y se me han ahogado.  
—Ten mucha fe en Dios. Mete una mano en el agua y sacarás a uno.  
—Pero yo no tengo, señora, ni manos ni brazos.  
—Haz lo que te digo. Moviendo el cuerpo un poco.

- Lehen pertsonaia, berez, etxetik ateratzen da, gurasoen baimenarekin.
- Makurraren berri gisa askotara ematen da.
- Etxetik botatako lehen pertsonaia urrutira eramaten dute.
- Animaliaaren edo gizakiren bat bizirik nahiz aske uzten du lehen pertsonaiak.
- Negar eresia.

(C) Kontraekintzaren hasiera: gaiztaginaren kontra.

- Txerrenagaz burrukan egingo leukean gizonik gaur eteda?  
—Esaiozu erregeri bat emen daukala.

↑ Irteera: lehen pertsonaiaren irteera.

*Gurasoen menean ez egon naiz, munduz mundu gan bear zuela erranik, etxetik atera zen.*

3. Lehen ekinaldia

(D) Emailearen lehen ekinaldia: izaki magiko bat edo laguntzaile bat bereganatzeko prestatzen dituzten probak, galderak, erasoak eta abar jasaten ditu lehen pertsonaiak.

*Negar ta negar egoan ama. Onetan andratxo bat, Ama Birjina, eldu ddakon.*

- ¿Zer dozu? —itandu eutsan.
- Emaileak proba bat jartzen dio lehen pertsonaiari.
  - Emaileak lehen pertsonaia agurtu, eta galdera batzuk egiten dizkio.
  - Hil ondoren bete beharreko eskaria.
  - Gatibu batek askatzeko eskatzen dio.
  - Gauza bera, alde aurretik preso emandako emalea
  - Barkamen eskaera lehen pertsonaiari.
  - Eztabaidan ari diren pertsonaia batzuek beren artean zer bait banatzeko eskatzen diote.
  - Inork eskatu gabe, lehen pertsonaiak egiten duen banaketa.
  - Beste eskari batzuk:
  - Gauza bera, alde aurretik eskalea ezinaren menpean jarritz.
  - Ezinezko egoera batean dago emalea, baina ez du ezer eskatzen; lehen pertsonaiak zerbitzuren bat egin diezaioke.
  - Lehen pertsonaia ezerezteko ahaleginak.
  - Emaile etsai batekin borroka.
  - Zerbaiten truke, izaki magiko bat eskaintzen diote lehen pertsonaiari.

(E) Erantzupena: lehen pertsonaiaren erreakzioa.

- Semealabatxoak erre kara yausi ta ito ddataz.  
—Eukizu Jaungoikoagan siniste andi bat. Sartu uretan esku bat ori ta bat atarako dozu.  
—Nik ez euki baina, andrea, ez eskurik ez besorik.  
—Egizu neuk dinotsudana. Gorputzari zirkin bat eraginda...

- Supera la prueba.
- Respuesta afable.
- Hace un servicio al muerto.
- Libera al prisionero.
- Le da el perdón.
- Reparte algo entre algunos que discuten.
- El héroe les engaña a aquello que estaban discutiendo.
- Cumple con otras peticiones y hace favores.
- Los esfuerzos para derrotarle los vuelve contra el propio agresor.
- Derrota al donante agresor.
- Acepta el cambio, pero inmediatamente utiliza la fuerza mágica del objeto para recuperar lo que él mismo ha dado.

(F) **El héroe se hace con un objeto mágico o un auxiliar.**

*Entonces la Virgen, dándole agua bendita en una ampolla, le dijo:*

*-Ve a una llanura de ahí arriba.*

- Se le da directamente el objeto mágico.
- Lo que se le da no es un objeto mágico, pero tiene valor material.
- Le enseñan dónde está el objeto mágico.
- Alguien hace el objeto mágico.
- Vende y compra el objeto mágico.
- El objeto mágico se hace por encargo.
- El héroe encuentra el objeto mágico por casualidad.
- El objeto mágico aparece de pronto.
- El objeto mágico surge de la tierra.
- El objeto mágico se come o se bebe.
- El héroe roba el objeto mágico.
- Varios personajes (los auxiliares mágicos) se ponen a disposición del héroe.
- Lo mismo sin frase de llamada, sin fórmula.
- Encuentro repentino con un personaje, que le ofrece su ayuda al héroe.

(G) **Desplazamiento:** el héroe se traslada de lugar.

*Con aquella larga cuerda ató por la cintura al pasador y le hizo entrar en la cueva. Pero en vano. Se ató luego él mismo y pronto encontró a las dos hijas del rey.*

- Volando por el aire.
- Yendo por tierra o sobre el agua, a caballo, barco.
- Alguien conduce al héroe.
- Alguien le indica el camino.
- Utiliza medios de comunicación inmóviles.
- Sigue huellas de sangre.

(H) **Combate:** el héroe y su agresor se enfrentan en un combate.

- Proba gainditzen du.
- Erantzun arraia.
- Hildakoari zerbitzua egiten dio.
- Gatibua askatzen du.
- Barkamena ematen dio.
- Eztabaidan zeuden artean zerbait banatzen du.
- Eztabaidan zeudenei iruzur egiten die lehen pertsonaiak.
- Bestelako eskariak bete eta mesedeak egiten ditu.
- Bera hondatzeko ahaleginak, emaila etsaiaren aurka bihurtzen ditu.
- Emaila etsaia garaitzen du.
- Trukea onartzen du, baina izaki magikoaren indarrak baliatuz, berak emandako gauza berriro berreganatzen du.

(F) **Izaki magikoa nahiz laguntzailea eskuratzen du lehen pertsonaiak.**

*Andra Mariak orduan bonbiltxo baten ur bedeinkatua emanaz,*

*- Zoaz or goiko zelai batera, esan eutsan.*

- Izaki magikoa zuzenean ematen zaio.
- Ematen zaion gauza ez da izaki magiko bat, baina balio materiala du.
- Izaki magikoa non dagoen erakusten diote.
- Norbaitek egiten du izaki magikoa.
- Salerosi egiten du izaki magikoa.
- Eskabidez egiten da izaki magikoa.
- Lehen pertsonaiak ustekabea aurkitzen du izaki magikoa.
- Bat-batean azaltzen da izaki magikoa.
- Lurpetik irteten da izaki magikoa.
- Jan edo edan egiten da izaki magikoa.
- Lehen pertsonaiak lapurtu egiten du izaki magikoa.
- Pertsonaia batzuk (laguntzaile magikoak) lehen pertsonaiaren esanetara jartzen dira.
- Gauza bera dei esaterik gabe, dei formularik gabe.
- Laguntza eskaintzen dion pertsonaia bat aurkeztu zaio bat-batean lehen pertsonaiari.

(G) **Lekualdaketa:** lehen pertsonaia lekuz aldatzen da.

*Soka luze aregaz iragalea lotu eban gerri-gerritik eta koba-barruratu bere bai. Alperrik orregaitifio. Bere burua lotu eban gero ta laster aurkitu zituan erregeren alaba biak.*

- Hegaka airean.
- Lur gainean edo ur gainean, zaldiz, itsasontziz...
- Norbaitek lehen pertsonaia gidatuz.
- Norbaitez bidea erakutsiz.
- Helbide geldiak direla medio.
- Odol aztarnek erakusten diote bidea.

(H) **Borroka:** lehen pertsonaiaren eta etsaiaren artean borroka.



*El dragón apareció enseguida con estrépito. El pastor entonces le dijo a su perro:*

*—Zesar, atácale.*

*Y el perro atacó a la bestia.*

- Combaten en campo abierto.
- Competición.
- Juego de cartas.
- Quién es más pesado.

**(I) Marca impuesta al héroe.**

*Tan pronto como las metió en el saco, el pastor quitó la lengua a cada cabeza y también un pequeño trozo a cada una de las faldas que tenían las mujeres hijas del rey.*

- Marca impuesta sobre el cuerpo.
- El héroe recibe un anillo o un pañuelo.
- Otras formas de marca.

**(J) Victoria: vence al anemigo.**

*Y el perro atacó a la bestia y la despedazó.*

- El agresor es vencido en un combate a campo abierto.
- El héroe vence sin combate
- El agresor es derrotado en competición.
- El agresor pierde a las cartas.
- En el pesaje, el héroe resulta más pesado.
- El agresor es muerto sin combate previo.
- El agresor es expulsado inmediatamente.

**(K) Reparación de una carencia o fechoría.**

*Se ató luego él mismo y pronto encontró a las dos hijas del rey. Su amo el Diablo estaba dormido. Habiendo amarrado por la cintura primero a una hermana y después a la segunda, fueron arriba y arriba.*

- El héroe consigue el objeto de la búsqueda por medio de la fuerza o la astucia.
- Lo mismo, pero con un personaje que obliga a otro a llevar a cabo la búsqueda y la captura.
- Se consigue el objeto de la búsqueda por parte de varios auxiliares.
- Se consigue el objeto mediante un señuelo.
- Se repara la fechoría gracias a las acciones anteriores.
- La reparación se consigue por el objeto mágico.
- Se remedia la pobreza con el objeto mágico.
- Se consigue la búsqueda gracias a una cacería.
- El personaje embrujado vuelve a su ser.
- Resurrección.
- Lo mismo, previa búsqueda del agua de la vida.
- Liberación.
- Cuando la reparación se logra por la mediación de algún objeto mágico. Es decir: se transmite directamente el objeto de la búsqueda; se indica el lugar donde se encuentra el objeto de la búsqueda.

*Erensugea barrunbaz bereala agertu zen. Artzainak orduan bere zakurrari erran zion:*

*—Zesar lot akio*

*Eta zakurra pistitzarrari lotu zitzaion...*

- Zelai batean egiten dute borroka.
- Lehiaketa.
- Karta jokoan.
- Zein astunago izan.

**(I) Ezaugarria lehen pertsonaiari.**

*Zorroan sartuorduko, artzainak buru bakoitzari bere miina kendu zion eta anddere erregeren alabak zituen gonai zatitxo bana ere bai.*

- Gorputzean ezarritako ezaugarria.
- Eraztun bat edo zapitxo bat ematen diote.
- Beste ezaugarri mota batzuk.

**(J) Garaipena: menperatzen du etsaia.**

*Eta zakurra pistitzarrari lotu zitzaion eta zatikatu zuen.*

- Zelaiko borrokan etsaiak galtzen du.
- Borrokarik gabe irabazten du lehen pertsonaiak.
- Galdu egiten du etsaiak lehiaketa.
- Galdu egiten du etsaiak kartetan.
- Pisatzean, astunagoa gertatzen da lehen pertsonaia.
- Borrokarik gabe hiltzen dute etsaia.
- Berehala bidaltzen dute etsaia.

**(K) Eskasia baten edo makurraren zuzenketa.**

*Bere burua lotu eban gero ta laster aurkitu zituan erregeren alaba biak. Lo egoan euren ugazaba Txerren. Aizta bata lenengo ta bigarrena gero biak gerritik lotuta, gora ta gora iragan ebazan.*

- Indarraren nahiz maltzurkeriaren bidez, eskuratzen du lehen pertsonaiak bilakizun zena.
- Gauza bera, baina pertsonaiaren batek norbait behartu egiten du bilakizun aurkitua hartzera.
- Zenbait laguntzaileraren artean eskuratzen da bilakizuna.
- Liluragailu baten bidez eskuratzen da.
- Makurraren zuzenketa aurreko ekintzen ondorioa da.
- Izaki magikoari esker burutzen da zuzenketa.
- Izaki magikoari esker, gabezia hura estaltzen da.
- Ehizari esker eskuratzen da bilakizuna.
- Sorgindua bere senera bihurtzen da.
- Berpiztea.
- Gauza bera, baina aldez aurretik ur bizigarria bilatuta.
- Askapena.
- Zuzenketa, izaki magikoren baten eskuratze bidez lortzen denean. Adibidez: zuzenean ematen da bilaketaren gaia; bilakizuna non aurkitzen den erakusten da.

↓ **Regreso:** regreso del héroe.

*Felices y colmados de felicidad y bienes volvían los cuatro a casa.*

(Pr) **Agresión:** persecución del héroe.

—*Muchachos: estamos perdidos –les dijo a sus amigos.*

—*¿Por qué?*

—*El rey ha mandado hacia aquí a innumerable soldados. Estamos perdidos, ciertamente.*

- Volando por los aires.
- El agresor reclama al culpable.
- El agresor se transforma durante la persecución en diferentes animales.
- El perseguidor se transforma en objeto encantador y le sale al camino al héroe.
- El perseguidor hace para devorar al héroe.
- El perseguidor hace para matar al héroe.
- El perseguidor hace cortar el árbol, refugio del héroe.

(Rs) **Socorro:**

el héroe es socorrido de modo especial.

—*No os asustéis, chicos, les dijo, no os asustéis en absoluto. Quedaros aquí y pronto veremos cuánto es cada uno. Pronto estaban frente a ellos los soldados enviados por el rey. Tan pronto como aparecieron el escopetero los mató.*

- El auxiliar lo lleva por los aires.
- Huye poniendo obstáculos en el camino de sus perseguidores.
- El héroe huye tomando parecido a cosas que le cambian el aspecto.
- Se esconde.
- Se esconde entre ferrones.
- Se salva transformándose sucesivamente durante su huida en vegetales, animales, etc.
- Resiste la tentación de los objetos encantadores.
- Escapa a la tentativa de ser devorado.
- Escapa a la tentativa de ser asesinado.
- Da un salto a otro árbol.

4. Segunda secuencia

(O) **Llegada de incógnito.**

*Nadie cercano al rey invitó al pastor a comer. Al final y de incógnito, apareció aquél también con su perro.*

(L) **Pretensiones mentirosas:** Las pretensiones mentirosas de un falso héroe

*El rey ofreció una gran comida, la comida previa a la boda. A la cabeza de la mesa estaban él, el rey, su hija y el novio de su hija. Este novio era el que había llevado las siete cabezas en el saco.*

↓ **Itzulera:** lehen pertsonaiaren itzulera.

*Pozez ta ondasunez beterik etserantz etozan laurak.*

(Pr) **Erasoa:** lehen pertsonaiaren jazarpena.

—*Mutilak: galduak gozak –esan eutsen lagunai.*

—*¿Zer ba?*

—*Erregek esan alako beste gudari ddakazak onantza. Gadduak gozak, izan.*

- Airean hegaka.
- Erasotzaileak erruduna eskatzen du.
- Abere ezberdinen itxura hartuz jarraitzen dio erasotzaileak.
- Erasotzailea, gauza liluragarrien antza hartuz, bidera irteten zaio lehen pertsonaiari.
- Lehen pertsonaia irensteko eginahalak egiten ditu erasotzaileak.
- Lehen pertsonaia hiltzeko eginahalak egiten ditu erasotzaileak.
- Lehen pertsonaiaren babesleku den zuhaitza botatzen ahalegintzen da erasotzailea.

(Rs) **Laguntza:**

lehen pertsonaiari laguntza berezia ematen zaio.

—*Ez ikaratu, mutilak, esan eutsen, ez bat bere ikaratu. Geldi berton ta nor noraginokoa dan laster ikusiko dogu. Laster ziran euren aurrean erregek bialduriko gudariak. Zelan agertu alan il ebazan eskopetadunak.*

- Laguntzaileak airean eramaten du.
- Bidean oztupo batzuk jarriz ihes egiten du lehen pertsonaiak.
- Itxura ezberdina ematen dioten gauzen antza hartuz egiten du ihes.
- Ezkutatu egiten da.
- Olagizonen artean ezkututzen da.
- Landare, abere eta gauza ezberdinen itxura bata bestearen ondotik hartuz egiten du ihes.
- Gauza liluragarrien tentaldia garaitzen du.
- Bera irensteko ahaleginetatik ihes egiten du lehen pertsonaiak.
- Bera hiltzeko ahaleginetatik ihes egiten du lehen pertsonaiak.
- Beste zuhaitz batera egiten du jauzi.

4. Bigarren ekinaldia

(O) **Isilpeko etorrera.**

*Neork, erregeren ingurukak etzuen artzaina bazkaltiar izateko deitu. Azken-aldean eta bertzen isilik, zakurra lagun zuela, agertu zen hura ere.*

(L) **Sasi-handinahiak:** Sasi lehen pertsonaiaren gezurrezko handikeriak.

*Yan-edan aundi bat eman zuen erregek, eztai-aintzineko bazkaria. Maipuruan bera, errege, bere alaba ta alabaren senargaia zeuden yarriak. Zazpi buruak zorroan eramane zituen zen senargai au.*



(M) **Tarea difícil:** el héroe tiene que cumplirla.

*Mi mujer está embarazada. Si aciertas si tiene un hijo o una hija, te daré veinte mil duros, si no te cortaré el cuello.*

(N) **Tarea cumplida.**

*Y le dijo al rey: A tu mujer, mientras iba hacia delante, le he visto un hijo; al volver, una hija.*

(°N) **Cumple dentro del plazo que ya conoce.**

*Pues nadie puede adivinar que este tambor está hecho de piel de piojo.*

*El muchacho le dijo esas palabras al amo, y al día siguiente éste fue al palacio del rey, como muchos otros, para dar su opinión acerca del material del que estaba hecho aquel tambor. Y desde el principio dijo: señor Rey: este tambor está hecho de piel de piojo.*

(Q) **Reconocimiento:** el héroe es reconocido.

—Mujer, le dijo, te le pareces mucho.

—Soy yo misma.

(Ex) **Desenmascaramiento:** el falso héroe queda en evidencia.

*Sonsacó al anciano todos los secretos: que habiendo ido al bosque dejaron a la hija entre la ramas de un árbol, sin brazos y atada.*

(T) **Transfiguración:** del héroe

- Lanza este agua tres veces y di: «Padre, Hijo y Espíritu Santo: ayúdame». Dicho esto te surgirá un hermoso palacio y allí vivirás sin que te falte de nada.

- Gracias al auxiliar, toma una nueva apariencia.
- Construye un magnífico palacio.
- Se viste con ropas nuevas.
- Formas racionalizadas y humorísticas.

(U) **Castigo:** el enemigo es castigado.

*Quemó a la bruja en el horno e hizo ahogar a su desagradable hija en el mar.*

## 5 Final

(W) **Boda:** el héroe se casa y asciende al trono.

*Aquél fue el marido de la muchacha, así como el yerno del rey y su sucesor.*

- Boda.
- Ascensión al trono.
- Promesa de matrimonio.
- Matrimonio renovado.
- El premio en sustitución de la princesa; recompensa en dinero o recompensa de otro tipo.

(M) **Eginkizun neketsua:** lehen pertsonaiak bete behar du.

*Nere emaztea aurdun dago. Semea ala alaba duen asmatzen badezu, ogei mila duro emain tizut, lepoa kendu duko dizut, bestela.*

(N) **Eginkizuna egina.**

*Eta erregeri esan zion: Zure emazteari, aurrera dijoala, semetxo bat ikusi diot; itzulita eldu delarik, alabatxo bat.*

(°N) **Aldez aurretik dakiena epe barnean egiten du.**

*Bada neork etezake asmatu danbore au zorri-larruz egina dela.*

*Solas oriek mutilak nagusiari erran zition eta au biamunean erregein yauregira gan zen, bertze aunitz bezala, danbore hura zertaz egina zen eritzia matera. Eta lenbiziko alditik erran zuen: Errege yauna: danbore au zorri-larruz egina da.*

(Q) **Ezagutzea:** lehen pertsonaia ezagutzen da.

—Andrea, esan eutsan, zeuk daukazu aren antz andia.

—Neu nom

(Ex) **Agerpena:** lehen pertsonaia faltsua argi nabarmentzen da.

*Agureari isileko guztiak atara eutsazan: baso ratuta zugatz baten adar-artean besomoztik eta lotuta alabea itxi ebala ta areik arakoak.*

(T) **Antzaldaketa:** lehen pertsonaiarena:

*Ur au iru bidar egotzi ta esaizu: «Aita, Semea ta Espiritu Santua: lagun zakidaz». Au esanda yauregi eder bat sortuko ddatzu ta antxe bizi izango zara ezer uts eztozula.*

- Laguntzaileari esker gorputz itxura berria hartzen du.
- Jauregi eder bat jasotzen du.
- Soineko berriak janzten ditu.
- Barre eragiteko erak; arrazoiztatuak

(U) **Zigorra:** etsaia zigortua.

*Sorgina laban erre eben ta bere alaba zatarra barriz itxasoan irato.*

## 5 Bukaera

(W) **Ezkontza:** lehen pertsonaia errege bihurtzen da.

*Bera izan zan neskatxa aren senar ta erregeren suin ta ondorengoa.*

- Ezkontza.
- Errege bihurtzea.
- Ezkon-hitza.
- Ezkontzaren berriztapena.
- Errege-alabaren ordezkoko sariak: diruzko saria, beste era batzuetako sariak; era askotako bukaera zoriontsuak.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO  
de 12 «cuentos maravillosos» vascos

12 euskal «ipuin harrigarrien»  
AZTERKETA MORFOLOGIKOA



# EUSKALÉRIAREN YAKINTZA

LITERATURA POPULAR DEL PAIS VASCO  
POR  
RESURRECCIÓN MARÍA DE AZKUE



ESPASA-CALPE, S. A.

Edición 1959

1959ko argitalpena



## La hija y la hijastra (2)



## Alaba eta alabordea [2]

Una mujer dejó viudo a su marido, que era padre de una única hija muy joven. No pudiendo gobernar bien la casa, para cuando llega el día de quitarse las ropas negras tuvo la intención de casarse por segunda vez. Tomó como segunda esposa a la primera mujer que apareció frente a él. Era una bruja. Pronto tuvo otra hija de esta bruja. [1]

Tan pronto como esta segunda salió de la niñez y llegó a la juventud, murió su padre. [2]

1. Situación inicial.
2. Muerte de los padres.

Desde entonces, la bruja vivía acompañada de su hija y su hijastra. Tan grande como el amor que tenía a su hija ere el odio y la aversión a su hijastra. A duras penas podía aguantar que, mientras su hija era fea, fea a más no poder, la hija de la primera esposa era hermosa, cada vez más hermosa. [3]

3. Razones para el odio y la maldad: motivador.

Una vez, en pleno invierno, envió a ésta, con un vestido de papel y descalza, a por fresas, diciéndole que trajera el cesto lleno. [4]

4. Haciendo sufrir daños y fatigas corporales, y buscando una curiosidad o extravagancia, el malhechor envía al héroe.

Aterida de frío fue la desgraciada muchacha [5] y en una chabola encontró a tres hombres. [6]

5. Partida del héroe
6. Entrada de los donantes.

—¿Adónde vas, muchacha? Le preguntaron.

—La madre me ha mandado a por fresas.

—¿A por fresas! ¿Con el frío que hace y el vestido que llevas! ¿Qué clase de madre es ésa?

—Es mi madrastra. [7]

7. Los donantes le hacen algunas preguntas; Respuestas afables del héroe.

—Así sí. Pues ahí mismo, debajo de la leña de detrás de la chabola, encontrarás las fresas, un cesto lleno por lo menos.

Cuando llenó el cesto hasta arriba con hermosas fresas [8], fue adonde los tres hombres a dar las gracias. [9]

8. Los donantes le enseñan dónde encontrará el objeto de la búsqueda; así termina la búsqueda.
9. Lo anterior se puede analizar como una prueba.

Éstos la acogieron cariñosamente y le hicieron tres regalos: Uno, que por cada palabra que digas caiga un trozo de oro.

Otro, que seas cada día más hermosa.

El tercero, que al morir los ángeles te metan en el cielo [10].

10. Los donantes le enseñan tres manos.

Al llegar a casa [11] cuando vio que traía el pequeño cesto lleno de fresas y que ella venía más bella que nunca y echando oro. [12]

Gizon bat, alaba bakar gaztetxo baten aita zala, alargun itxi eban bere emazteak. Etxea ezin ondo erabilita, soineko baltzak kentzeko eguna eldu ddakaneko, bigarren ezkontzeko asmoa izan eban. Bigarren emaztetzat bere aurrean lenengo agertu zan emakumea artu eban. Sorgina zan berau. Laster sorgin onengandik beste alaba bat izan eban [1].

Bigarren au seinzarotik urtenda gaztezarora eldu-orduko, il zan bere aita [2].

1. Hasierako egoera.
2. Gurasoen heriotza.

Sorgina ordutik aurrera alaba ta alabordea lagun ebazala bizi zan. Alabeari eutsan maitetasuna baizen andia alabordearentzako gorrotoa ta ikusi ezina. Ezin egoarriz eroan eban bere erraietako neskatoa itxusi, ezin itxusiago zala, lenengo emaztearen umea eder, geroago ederragoa izatea. [3]

3. Gorrotoaren eta gaiztakeriaren arrazoiak: motibatzailea.

Bein, negu gorrian, paperezko soinekoz yantzi ta oinutsik mailukitara bialdu eban au, zimera bete ekarteko esanda [4].

4. Gorputzeko minak eta nekeak jasanaraziz, eta bitxikeria baten bila, gaiztaginak bidali egiten du lehen pertsonaia.

Otzen otzaz dardar yoan zan neskato errukarria [5] ta txabola baten iru gizon aurkitu ebazan [6].

5. Lehen pertsonaiaren irteera.
6. Emaileen sarrera.

—¿Nora oa, neskato? Itandu eutsen.

—Amak mailukitara bialdu nau.

—¿Mailukitara! ¿Dagoen otzaz ta daukanan yantziat! ¿Zelako ama don ori?

—Amordea dot [7].

7. Emaileek galdera batzuk egiten dizkiote. Lehen pertsonaiaren erantzun apalak.

—Aolan bai. Bada ortxe txabola-atzeko egurpean ediroko donaz mailukiok, zimera bete gutxienez.

Mailuki ederrez zimeratxoa bete bete egin ebanean [8], eskerrak erakustera iru gizonakana yoan zan [9].

8. Emaileek bilakizuna non aurkituko duen erakusten diote; horrela bukatzen da bilaketa.
9. Aurrekoa proba gisa azter dezakegu.

Onak maiterik artu ta iru bezuza egin eutsezan:

Batak, esango donan itz bakotzeko urre-zati bat yausiko al-ddan.

Besteak, egunean baiño egunean ederrago izango al-aiz.

Irugarrenak, Ildakoan aingeruak zeruan sartuko al-abe [10].

10. Emaileek hiru esku erakutsi egiten dizkiote

Etxera elduta [11], amordeak zimeratxoa mailukiz bete ekarrela ta bera len baino ederrago etorrela ta urreurtika ikusi ebanean [12].

11. Regreso del héroe.

12. Motivador de la segunda secuencia.

—¿Dónde has estado, muchacha? —le preguntó. —He estado en una chabola al otro lado de esa pequeña colina.

—¿Has visto a alguien allí?

—Tres hombres. Ellos me han enseñado el lugar de (donde estaban) las fresas. [13]

13. Interrogatorio del malhechor, recibe informaciones del héroe.

Habiendo oído esto, vistió a su hija con gruesos y magníficos vestidos y haciéndole coger el pequeño cesto en sus manos, «tú, muchacha» le dijo a la hijastra:

—Ayuda a ésta a la pequeña colina donde se ve esa chabola a lo lejos. Ven luego tú sola a casa. [14]

14. Deseando belleza y riqueza, el falso héroe es enviado, y se le da un auxiliar como guía.

Cuando la hija de la bruja llegó a la chabola [15] viendo a los tres hombres allí,

15. No se mencionan ni la partida del héroe falso ni el viaje guiado.

—La madre me ha mandado también a por fresas, les dijo. [16]

16. Comportamiento vergonzoso del falso héroe.

A por fresas! ¿No tenéis bastante con un cesto?

No le enseñaron ningún lugar donde había fresas [17] A aquélla también le hicieron tres regalos.

17. Los donantes no le dicen dónde se encuentra el objeto de la búsqueda.

Uno: que por cada palabra que digas caiga un sapo.

Otro: que seas cada día más fea.

El tercero: que al morir el Diablo y sus amigos te lleven al infierno. [18]

18. Los donantes castigan al falso héroe.

Habiendo llegado a casa [19] al ver la madre el pequeño cesto vacío, a la que portaba el cesto más fea y echando sapos por la boca, tomó más odio que antes a la hijastra. [20]

19. Regreso del falso héroe.

20. Motivador de la tercera secuencia.

Al día siguiente, el río estaba congelado del frío que hacía. Eso mismo quería la bruja. Haciéndole coger unas madejas en las manos, mandó a la hijastra al río a limpiarlas: como el otro día, descalza y medio desnuda, ¡pobre! [21] Cuando llegó al río [22] mientras, con las manos entumecidas, limpiaba las madejas débilmente [23] un caballero, viéndola tan hermosa y vestida tan de marrón [24] por lástima se encaminó hacia ella: [25]

21. Se le asigna al héroe un trabajo fatigoso y martirizante, y es enviado.

22. No se menciona la partida.

23. Momento crítico del héroe. (ver núm. 21)

24. Aparece el nuevo héroe, e inmediatamente sabe de la fechoría.

25. Partida del héroe, comportamiento fingido.

—¿Qué haces aquí, muchacha?

—La madre me ha enviado a lavar estas madejas de hilo.

11. Lehen pertsonaiaren itzulera.

12. Bigarren ekinaldiaren motibatzailea.

—¿Non izan aiz, neskato? —itandu eutsan. —Gaintxo orretxen beste aldeko txabola baten izan naiz.

—¿Inor ikusi don bertan?

—Iru gizon. Eurak erakutsi dauste mailukilekua [13].

13. Gaiztaginaren galdeketa, lehen pertsonaiaren berriak jasotzen ditu.

Au entzunda, bere alabea soineko eder lodiz yantzi ta zimeratxoa bera eskuan arrarazota, «i, neskato» esan eutsan alabordeari:

—Lagun egion oni txabola ori urruntxotik ikusten dan gantxoraino. Ator gero eu bakarrik etxera [14].

14. Edertasun eta aberastasunaren beharrez, lehen pertsonaia faltsua bidali egiten dute eta laguntzaile bat ematen zaio gidaritzat.

Sorginaren alabatxoa txabolara eldu zanean [15], iru gizonak an ikusita,

15. Lehen pertsonaia faltsuaren irteera eta bidaia gidatua ez dira aipatzen.

—Amak mailukitara bidaldu nau neu bere, esan eutsen [16].

16. Lehen pertsonaia faltsuaren jokabide lotsagabea.

—¿Mailukitara! ¿Zimerakada bat ezaldozue naikoa?

Ezeutsen mailukitegirik erakutsi [17]. Iru bezuza bai ari bere egin eutsezan.

17. Emailleek ez diote bilakizuna non dagoen esaten.

Batak: egingo donan itz bakotxeko zapoa yausiko al ddan.

Besteak: egunean baino egunean itxusiago izango al-aiz.

Irugarrenak: ildakoan Txerrenek eta lagunak inpernura eroago al-abe [18].

18. Emailleek lehen pertsonaia faltsua zigortu egiten dute.

Etxera elduta [19], amak zimeratxoa utsik, zimeraduna itsusiago ta aotik zapo-urtika ikusirik, len baino bere gorroto andiago artu eutsan alabordeari [20].

19. Lehen pertsonaia faltsuaren itzulera.

20. Hirugarren ekinaldiaren motibatzailea.

Urrengo egunean otzen otzaz ibaia izoztuta (leituta) egoan. Orixe nai eban sorginak. Alabordea, mataza batzuk eskuan arrarazota, ibaira eurak yotera bidaldu eban: urregunen lege, ortozik eta erdi biloizik ¡gaixoa! [21] Ibaiondora eldu zanean [22], eskuak manguituta, matazak indarga yoten eragoiola [23], zaldun batek ain ederra ta ain marroiz yantzita ikusirik [24], errukiarren bereganako bidea artu eban [25]:

21. Lan neketsua eta oinazegarria ematen zaio lehen pertsonaiari, eta bidali egiten dute.

22. Irteera ez da aipatzen.

23. Lehen pertsonaiaren kinka larria (ikus. 21. zenbakia)

24. Lehen pertsonaia berria berri azaltzen da, eta ikusgarri batean makurraren berria jasotzen du.

25. Lehen pertsonaiaren irteera itxurazko jokaera.

—¿Zetan diardun emen, neskato?

—Amak arizko matazok garbitzera (ikuztera) bidaldu nau.

—¡Con el frío que hace y el vestido que llevas! ¿Qué clase de madre es ésa?

— Es mi madrastra. [26]

26. La información sobre la fechoría se completa mediante una conversación.

—Así sí. Ven a nuestra casa. Mi madre te cogerá como hija para siempre. [27]

27. Reparación de la fechoría.

Ese caballero era un rey y llevó a la muchacha para que fuera su mujer. [28] La madre del rey tenía el mismo amor a la susodicha como a su verdadera hija. Mientras ésta estaba esperando a su primer hijo, [29] su madre la bruja, habiendo sabido estas nuevas, acompañada de su hija fue a vivir allí mismo. [30] No sabemos cómo logró la bruja entrar en el palacio y ser la comadrona de la joven reina. [31] Mientras el rey y su madre estaban tomando el sol en el jardín con su nuevo hijo [32], la bruja, acompañada de su hija fea, entró en la habitación de la feliz madre nueva. Sacó a ésta de la cama y en su lugar metió entre las sábanas a su fea hija que echaba sapos. [33]

28. Boda y ascensión al trono de reina.

29. Nueva situación inicial.

30. El malhechor tiene noticia del héroe.

31. Fechoría no conocida; el héroe sufre la fechoría mecánicamente.

32. Todos los familiares están lejos.

33. Fechoría: alguien se pone en lugar de otro.

Cuando el rey fue a la habitación y vio a su hermosa mujer convertida en una fea mujer, estaba sin saber qué hacer. [34] La bruja había echado un poco antes al río a la hijastra reina. [35] Entonces un pájaro empezó a cantar:

*«Txin txauñ txoria txoritxu txilibitaria astoen arto-bi-txia upan edergarria zalduna doa zoroa, moroa langoa daroa.»*

34. Noticia de la fechoría como descubrimiento

35. Continuación de la fechoría: abandono sobre las aguas.

Así descubrieron dónde estaba la verdadera reina. [36] Quemó a la bruja en el horno e hizo ahogar a su desagradable hija en el mar. [37]

36. Un auxiliar que aparece inesperadamente les muestra dónde se encuentra el objeto de la búsqueda.

37. Los agresores son castigados.

La bruja, acompañada de su hija fea, entró en la habitación de la feliz madre nueva. Sacó a ésta de la cama y en su lugar metió entre las sábanas a su fea hija que echaba sapos.

Cuando el rey fue a la habitación y vio a su hermosa mujer convertida en una fea mujer, estaba sin saber qué hacer.



—¡Dagoan otzaz ta daukanan yantziaz! ¿Zelako ama don ori?

—Amordea dot [26].

26. Makurraren berriematea elkarriketa bidez osatzen da.

—Aolan bai. Ator neure etxera. Neure amak alabatzat artuko au betiko [27].

27. Makurraren zuzenketa.

Zaldun ori errege zan ta bere emazte izatera eroan eban neskatoa [28]. Erregeren amak bene benetako alabeari langoxe maitetasuna eutsan erranari. Au lenengo seina izateko egoala, [29] beronen amorde sorgina, berri onek yakinda, alabea lagun ebala, araxe yoan zan bizi izatera [30]. Eztakigu sorginak nundik nora lortu eban yauregian sartu ta erregina gaztearen emagin izatea [31]. Errege ta bere ama sein barriaz baratzeko lora-artean eguzkia artzen egozan bitartean [32], sorgina, bere alaba zatarra lagun ebala, ama barri zoritsuaren gelan sartu zan. Au ogetik kendu ta bere orde z izara-artean bere alaba zatar zapoduna sartu eban [33].

28. Ezkontza eta erregina bihurtzea.

29. Hasierako egoera berria.

30. Gaiztaginak lehen pertsonaiaren berri izaten du.

31. Maltzurkeria ezezaguna; lehen pertsonaiak maltzurkeria mekanikoki nozitzen du.

32. Sendiko guztiak urruti daude.

33. Makurra: norbait beste baten lekuan jartzea.

Errege gelaratu zanean bere emazte ederra emakume itxusi bihurturik ikusita, zer egin ezeziala egoan [34]. Sorginak lentxoago alaborde erregina ibaira yaurtigi eban [35]. Orduan txori bat txioka asi zan:

*Txin txauñ txoria txoritxu txilibitaria astoen arto-bi-txia upan edergarria zalduna doa zoroa, moroa langoa daroa.*

34. Makurraren berria ikusgarri gisa.

35. Makurraren jarraipena: uretan uztea.

Alantxe igarri eben benetako erregina non egoen [36]. Sorgina laban erre eben ta bere alaba zatarra barriz itxasoan irato [37].

36. Bilakizuna non dagoen erakusten die ustekabeaz azaltzen den laguntzaile batek.

37. Erasotzaileen zigorra.

Sorgina, bere alaba zatarra lagun ebala, ama barri zoritsuaren gelan sartu zan. Au ogetik kendu ta bere orde z izara-artean bere alaba zatar zapoduna sartu eban.

Errege gelaratu zanean bere emazte ederra emakume itxusi bihurturik ikusita, zer egin ezeziala egoan.



## La reina sin brazos (31)



## Beso bagako erregina (31)

Un hombre viudo tenía una hija totalmente generosa. De entre sus muchas virtudes, la más aparente era ésta: la compasión. Muchos mendigos tenían la costumbre de ir a la puerta de su casa. Ninguno salió de allí sin nada en las manos. La buena muchacha daba huevos y longanizas a los más necesitados [1].

1. Situación inicial.

Una vez una bruja llamó a aquella casa [2] y a aquella, además de bastante de su dinero, le dió otra cosa. [3]

2. Modo de interrogación.

3. El malhechor tiene noticia del héroe.

La mala vieja ingrata fue al campo adonde el padre de la muchacha, a decirle quién (cómo) era su hija: —Es una insustancial, pródiga, despilfarradora. A mí también, además de la limosna, me ha dado este maíz y estos trozos de longaniza y echa cuentas. Lo que tú ganas es poco para sus manos y vas a arruinarte, desgraciado de ti. [4]

4.5. Aquí podemos ver el motivador de la fechoría: el pasaje que nos muestra cómo el padre se convierte en enemigo o agresor: conector o fechoría, y complicidad

El torpe padre la creyó [5] y pronto, diciendo que debía ir a la romería, vestida de domingo [6] sacó con él a su hija de casa. [8] Llegados al desierto [9], hizo subir a su hija a un árbol, y allí dejó llorando a la desgraciada muchacha, con los dos brazos cortados y atada entre las ramas con una cuerda. [10]

6. El padre, convertido en agresor, engaña a su hija.

7. La hija no le hace frente.

8. Fechoría: expulsión de casa.

9. Mediación: El héroe expulsado es llevado lejos.

10. Fechoría: mutilación de los brazos.

Empezó a llover. Unos soldados, entre ellos el hijo del rey, pasando por allí y en busca de refugio, hicieron descansar debajo de aquel árbol. [11] Viendo caer gotas de sangre, al mirar hacia arriba descubrieron a una joven mujer derritiéndose en llanto. [12]

«¿Qué tienes?», le preguntaron.

11. Entrada del héroe auxiliar; partida no mencionada.

12. Las gotas de sangre le muestran el camino.

Cuando la mujer les hizo saber todo lo que ocurrió [13], el hijo del rey la llevó a su palacio. Les dijo a los sirvientes que la cuidaran bien. Todos, tocados por la compasión, la mimaron mucho y estuvieron como locos de alegría con ella. [14]

13. Conector: se le da noticia de la fechoría.

14. El héroe auxiliar repara la situación del héroe sufriente.

El hijo del rey le mostró la intención de tomarla por esposa.

—¡Casarme yo, y con alguien que va a ser rey! Cualquiera se reiría al saber que se casa alguien sin brazos.

—No hay problema.

Gizon alargun batek alaba bat eban guztiz eskuzabala. Auxen bere ontasun askoren artean agiriena: errukia. Euren etxeko atarira eskeko askok euren yokerea artuta. Batek ez eban inoiz andik urten eskuetan zerbait bagarik. Arrautza ta lukainkaraginokoak ekian neskatala onak bear-tsuena emoten [1].

1. Hasierako egoera.

Bein atso sorgin batek ots egin eban etxe atan [2] ta ari bere diruaz gainera oparo beste zerbait emon eutsan [3].

2. Galdeketa era.

3. Gaiztaginak lehen pertsonaiaren berri izaten du.

Atso donga esker gaiztokoa neskatilearen aitagana solora yoa zan, alabea nor eban esatera: —Ganora bako, etxekalte, ondatzaile bat da. Neurri bére, limosneaz gainera, arto ta lukainka-zati onetxek emon daustaz ta kontuak atara. Zuk irabazten dozuna gitxi da aren eskuetarako ta lur yo bear dozu gizagaixo orrek [4].

4.5. Makurraren motibatzailea ikus dezakegu hemen (Mot.), edo aita etsai eta erasotzaile nola bihurtzen den erakusten digun pasarte: elkar lotzailea edo maltzurkeria, eta gaizkidetasuna.

Aita kirtenak sinistu [5] ta arik laster alabea, erromerriara bear ebela-ta, jai-eguneko jantzita [6] beragaz etxetik atarau eban [8]. Basamortura elduta [9], zugatz batera igon eragin eutsan alabeari ta antxe beso biak moztuta soka batez adar-artean lotuta negarrez itxi eban neskatala errukaria [10].

6. Aitak, erasotzaile bihurtuta, bere alaba engainatzen du.

7. Alabak ez du aurka egin.

8. Makurra: norbait etxetik botatzen dute.

9. Bitartekoa: etxetik botatakoa urrutira eramaten dute.

10. Makurra: beso mozketa.

Euria asi zan. Gudari batzuk, euren artean erregearen semea, andixek igarota aterpe-bila zugatz aretxen azpian atsedean egin eben [11]. Odol-tantak yausten ikusi ta gora begiratueran emakume gazte eder bat negarrez urtuten idoro eben [12].

«Zer dozu?», itandu eutsen.

11. Lehen pertsonaia laguntzailearen sarrera; irteera aipatu gabea.

12. Odol tantek «bidea» erakusten diote.

Emakumeak yazo zan guztia yakin eragin eutsenean [13], erregeren semeak bere yauregira eroan eban. Otseinai ondo yagoteko esan eutsen. Guztiak, errukiak yota, maitemaita eben ta zoratuta lez egozan beragaz [14].

13. Elkar lotzailea: makurraren barri ematen zaio.

14. Lehen pertsonaia laguntzaileak lehen pertsonaia jasailearen egoera zuzentzen du.

Erregeren semeak emaztetzat artzeko ustea erakutsi eutsan.

—Ni ezkondu ta errege izateko bategaz! Barre egingo leuke edozeinek beso bagako bat ezkontzen dala yakitorduan.

—Eztago ardurarik.

Dicho y hecho: pronto se casaron. [15] Antes de un año el marido tuvo que irse lejos, a la guerra. [16] Ordenó que trataran bien a su mujer. [17]

- 15. Algo parecido o sustitutivo de una tarea difícil; Conversación completada; y boda.
- 16. Alejamiento del marido.
- 17. Orden.

Pronto tuvo ésta descendencia. Tuvo gemelos: un bonito chico y una bonita chica. Entonces apareció de nuevo aquella mala vieja ingrata, para ver cómo perjudicar a la (mujer) sin brazos. [18] Los de palacio le escribieron una carta al hijo soldado diciéndole «que había tenido un hijo y una hija». La bruja, sabiendo quién era el mensajero [19], le quitó esa carta y le dio otra. «Tu mujer sin brazos ha parido crías de gato y todos estamos avergonzados». [20]

- 18. Conector: entrada del malhechor.
- 19. El malhechor tiene noticia del héroe.
- 20. El malhechor quiere engañar al héroe buscador.

El hijo, habiendo cogido la carta: «sea como fuere, cuidad bien de mi mujer», les ordenó. [21]

- 21. El héroe buscador no es engañado. (falta de complicidad), y renueva la orden anterior.

La bruja salió al camino del mensajero, guardó ese papel (mensaje) y envió otro escrito por ella. «Tan pronto como cojáis esta carta, por las cosas que ha hecho sacad a esa mujer de casa», leyeron sorprendidos el rey y los próximos. [22]

- 22. El malhechor prueba nuevas formas de engaño.

—No puede ser —decía—. No es tan duro de corazón. Estamos quietos hasta que él vuelva. Tengámoslos en casa, por lo menos hasta que los críos aprendan a andar. [23]

- 23. Complicidad.

La nueva madre, viendo el decaimiento y la tristeza de los de casa, más de una vez les preguntaba:

—¿Qué tenéis para estar tan angustiados y tristes? [24]

- 24. Conector.

Cuando los niños aprendieron a caminar, «tenemos esta orden» le dijeron, «y tan pronto como él vuelva debes salir, con los niños». [25]

- 25. Fechoría: expulsión de casa.

Cuando dejó el castillo todos lloraban. [26] La pobre mujer sin brazos anduvo mendigando. Todo el mundo hacía lo que podía por ella. [27]

- 26. Partida del héroe sufriente.
- 27. Conector.

En algún momento llegó el rey al palacio (para entonces el padre había muerto). [28]

- 28. Conector.

—¿Dónde están mi mujer y mis pequeños hijos? —No están en casa. Nosotros les dimos las noticias exactas, señor, y usted ordenó que salieran de casa y nosotros.

—¿Yo ordenar eso!

—Parece que los pobres andan por ahí mendigando de pueblo en pueblo. [29]

Esan ta izan: laster ezkondu ziran [15]. Arik urte bete baino lenago urrun yoan bear izan eban senarrak, gerrara (gudura) [16]. Emaztea ondo artzeko agindu eban [17].

- 15. Eginkizun neketsu baten gisako eta ordezkia. Elkarriketa burutua; eta ezkontza.
- 16. Senarraren urruntzea.
- 17. Agindua.

Laster izan eban onek bere seingintzea. Bikiak izan ebazan: neska-mutikotxo politak. Orduantxe agertu eban barriro bere burua arako atso sorgin donga esker gaiztokoak, beso bagakoari nondik kalte egingo [18]. Yauregikoak seme gudariari karta bat egin eutsan «seme-alabak izan zituala», esaten. Sorginak, mandataria nor zan yakinda [19], karta au kendu ta beste bat emon eutsan. «Zure emazte besobakok katakumeak sortu dauz ta lotsa gorritan gagoz guztiok» [20].

- 18. Elkar lotzailea: gaiztaginaren sarrera.
- 19. Gaiztaginak lehen pertsonaiaren berri izaten du.
- 20. Gaiztaginak lehen pertsonaia bilatzailea engainatu nahi du.

Seme orrek karta au artuta: «dan moduan dala, nire emaztea ondo jagoizue», agindu eban [21].

- 21. Lehen pertsonaia bilatzailea ez da liluratzen (gaizkidetasun eza), eta aurreko agindua berriro egiten du.

Sorginak mandatarari bidera urten, paper au gorde ta beste bat bere eskuz bialdu eban. «Karta au artuta batera egin dituanokaz etxetik atara egikezue emakuma ori», irakurri eben arrituta erregek eta ingurukoak [22].

- 22. Gaiztaginak lilurabide berriak probatzen ditu.

—Ezin izan leite —zinoen—. Ezta orren biotz-gogorra. Gagozan geldi bera etorri-arte. Umeok oinez ikasi artean beintzat, etxean euki daiguzan [23].

- 23. Gaizkidetasuna.

Ama barriak, etxekoen motel ta iluntasuna ikusita, bein baino geiagotan itanduten eutsen:

—Zer dozue orren larri ta ilun egoteko? [24]

- 24. Elkar lotzailea.

Umetxoak oinez ibiltzen ikasi ebanean, «agindu auxe daukagu» esan eutsen, «ta bera etorri-orduko ume ta guzti urten bearra zara» [25].

- 25. Makurra: norbait etxetik botatzen dute.

Yauregia itxi ebanean guztiak egozan negarrez [26]. Eskean ebilen beso bagako errukarria. Bere alde edozeinek al ebana egiten eban [27].

- 26. Lehen pertsonaia jasailearen irteera.
- 27. Elkar lotzailea.

Noizbait eldu zan errege yauregira (orduko il zan aita) [28].

- 28. Elkar lotzailea.

—Nun dira emazte ta seme-alabatxoak? —Eztagoz etxean. Guk emengo barri zeatz emon geutsan, jauna ta etxe-atarateko berorrek agindu eban ta guk...

—Nik olakorik agindu!

—Or eizabiz eskean erririk erri gaixoak [29].

29. Fechoría: alejamiento forzoso de la mujer del héroe.  
Mediación: el héroe tiene noticia de la fechoría.

El rey a un hermano suyo:

—Vamos de pueblo en pueblo en su busca, le dijo. [30]

Y empezaron a andar por los caminos. [31]

30. El héroe buscador se hace con un auxiliar, dando inicio a la acción opositora,  
31. Partida del héroe.

Estando la madre y los dos hermanitos al borde de un río, mientras éstos, que estaban sedientos, iban a beber, los dos cayeron al río. La madre no tenía brazos para sacarlos y los angelitos se murieron. La madre no paraba de llorar. [32]

32. Un accidente ocurrido por mala suerte puede ser analizado como una maldad.

En éstas una pequeña mujer, la Virgen, se le acercó. [33]

—¿Qué tienes? —le preguntó. [34]

—Mis hijos han caído al río y se me han ahogado. [35]

—Ten mucha fe en Dios. Mete una mano en el agua y sacarás a uno.

—Pero yo no tengo, señora, ni manos ni brazos.

—Haz lo que te digo. [36]

33. Entrada del auxiliar donante.  
34. Interrogatorio del auxiliar.  
35. Respuesta del héroe sufriente.  
36. El auxiliar le presta ayuda.

Moviendo un poco el cuerpo, le surgieron de un lado el brazo y la mano y con ellos sacó al hijo del agua. Haciendo otro tanto hizo con el lado izquierdo, sacó a la hijita. Los dos estaban completamente vivos. ¡Qué alegría la suya!. [37]

37. Reparación de las dos fechorías. (ver núm. 10. y 32)

Entonces, la Virgen, dándole agua bendita en una ampolla:

—Vete a un campo de ahí arriba, le dijo. Lanza este agua tres veces y di: «Padre, Hijo y Espíritu Santo: ayúdame». Dicho esto te surgirá un hermoso palacio y allí vivirás sin que te falte de nada. Pero a todos los que te vengan a la puerta dales limosna y alojamiento. [38]

38. El auxiliar. (=donante) le da directamente un objeto mágico.

Mientras (la mujer) vivía con sus hijos con todos los posibles [39], su marido andaba, acompañado de su hermano, preguntando a uno, preguntando a otro, yendo aquí y yendo allá. [40] A pesar de que había muchos mendigos que sabían del palacio, nadie le daba ninguna información acerca de la mujer sin brazos. [41, 42] Los dos hermanos llegaron a la ciudad que había junto al palacio.

39. Transfiguración.  
40. El héroe interroga a los potenciales donantes.  
41. Respuestas.  
42. No se muestra dónde se encuentra el objeto de la búsqueda.

—De saberlo alguien, recibirás la mejor información en ese palacio —tras escuchar esto en boca de muchos, fueron allí. [43]

Les salió la propia esposa.

—¿Te viene alguna vez en busca de alojamiento, señora, una hermosa mujer sin brazos con dos niños pequeños? [44]

29. Makurra: lehen pertsonaiaren emaztea urrunarazten dute.  
Bitartekoa: lehen pertsonaiak makurraren berri izaten du.

Erregek bere anai bati:

—Goazan erririk erri euren bila, esan eutsan [30].

Eta bidez ibiltzen asi ziran [31].

30. Lehen pertsonaia bilatzaileak laguntzaile bat inguratzen du, eta aurkako ekintzari hasiera ematen zaio,  
31. Lehen pertsonaiaren irteera.

Ama ta neba-arrebatxo biak erreondo baten egozala, ónek egarri zirala ta ura edatera yoazala ta erredera yausi ziran biak. Amak ariek atarateko besorik ez ta ito egin ddakazan aingerutxoak. Negar ta negar egoan ama [32].

32. Zoritxarrez gertatutako ezbeharra gaiztakeria gisa azter dezakegu.

Onetan andratxo bat, Ama Birjinea, eldu ddakon [33].

—Zer dozu? -itandu eutsan [34].

—Seme-alabatxoak erredera yausi ta ito ddataz [35].

—Eukizu Jaungoikoagan siniste andi bat. Sartu uretan esku bat ori ta bata atarako dozu.

—Nik ez euki baina, andrea, ez esku ez besorik.

—Egizu neuk dinotsudana [36].

33. Laguntzaile emailearen sarrera.  
34. Laguntzailearen galdeketa.  
35. Lehen pertsonaia jasailearen erantzuna.  
36. Laguntzaileak laguntza ematen dio.

Gorputzari zirkin bat eraginda, beso ta eskua alderdi baten sortu ddakazan ta eurakaz semea uretatik atarau eban. Beste ainbeste ezkerreko alderdian eginda, alabatxoa gora ekarri eban. Biak bizi-bizirik eukazan. Aren poza! [37].

37. Bi makurren zuzenketa (ikus 10. eta 32. zenbakiak)

Andra Mariak orduan bonbiltxo baten ur bedeinkatua emonaz:

—Zoaz or goiko zelai batera, esan eutsan. Ur au iru bidar egotzi ta esaizu: «Aita, Semea ta Espiritu Santua: lagun zakidaz». Au esanda yauregi eder bat sortuko ddatzu ta antxe bizi izango zara ezer uts eztozula. Baina atera da-torkizuzan guztiai limosna ta ostatua emon gero [38].

38. Laguntzaileak (=emailea) izaki magiko bat ematen dio zuzenean.

Seme-alabatxoakaz aukera guztietan bera bizi zala [39], bere senarra, anaia lagun ebal, batari itandu, besteari galde, yo orra ta yo ona, ebilen [40]. Yauregiko barri ekien eskekoak asko izanarren, besobakoaren argitasunik inok ezeutsan emoten [41,42]. Yauregi-ondoko urira eldu ziran anae biok.

39. Antzaldaketa.  
40. Emaile izan daitezkeinei galdetzen die lehen pertsonaiak.  
41. Erantzunak.  
42. Bilaketaren gaia non dagoen ez da erakusten.

—Inok yakinenean, orkoxe yauregian ondoen argitu zinaikez —askoren aotik entzunda, araxe yoan ziran [43].

Emazteak berak urten eutsen.

—Inoiz ostatu-bila agertzen eteddatzu, andrea, besobagako emakuma eder bat umetxo bigaz? [44]



43. Sin mencionar el informador posible, respuesta afable.  
44. No reconocen al héroe sufriendo: esta función puede ser puede interpretada como un regreso de incógnito.

Preguntada por todos los detalles, la mujer les respondió:  
—Si esa persona que decís ha visto (sufrido) mucho, yo también he visto mucho.

El rey, mirándola bien, (decía) para sus adentros: «Si no tuviera brazos, diría que es ella». Luego, mirándola bien a la cara:

—Mujer, le dijo, tú te pareces mucho a ella.

—Soy yo misma. [45]

45. Esta conversación cumple las funciones de la tarea difícil y su cumplimiento; en consecuencia, reconocimiento del héroe.

Durante mucho tiempo vivieron juntos y muy felices en aquel mismo palacio. [46] Una vez vieron a un anciano encorvado que traía un saco al cuello. La mujer al marido:

46. Matrimonio renovado.

—Apostaría a que éste es mi padre.

—Ese anciano andaba mendigando. [47]

La reina, habiendo salido al camino y tras saber muchos detalles de su boca (le preguntó),

—¿Tú no tenías una hija? —le preguntó.

—Sí, pero murió.

—Acaso no.

Sonsacó al anciano todos los secretos: que habiendo ido al bosque dejaron a la hija entre la ramas de un árbol, sin brazos y atada.

—Mira bien. Soy yo. [48]

Estando el anciano pidiendo perdón de rodillas, diciéndole

—«Más culpa que tú tuvo aquella malvada vieja» lo hizo entrar. [49]

Dejó el palacio al anciano. Ellos fueron a vivir a la ciudad real. [50]

47. Conector.  
48. Aparición del agresor; reconocimiento del héroe.  
49. El agresor es perdonado.  
50. Este cambio de lugar representa la subida al trono de rey.

43. Aipatu gabe informatzailea erantzun amablea.  
44. Lehen pertsonaia jasailea ez dute ezagutzen: isileko etorreratzat har daiteke funtzio hau.

Zertzelada guztiak itanduta, andreak erantzun autsen:

—Zuk dinozuen ori asko ikusia bada, neuk bere asko ikusi dot.

Erregek ondo begiratuta, bere artean: «Besorik ezpaleuko, berau dala esango neuke». Gero arpegira ondo begiratuta:

—Andrea, esan eutsan, zeuk daukazu aren antz andia.

—Neu nozu [45].

45. Eginkizun neketsuaren eta beronen burutzearen funtzioak betetzen ditu elkarriketa honek; ondorioz, lehen pertsonaia ezagutzen da.

Luzaro alkarregaz yauregi atantxe bizi izan ziran pozez beterik [46]. Bein urruntxotik lepoan zorro bat ekarren agura makur bat ikusi eben. Emazteak senarrari:

46. Ezkontzaren berritzea.

—Egingo neuke axe aita dodala.

—Agura ori limosnatan ebilen [47].

Erregi nak bidera urtenda bere aotik zertzelada asko ya-kindakoan,

—Zuk alaba bat etzenduan?, itandu eutsen.

—Bai, baina il zan.

—Ez, bear bada.

Agureari isileko guztiak atara eutsazan: basoratuta zugatz baten adar-artean besomoztik eta lotuta alabea itxi ebala ta areik arakoak.

—Begiratu ondo. Neu naz [48].

Agurea parka-eske belauniko egoala,

—Zuk baino erru geiago eukan arako atso gaiztoak» esanda, barrura sartu eban [49].

Agureari itxi eutsen yauregia. Eurak errege-urira bizi izatera yoan ziran [50].

47. Elkar lotzailea.  
48. Etsaiaren agerpena, ta lehen pertsonaia ezagutzea.  
49. Etsaia barkatu egiten dute.  
50. Lekuz aldatze hau errege bihurtze bat da,

## Una reina sin brazos

Un viudo tenía una hija muy dadivosa.

Entre sus muchas virtudes ésta era

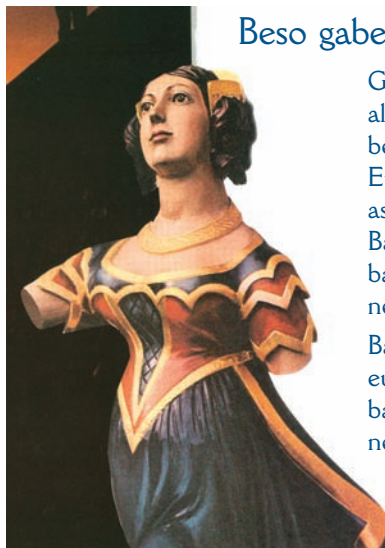
la que más destacaba: la compasión.

Muchos pordioseros tenían costumbre de acercarse a la puerta de su casa.

Nadie salió nunca de allí sin algo en la mano.

La bondadosa muchacha acostumbraba dar a los más pobres, desde huevos hasta chorizos.

En llegando al desierto, la hizo subir a la hija a un árbol y, cortándole allí los dos brazos y atada con una cuerda en una rama, la dejó llorando a la pobre muchacha...



## Beso gabeko erregina

Gizon alargun batek

alaba bat eban guztiz eskuzabala. Auxe zan bere ontasun askoren artean agiriena: errukia.

Euren etxeko atarira eskeko

askok eukien yokerea artuta.

Batek ezaban inoiz andik urten eskuetan zerbait bagarik. Arrautza ta lukainkaraginokoak ekian neskatala onak beartsuenai emoten.

Basamortura elduta, zugatz batera igon eragin eutsan alabeari ta antxe beso biak moztuta soka batez adar-artean lotuta negarrez itxi eban neskatala errukarria.

## Guarin (56)



## Guarin (56)

Un padre caballero tenía tres hijas. Era un notable próximo al rey y a menudo debía ir a palacio. [1] El rey, que tenía la intención de nombrar nuevos caballeros. [2], preguntó a aquel padre,

—¿Tú qué familia tienes? [3]

—Tres hijas, señor. [4]

—¿Hijos? [5]

—Uno, un hermoso muchacho llamado Guarín. [6]

1. Situación inicial.
2. Razones del interrogatorio: motivador.
3. Interrogatorio.
4. El malhechor tiene noticia del héroe.
5. Fechoría.
6. Complicidad.

Al oír esto, la reina. (parece que era bruja o medio bruja) al rey. (dijo) al oído,

—Ése no tiene hijos —le dijo. [7]

El rey envió al caballero a su casa, a buscar al hijo. [8] Fue angustiado, cuanto más cerca de casa más angustiado. [9] Vió primero a la hija mayor, cuando llegó a casa. [10]

7. Conector.
8. Necesidad de un ser humano. El héroe es enviado.
9. Partida no mencionada.
10. Entrada del potencial donante.

—¿Qué tienes, padre, para venir tan abatido? [11]

—¿Qué tengo? Le he dicho al rey que tengo un hijo. Él. (me ha dicho) que se lo lleve y yo (estoy) angustiado. [12]

Habiéndole hecho la segunda hija la misma pregunta. [13], cuando el padre le respondió como a la mayor. (ésta dijo): [14]

—¿Antes de haber dicho eso no sería mejor, padre, que nos trajeras un buen novio a cada una de nosotras? [15]

11. Preguntas de ese personaje.
12. Respuesta del héroe.
13. Preguntas del auxiliar contrario.
14. Respuesta del héroe.
15. Ese personaje no se convierte en auxiliar.

La tercera hija, conocedora la angustia de su padre, [16] le dijo,

—Padre, no te apures. Yo iré adonde el rey vestida de chico. [17]

16. Preguntas y respuestas no mencionadas.
17. Ese personaje se pone a disposición del héroe, K, y termina la búsqueda surgida por la necesidad de un ser humano.

Van uno y otra, el padre y la hija, a caballo, siempre adelante. [18] Cuando llegaron al palacio y frente al rey, el rey llamó a su mujer,

—Aquí tienes a Guarín —le dijo—, aunque tú hayas dicho que no. [19]

—¿Ésa Guarín? Es una mujer. Envíala a aquel campo grande. [20]

18. Regreso del héroe.

Aita zaldun batek iru alaba eukazan. Erregeren inguruko andikia zan bera ta sarri yauregian agertu bear izaten eban [1]. Erregek, zaldun barriak egiteko asmotan ebilela [2], aita orreri,

—Zuk ze familia dozu? —itandu eutsan [3].

—Iru alaba, yauna [4].

—Semerik? [5]

—Bat, Guarín deritxon mutil eder bat [6].

1. Hasierako egoera.
2. Galdeketaren arrazoiak: motibatzailea.
3. Galdeketa.
4. Gaiztaginak lehen pertsonaiaren berri izaten du.
5. Maltzurkeria.
6. Gaizkidetasuna.

Au entzueran, erreginak (sorgina edo erdi sorgina eizan bera) erregeri belarrira,

—Orrek eztauko semerik —esan eutsan [7].

Erregek zalduna bere etxera semearen bila bialdu eban [8]. Larri yoan bera, etxerago ta larriago [9]. Alaba zarrena ikusi eban lenengo, etxeratu zanean [10].

7. Elkar lotzailea.
8. Gizaki baten beharra. Lehen pertsonaia bidali egiten dute.
9. Aipatu gabeko irteera.
10. Emaila gerta daitekeen pertsonaiaren sarrera.

—Zer dozu, aita, orren ilun etortzeko? [11]

—Zer dodan? Erregeri semea daukadala esan dautsat. Berak niri eroan dagiodala ta ni larri [12].

Bigarren alabak itaune bardina eginda [13], aita zarrenari legez erantzun eutsanean: [14]

—Ori esan baiño ezalzan, aita, oba izango geuri senargai on bana ekartzea? [15]

11. Pertsonaia horren galderak.
12. Lehen pertsonaiaren erantzuna.
13. Aurkako laguntzailearen galderak.
14. Lehen pertsonaiaren erantzuna.
15. Pertsonaia hori ez da laguntzaile bihurtzen.

Irugarren alabak aitaren estutasunaren barri artuta [16],

—Aita, ez larritu —esan eutsan—. Neu yoango naz erregerengana mutil yantzita [17].

16. Aipatu gabeko galde-erantzunak.
17. Pertsonaia hori lehen pertsonaiaren esanetara jartzen da, K, eta gizaki baten beharrak sortutako bilaketa bukatzen da.

Badoaz bata ta bestea, aita-alabak, zaldiz, aurrera ta aurrera [18]. Yauregiratu ta erregerenganatu ziranean, erregek emazteari ots eginda,

—Ona emen Guarín —esan eutsan—, zuk ezetz esan arren [19].

—Ori Guarín? Emakumea dozu ori Bialdu egikezu arako landa andi aretara [20].

18. Lehen pertsonaiaren itzulera.

19. El que ha sido hasta este momento auxiliar tiene apariencia de héroe, y, así, aquí podemos ver su llegada de incógnito.  
20. Tarea difícil.

En aquel campo había lino a un lado, hierba al otro. La reina bruja se decía para sus adentros:

— En la medida que sea mujer no querrá pisar el lino.

Mostró. (contó) luego esta opinión a su marido. [21] Mientras Guarín o el que fingía ser Guarín iba allí, se le apareció la Virgen.

—Ve adonde está el lino —le dijo. [22]

En el linar el caballero anduvo (pisando) con las cuatro patas. (del caballo). [23]

21. Explicación de la tarea difícil: conector.  
22. El auxiliar aparece inesperadamente y ayuda al héroe.  
23. Cumplimiento de la tarea difícil.

—He ahí, —le dijo el rey a su mujer—, anda en el linar: ése es un chico.

—Que no, hombre, que no. Dile ahora que venga aquí y que prepare otra vez el caballo. Tú lo verás. Ya que es una mujer, preparará el caballo dentro de la cuadra. Si fuera chico, lo haría fuera.

El rey, entonces, llamando al caballero para que se le acercara.

—Ve, Guarín —le dijo—, ve a poner nuevas correas al caballo. [24]

24. Explicación de la nueva tarea difícil: conector M y tarea difícil.

La Virgen, habiéndosele aparecido mientras iba a la cuadra, le dijo al oído lo que debía hacer. [25] Guarín entró a la cuadra en busca de las correas y fuera preparó al caballo con ellas. [26]

25. Ver núm. 22.  
26. Ver núm. 23.

—¿Ves? —le preguntó (dijo) el rey a su mujer—, es chico.

—No es chico, sino chica. Para saber si es o no es, mándala con un botijo a la fuente. Si trae agua, es chico, si no, no. [27]

27. Ver núm. 24.

Mientras iba botijo en mano hacia la fuente, la Virgen le dio este consejo a la marichico:

—En la sima junto a la fuente verás una serpiente con los ojos abiertos pero dormida. Coge en la mano este mimbre. Después de santiguarte, ata bien a la alimaña con él a la parte trasera del caballo, luego llena bien el botijo y ven al palacio. [28]

28. Tercera aparición del auxiliar; el ayudante le da algo.

Ocurrió esto. [29] Vienen al palacio y la serpiente atada encima del caballo suelta una risotada, un poco después otra, más tarde otra. La portadora del botijo oyó sorprendida las grandes risotadas. [30] La Virgen, habiendo aparecido otra vez, le dijo:

—Al llegar frente al rey pregúntale a la serpiente por qué ha soltado esas risotadas. [31]

19. Orain urteko irtendako??? laguntzaileak lehen pertsonaia baten itxura du, eta, horrela, hemen bere ezkutuko etorrera ikus dezakegu.  
20. Eginkizun neketsua.

Landa aretan alde baten linoa egoan, bestean bedarra. Erregina sorginak bere artean zinoan:

—Emakumea dan aldetik eztau linoa zapaldu nai izango.

Senarrari erakutsi eutsan gero uste au [21]. Guarín edo Guarintzakoa ara yoala, Ama Birjinea agertu ddakon.

—Zoaz linotzara -esan eutsan [22].

Linotzan lauroinka ebilen zaldizkoa [23].

21. Eginkizun neketsua azaltzea: elkar lotzailea.  
22. Laguntzailea bat-batean azaldu, eta lehen pertsonariari laguntzen dio.  
23. Eginkizun neketsua burutzea.

—Aor bada, —esan eutsan erregek emazteari—, linotzan dabil: mutila dozu ori.

—Ezetz, gizona, ezetz. Esaiozu orain datorrela onantz ta zaldia barriro atondu dagiala. Zeuk ikusiko dozu. Emakumea dalako, kortabarruan atonduko dau zaldia. Mutila balitz, kanpoan egingo leuke.

Erregek orduan, zaldizkoari beragana dei eginda.

—Zoaz, Guarín —esan eutsan—, zoaz zaldiari ugal barriak ipintzera [24].

24. Eginkizun neketsu berria azaltzea: elkar lotzailea eta eginkizun neketsua.

Kortarantz yoala Andra Mariak barriro urtenda, egin bear ebana belarrira esan eutsan [25]. Guainek kortan ugel-billa sartu ta kanpoan zaldia eurakaz atondu eban [26].

25. Ikus 22. zenbakia.  
26. Ikus 23. zenbakia.

—Badakutsu? —itandu eutsan erregek emazteari—, mutilla da.

—Ezta mutilla, neska baino. Dan ala eztan yakiteko bialdu txongilaz iturrira. Ura badakar, mutilla da; ostean ez [27].

27. Ikus 24. zenbakia.

Txongila eskuan artuta iturrintza yoala, Ama Birjineak Marimutillari burubide auxe emon eutsan:

—Iturri-ondoko osinean suge bat ikusiko don, begiak zabalik, baiña lo. Eutsi eskura zume au. Onetxegaz Aitearen eginda gero, ondo lotu egikena pisti ori zaldiaren atzeko aldean, gero txongila ondo bete ta etorri adi yauregira [28].

28. Laguntzailearen hirugarren agerpena; laguntzaileak zerbait ematen dio.

Auxe yazo zan [29]. Badatoz yauregirantza ta zaldi-ganeko suge lotuak barre-agara bat, gerotxoago beste bat, beste bat geroago. Txongildunak arriturik entzun eutsazan barre-zantzo andiak [30]. Andra Mariak barriro agertuta esan eutsan:

—Erregeren aurrera eldutakoan itandu egion sugeari barre-algarok zegaitik egin dabezan [31].



29. Ver núm. 23.

30. Conector.

31. Cuarta aparición del auxiliar. Los dos números anteriores se pueden interpretar como de preparación de la aparición del agresor: Conector.

Para entonces, en el palacio, en el balcón más grande estaban el rey, la reina y muchos descendientes. Llegado allí, Guarín solicitó al rey el derecho de decir algo al rey, y ejercitando ese derecho a la serpiente

—Serpiente —le dijo—, ¿por qué has soltado esas tres risotadas?

—La primera porque he visto el tejado del palacio de mi Madrina. La segunda cuando he visto a mi Madrina con su marido el rey habiéndose hecho con todas las llaves. [32] La tercera porque una doncella como tú misma (decía esto por la Virgen) ha sido mi perdición. [33]

32. Aparición del agresor.

33. Reconocimiento del héroe.

El rey, sabiendo quién era su mujer, hizo encender un gran fuego en el llano frente al palacio y allí quemó a su mujer bruja. [34] Luego, sabiendo quién era Guarín, el rey se casó con ella. [35]

34. El agresor es castigado.

35. Boda y ascensión al trono de reina.

29. Ikus 23. zenbakia.

30. Elkar lotzailea.

31. Laguntzailearen laugarren agerpena. Aurreko bi zenbakiak etsaiaren agerpenaren prestaketatzat har daitezke: Elkar lotzailea.

Orduko, yauregian, balkoirik andienean errege, erregina ta ondorengo asko egozan. Ara elduta Guarínek erregeri zerbait esateko eskubidea eskatu eutsan ta eskubide ori artuta, sugeari

—Suge —esan eutsan—, zegaitik egin dozak iru barre-algarok?

—Lenengoa neure Ama Andrearen yauregiko tellatua ikusi dodalako. Bigarrena neure Ama Andrea bere senar erregeren alboan giltz guztien yaube eginda ikusi dodanean [32]. Irugarrena zeu lakoxe dontzella batek (Andra Mariagaitik zinoan au) galdu nabelako [33].

32. Etsaiaren agerpena.

33. Lehen pertsonaia ezagutzea.

Erregek, emaztea nor eban yakinda, yauregi-aurreko zabalean bertan su andi bat biztu-arazo ta antxe kiskaldu eragin eban emazte sorgina [34]. Gero Guarín nor zan yakinda, beragaz ezkondu zan errege [35].

34. Etsaiaren zigorra.

35. Ezkontza, eta erregina bihurtzea.

## Relato de un equívoco

La tercera hija,  
conocedora la angustia  
de su padre, le dijo,

—Padre, no te apures.  
Yo iré adonde el rey  
vestida de chico.

Van uno y otra, el padre y la hija,  
a caballo, siempre adelante.

Cuando llegaron al palacio  
y frente al rey,  
el rey llamó a su mujer,

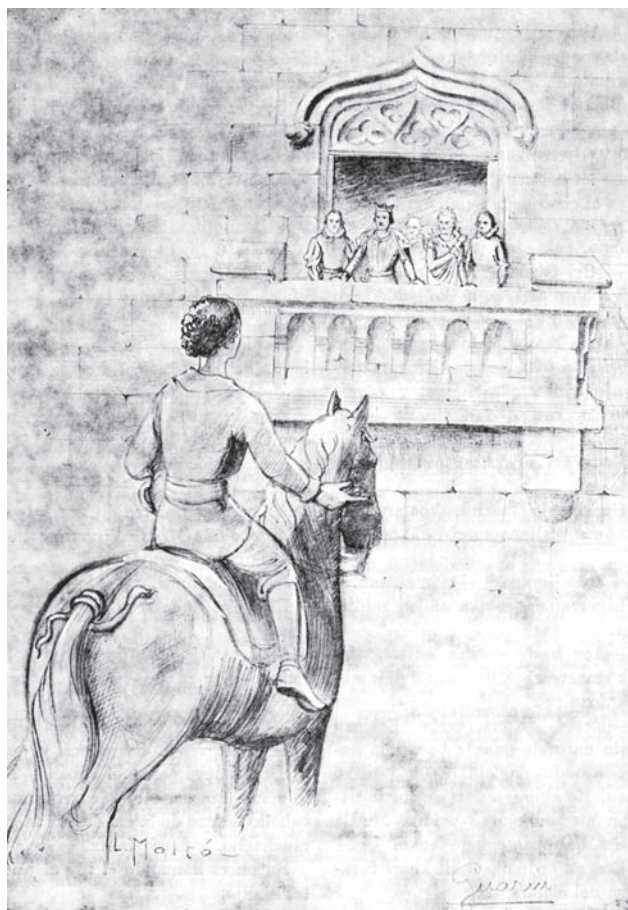
—Aquí tienes a Guarín  
—le dijo—,

aunque tú hayas dicho que no.

—¿Ésa Guarín?

Es una mujer.

Envíala  
a aquel campo grande.



## Uste oker baten kontakizuna

Irugarren alabak  
aitaren estutasunaren  
barri artuta,

—Aita, ez larritu —esan eutsan—.  
Neu yoango naz erregerengana mutil  
yantzita.

Badoaz bata ta bestea, aita-alabak,  
zaldiz, aurrera ta aurrera. Yauregiratu  
ta erregerenganatu ziranean, erregek  
emazteari ots eginda,

—Ona emen Guarín  
—esan eutsan—,  
zuk ezetz esan arren.

—Ori Guarín?  
Emakumea dozu ori.  
Bialdu egikezu  
arako landa andi aretara.

## El dragón (45)



Cerca de una hermosa ciudad donde vivía el rey había una gran cueva, y en aquella cueva se escondía una serpiente terrible, una serpiente de siete cabezas, de nombre *erensugea* (dragón). [1]

La gran serpiente devoraba a gente adulta. [2] El pueblo hizo un contrato (un pacto) con el dragón: que tendría una chica al año, a cambio de perdonar a los demás. [3]

1. Situación inicial.
2. Fechoría previa al falso pacto.
3. Consecuencia de la violencia: pacto.

Para saber qué chica se le daría al dragón, todos los señores de las casas lo echaron a suertes y le tocó a la hija del rey. [4] Entonces el rey hizo saber en todo su reino que aquél que sacara viva (salvara) a su hija del dragón, se casaría con ella y lo convertiría en heredero al trono. [5]

4. Amenaza de canibalismo.
5. Llamamiento de socorro, con promesa de una recompensa.

Cuando llegó el día, ataron a la hija del Rey a un árbol. [6] Muchos deseosos de ver subieron a las ramas de los árboles de alrededor. Ninguno de ellos estaba sin embargo sobre el suelo. [7] Un poco antes de que apareciera el dragón, un pastor, con el perro al lado, llegó a aquel lugar. [8]

6. El elemento a devorar es llevado.
7. Conector.
8. Entrada del héroe.

A la chica atada,

—¿Qué andas? —le preguntó.

Cuando tuvo noticia de lo de allí por boca de la hija del rey [9], se sentó detrás del árbol, con el perro al lado. [10]

9. El héroe tiene noticia de la fechoría.
10. Principio de la acción opositora. El héroe trae al auxiliar consigo.

El dragón apareció enseguida con estrépito. [11]

El pastor entonces le dijo a su perro:

—Zesar, atácale.

Y el perro atacó a la bestia y la despedazó. [12] El pastor liberó inmediatamente a la muchacha. [13]

11. Entrada del agresor.
12. Combate, y victoria.
13. Consecuencia de la victoria y reparación de la fechoría.

El rey y los sirvientes que estaban en los árboles de los alrededores bajaron y vistieron a su joven ama con siete faldas y un hombre joven cortó las siete cabezas del dragón. [14] y en un saco grande se las llevó a casa. [15] Tan pronto como las metió en el saco, el pastor le quitó su lengua a cada cabeza y también un pequeño trozo a cada una de las faldas que tenía la hija del rey. [16]

14. Conector: muestra de las marcas.
15. Al héroe le roban las señales de la victoria que debía llevar él, pero el robo no provoca una búsqueda; es pues un conector, y la base son las pretensiones del falso héroe.
16. Algo parecido al resultado de una marca.

## Erensugea (45)

Errege bizi zen uri eder baten inguruan leze andi bat zen eta leze artan suge izugarri bat, zazpi buruko sugea, bere izenez erensugea, gordetzen zen [1].

Yende andia iresten zuen sugetzar onek [2]. Erriak erensugearekin kontratu bat (egiune bat) egin zuen: urtean neskatxa bat izanen zuela, bertze yendeari parkatzekotz [3].

1. Hasierako egoera.
2. Sasi-itunaren aurreko makurra.
3. Indarkeriaren ondorioa: ituna.

Zein neskatxa eransugeari emanen zitzaion yakiteko, zotzetara (suertetara) egin zuten etxeko yaun guziek eta erregeren alabari yaurri zitzaion [4]. Erregek orduan bere erresuma osoan yakinaazi zuen, erensugearengandik bere alaba bizirik aterako zuena, berarekin ezkondu ta erregegai eginen zuela [5].

4. Giza jatearen mehatxua.
5. Laguntzarako deia, sari bat aginduta.

Eguna eldu zenean, Erregeren alaba zuamu batean estekatu zuten [6]. Ikusgura aunitz inguruetakozugatz-adarretara igan ziren. Bat ere etzen orde lurraren gainean [7]. Erensugea agertu baino lentxeago, artzain bat, zakurra ondoan zuela, toki artara eldu zen [8].

6. Irents-gaia eramana.
7. Elkar lotzailea.
8. Lehen pertsonaiaren sarrera.

Neskatxa estekatuari,

—Zer ari zara? —galde eginez.

Erregeren alabaren aotik ango berri izan zuenean [9], zugatz-gibelean eseri zen, zakurra ondoan zuela [10].

9. Lehen pertsonaiak makurraren berri izaten du.
10. Aurkako ekintzaren hasiera. Lehen pertsonaiak laguntzailea berarekin dakar.

Erensugea burrunbaz bereala agertu zen [11].

Artzainak orduan bere zakurrari,

—Zesar lot akio —erran zion.

Eta zakurra pistitzarrari lotu zitzaion eta zatikatu zuen [12]. Neskatxa bereala askatu zuen artzainak [13].

11. Etsaiaren sarrera.
12. Borroka, eta garaipena.
13. Garaipenaren ondorioa da makurraren zuzenketa.

Inguruetakozugatzetan ziren errege-mirabeak jautsi ta beren nagusi gaztea zazpi gonaz jauntzi zuten eta gizon gazte batek erensugearen zazpi buruak ebaki [14] ta zorro andi batean etxera eramane zituen [15]. Zorroan sartu orduko, artzainak buru bakoitzari bere miina kendu zion eta anddere erregeren alabak zituen gonai zatitxo bana ere bai [16].

14. Elkar lotzailea: ezaugarri gaien agerpena.
15. Lehen pertsonaiak pertsonaiari??? eraman behar zituen garaipenaren ezaugarriak lapurtzen dizkiote, baina lapurretak ez du bilaketarik sortzen; elkar lotzailea da, beraz, eta lehen pertsonaia faltuaren gaindunahiak oinarritzen ditu.
16. Ezaugarri baten emaitzaren gisakoa.

El rey ofreció una gran comida, la comida previa a la boda. A la cabeza de la mesa estaban él, el rey, su hija y el novio de su hija. Este novio era el que había llevado las siete cabezas en el saco. Nadie cercano al rey invitó al pastor a comer. [17]

17. Señalaremos aquí las pretensiones del falso héroe, pues esta comida es consecuencia de ellas. La comida en sí es un conector.

Al final y de incógnito, apareció aquél también con su perro. [18]

Envío a su Zesar tres veces en busca de un plato.

Al verlo, la hija del rey se asustó, pues reconoció al perro. El rey ordenó a sus mozos que ataran a aquel perro. Para entonces el perro ya había ido adonde su amo, adonde el pastor. [19] Entonces éste se levantó y presentándose delante del rey dijo estas palabras:

18. Llegada de incógnito del héroe.  
19. Modo de descubrir al héroe: conector.

—Este perro mío ha despedazado al dragón. Yo soy, pues, tal como prometió el rey, el que ha de casarse con su hija. [20]

20. Las palabras del héroe ponen en solfa la situación del falso héroe; cada uno se ve en la necesidad de certificar sus palabras: tarea difícil.

Se creó un alboroto tremendo. El novio que estaba sentado a la mesa mostró las siete cabezas del dragón en una gran bandeja, diciendo,

—Yo lo he matado.

—A esas cabezas les hace falta algo —añadió el pastor—. He aquí las siete lenguas de esas cabezas, que he guardado en los trozos de las siete faldas de la muchacha. [21]

Fue él el marido de aquella muchacha, y el yerno y sucesor del rey. [22]

21. Cumplimiento de la tarea difícil. Esto trae consigo el reconocimiento del héroe. y el desenmascaramiento del falso héroe.  
22. Boda y ascensión al trono de rey, aunque no ocurra de inmediato.

Yan-edan aundi bat eman zuen erregek, ezta-aintzineko bazkaria. Maipuruan bera, errege, bere alaba ta alabaren senargaia zeuden yarriak. Zazpi buruak zorroan eraman zituen senargai au. Neork, erregeren ingurukok e-tzuen artzaina bazkaltiar izateko deitu [17].

17. Lehen pertsonaia faltsuaren handinahiak jarriko ditugu hemen, horien ondorioa baita bazkari hau. Bazkaria berez elkar lotzailea da.

Azken-aldean eta bertzen isilik, zakurra lagun zuela, agertu zen hura ere [18].

Iru aldiz igorri zuen bere Zesar plater baten bila.

Erregeren alaba bera ikusiz, izutu zen, zakurra ezagutu baitzuen. Erregek zakur hura esteka zezatela agindu zien bere mutilai. Zakurra bere nagusiarengana yoana zen orduko, artzainarengana [19]. Au orduan yaiki ta erregeren aitzinean agertuz itz auek erran zituen:

18. Lehen pertsonaiaren isileko etorrera.  
19. Lehen pertsonaia agerrarazteko era: elkar lotzailea.

—Nire zakur onek purrukatu du erensugea. Ni naiz beraz, erregek agindu bezala, bere alabarekin ezkondu bear dudana [20].

20. Lehen pertsonaiaren hitzek lehen pertsonaia faltsuaren egoera kolokan jartzen dute; bakoitza bere hitzak egiaztatu beharrean aurkitzen da: eginkizun neketsua.

Zalaparta izugarria sortu zen. Maiean yarria zegoen senargaiak erensugearen zazpi buruak erratilu andi batean erakutsi zituen,

—Nik kalitu dut —erranez.

—Buru oriek zerbait bear dute —gaineratu zion artzainak—. Ona emen orien zazpi miinak, neskatzaren zazpi gonon zatietan gordeak izan ditudanak [21].

Bera izan zan neskata aren senar ta erregeren suin ta ondorengoa [22].

21. Eginkizun neketsua burutzea. Honek berekin dakar lehen pertsonaia ezagutzea. eta lehen pertsonaia faltsuaren agerpena.  
22. Ezkontza, eta errege bihurtzea, nahiz eta berehala ez gertatu.

## El premio para el héroe Heroiarentzako saria

Cerca de una hermosa ciudad donde vivía el rey había una gran cueva, y en aquella cueva se escondía una serpiente terrible, una serpiente de siete cabezas, de nombre *erensuge* (dragón).

La gran serpiente devoraba a gente adulta. El pueblo hizo un pacto con el dragón: que tendría una chica al año, a cambio de perdonar a los demás.

Entonces el rey hizo saber en todo su reino que aquél que salvara a su hija del dragón, se casaría con ella y lo convertiría en heredero al trono.



Errege bizi zen uri eder baten inguruan leze andi bat zen eta leze artan suge izugarri bat, zazpi buruko sugea, bere izenez erensugea, gordetzen zen.

Yende andia iresten zuen sugetzar onek. Erriak erensugearekin kontratu bat egin zuen: urtean neskata bat izanen zuela, bertze yendeari parkatzekotz.

Erregek orduan bere erresuma osoan yakinaazi zuen, erensugearengandik bere alaba bizirik aterako zuena, berarekin ezkondu ta erregegai eginen zuela.



## Juan Oso (69)



En la montaña, pues su madre no tenía pechos, un oso crió a Juan. Era fuerte en general, un martillador como no había otro. [1] Una vez, se le metió a Juan Oso en la cabeza que debía ver mundo [2] y comenzó a andar. [3] Cuando llegó a un río estuvo mirando a derecha e izquierda en busca de algún puente, chinchorro o algo parecido. [4] Encontró a un hombre, el pasador, que pasaba en su espalda a los caminantes de un lado al otro. [5]

1. Situación inicial.
2. Carencia: curiosidad.
3. Partida del héroe para satisfacer esa necesidad.
4. Conector.
5. Encuentra inesperadamente a un auxiliar.

—¿Me llevarás al otro lado? —Le preguntó Juan Oso.

El otro que sí. Tan pronto como lo puso a su espalda empezó el pasador a andar en el agua. [6] Cuando estaban a medio camino, el de debajo dijo:

—¡Muchos hombres pesados he pasado yo en mis días! Ni uno solo como tú.

—No es de extrañar. ¿Quién lleva consigo mis cosas? ¡En un bolsillo llevo un yunque de cien arrobas, en el otro un martillo de diez arrobas! [7]

6. El auxiliar le ofrece una solución.
7. Conector: se nos dan las características del auxiliar.

Cuando llegaron al borde, Juan Oso le dijo al que estaba debajo:

—Muchacho, nosotros, si viviéramos juntos, ganaríamos tanto dinero como quisiéramos. ¿Quieres empezar desde hoy?

—Sí —le dijo y allí fueron los dos. [8]

8. El auxiliar se pone a disposición del héroe.

Andando y andando, en algún lugar se encontraron con un pastor. [9] Pensando que les valdría para esto o para lo otro, lo llevaron con ellos. [10] Llegados a una gran ciudad, supieron que era una ciudad real y que además el rey llevaba mucho tiempo totalmente triste y decaído y abatido. [11] Juan Oso preguntó qué tenía el rey para estar así.

9. Encuentro inesperado con el segundo auxiliar.
10. El auxiliar se pone a disposición del héroe.
11. Conector.

—¿Qué dices que tiene, qué tiene? Una noche el Diablo entró en su palacio y llevó a sus dos hijas al interior de un profunda cueva. [12]

—¿No ha empezado. (intentado) nadie a sacarlas de allí?

—¿Hay acaso algún hombre que lucharía con el Diablo?

—Dile al rey que aquí tiene uno. [13]

12. Fechoría hecha anteriormente, junto con noticias sobre ella.
13. Principio de la acción opositora.

Al hombre que traía el consentimiento del rey pidió Juan Oso una cuerda larga. [14] Con aquella larga cuerda ató por la cintura al viajero y le hizo entrar en la cueva. [15] Pero en vano. [16]

14. Se hace con un objeto que necesita para reparar la fechoría.

## Juan Artz (69)

Mendian, amak bularrik ezeukalako, artz batek azi eieban Juan. Sendoa zen osoan, iñor ez lako maillukaria[1]. Mundua ikusi behar ebala sartu ddakon bein Juan Artzi buruan [2] ta ibiltan asi zan [3]. Ibai batera eldu zanean ezker-eskuma begira ebilen ea zubirik edo txanelik edo eteukan [4]. Gizon bat aurkitu eban, iragalea, bideztiak bizkarren bazter batetik bestera iragaten zituana [5].

1. Hasierako egoera.
2. Zerbaiten eskasia: jakin-mina.
3. Lehen pertsonaiaren irteera, beharizan hori asetzeko.
4. Elkar lotzailea.
5. Laguntzaile bat aurkitzen du ustekabeen.

—¿Eroango nok beste aldera? itandu eutsan Juan Artzek. Besteak baietz. Bizkarreratu ekioneko asi zan iragalea uretan ibiltan [6]. Bide-erdian zireala azpikoak esan eban:

—¿Amaika gizon astun iragan ddoazak nik neure egunetan! I lakorik bakar bat ez.

—Eztok arrigarria. ¿Nok erabilten ddozak aldean nire gauzak? ¿Eun arroako yungurea ddaroat sakel baten, bestean berrogeta amar arroako maillua! [7]

6. Laguntzaileak bere irtenbidea eskaintzen dio.
7. Elkar lotzailea: laguntzailearen berezitasunak ematen zaizkigu.

Bazterreratu zirenean Juan Artzek azpiko izan ebanari esan eutsan:

—Mutil, guk, alkarregaz bizi bagintzozak, nai beste diru irabaziko gaieukek. ¿Gaurtik asi gura dok?

—Bai— esanda an ddoazak biak [8].

8. Laguntzailea lehen pertsonaiaren esanetara jartzen da.

Artzain bat, ibili ta ibili, nonbait aurkitu eben [9]. A bere, zetarako edo atarako balioko eutsela-ta, eurakaz eroan eben [10]. Uri andi batera elduta, errege-uria zala jakin eben ta ganera errege guztiz triste ta ilun ta motz aldika-da luzean egoala [11]. Erregek zer eban alan egoteko itandu eban Juan Artzek.

9. Bigarren laguntzailearen ustekabeko aurkikundea.
10. Laguntzailea lehen pertsonaiaren esanetara jartzen da.
11. Elkar lotzailea.

—¿Zer daben diñok, zer daben? Gau baten bere jauregian sartu ta bere alaba biak koba sakon baten barrura eroan yeutsazan Txerrenek [12].

—¿Ezta inor eurak andik ataraten asi?

—¿Txerrenegaz burrukan egingo leukean gizonik gaur eteda?

—Esaiozu erregeri bat emen daukala [13].

12. Lehenago egindako makurra, bere berriarekin batera.
13. Aurkako ekintzaren hasiera.

Erregeren baiezkoa ekarren gizonari Juan Artzek soka luze bat eskatu eutsan [14]. Soka luze aregaz iragalea lotu eban gerri-gerritik eta koba-barruratu bere bai [15]. Alperrik orregaitiño [16].

14. Makurra zuzentzeko behar duen izaki bat eskuratzen du.

15. Gracias a ese medio de comunicación inmóvil, el falso héroe logra desplazarse a otro lugar.  
16. El auxiliar no logra su objetivo. (Auxiliar: falso héroe)

Se ató luego él mismo y pronto encontró a las dos hijas del rey. [17] Su amo el Diablo estaba dormido. Habiendo amarrado por la cintura primero a una hermana y después a la segunda, fueron arriba y arriba. [18]

17. Desplazamiento del héroe.  
18. Reparación de la fechoría: liberación de las hijas del rey.

Los que estaban arriba (el pasador y el pastor), viendo a aquellas hermosas muchachas, que uno quería a una y el otro a otra [19] y tras enviar con un pincho a Juan Oso al interior de la cueva [20], fueron al palacio cogiendo a las dos hijas del rey, una a cada lado. [21]

19. Motivador de la nueva fechoría.  
20. Nueva fechoría: dejar al héroe en la cueva.  
21. El héroe falso roba al héroe el objeto de su búsqueda.

Juan Oso estuvo bajo tierra por mucho tiempo. El Diablo despertó al poco de entrar él. Los dos empezaron a luchar. Juan Oso le quitó la oreja a dentelladas. [22]

—Sácame de aquí, Diablo, sácame —dijo él. [23]

—Si me das tanta carne como pueda comer y además me das la oreja, sí. [24]

22. Pone al agresor auxiliar en una situación imposible.  
23. Conector.  
24. El agresor auxiliar, impotente, realiza dos peticiones.

No sabemos cómo pudo dar Juan al Diablo tanta carne como éste quisiera. [25] Habiendo subido a tierra después de darle la oreja [26] fue al centro de la ciudad. [27]

25. El héroe realiza las dos peticiones.  
26. El auxiliar desplaza al héroe.  
27. Llegada de incógnito del héroe.

Había allí gran ruido y alboroto.

—¿Qué pasa? —preguntó él.

—Que las dos hijas del rey se casan. [28]

Llegado a palacio, de alguna manera logró Juan entrar. [29]

28. Aquí pueden insertarse las pretensiones del falso héroe que no se mencionan, cuya consecuencia es la boda.  
29. Conector.

—¿Quién os salvó a vosotras? —preguntó a las hijas del rey.

—Tú. [30]

30. Reconocimiento del héroe, Ex y desenmascaramiento de los falsos héroes.

Sabido esto, el rey, habiendo matado a los otros dos. [31], eligió a Juan Oso como su yerno y sucesor. [32]

31. Castigo a los falsos héroes.  
32. Boda y ascensión al trono de rey, aunque no ocurra de inmediato.

15. Helbide hori dela-eta, lehen pertsonaia faltsuak lekuz aldatzea lortzen du.  
16. Laguntzaileak ez du bere helburua lortzen (Laguntzailea: lehen pertsonaia faltsua).

Bere burua lotu eban gero ta laster aurkitu zituan erregeren alaba biak [17]. Lo egoan euren ugazaba Txerren. Aizta bata lenengo ta bigarrena gero, biak gerritik lotuta, gora ta gora iragan ebazan [18].

17. Lehen pertsonaiaren lekualdaketa.  
18. Makurraren zuzenketa: erregeren alaben askapena.

Goiko lagunak (iragalea ta artzaina) neskatala eder arek ikusita, bata bata ta besteak bestea emaztetzat bear ebezala [19] ta akiakularen bategaz Juan Artz barriro koba-barrura bialdutakoan [20], erregeren alaba biak albo banatan artuta jauregiratu zirean [21].

19. Makur berriaren motibatzailea.  
20. Makur berria: lehen pertsonaia leize-zuloan uztea.  
21. Lehen pertsonaia faltsuak bere bilakizuna lapurtzen dio lehen pertsonaiari.

Juan Artz luzaro egon zan lurpean. Bera sartu ta lasterko itzartu zan Txerren. Burruka asi zirean biak. Juan Artzek belarria kendu eutsan aginka [22].

—Atara nagik emendik, Txerren, atara nagik —esan eban berak [23].

—Neuk janala okela ta ganera belarria emon badagidak bai [24].

22. Etsai laguntzailea ezinezko egoera batean jartzen du.  
23. Elkar lotzailea.  
24. Etsai laguntzaileak bi eskabide egiten ditu bere ezinean.

Eztakigu zelan emon al izan eutsan Juanek Txerreni gura eban aiña okela [25]. Belarria emon eutsanean kobatik lur-azaleratuta [26] uribarrura joan zan [27].

25. Lehen pertsonaiak bi eskabideak betetzen ditu.  
26. Laguntzaileak lehen pertsonaia lekuz aldatzen du.  
27. Lehen pertsonaiaren isileko etorrera.

Bazan an soiñua ta zaratea baino etzana.

—¿Ze barri da? —itandu eban berak.

—Erregeren alaba biak ezkontzen direala [28].

Jauregiratuta zelanbait lortu eban Juanek euren aurrera sartu al izatea [29].

28. Hemen sar daitezke aipatzen ez diren lehen pertsonaia faltsuen handinahiak, horien ondorioa baita ezkontza.  
29. Elkar lotzailea.

—¿Nok salbau zenduezan zuek? —itandu eutzen erregeren alabai.

—Zeuk [30].

30. Lehen pertsonaia ezagutzea, Ex eta lehen pertsonaia faltsuen agerpena.

Au jakinik erregek, beste biak ilda [31], Juan Artz artu eban suin ta ordezkotzat [32].

31. Lehen pertsonaia faltsuen zigorra.  
32. Lehen pertsonaiaren ezkontza, eta errege bihurtzea, nahiz eta berehala ez gertatu.

## Los reunidos (4)



## Alkartuak (4)

Un hombre rico [1] habiendo salido de casa queriendo conocer mundo [2] se encontró mientras iba en camino con un hombre haciendo una enorme carbonera. Para amarrarla, agarró el roble más grande, lo sacó de raíz y lo retorció. [3] Al ver esto,

1. Situación inicial.
2. Carencia: curiosidad. partida del héroe para satisfacer esa necesidad.
3. Encuentra inesperadamente a un auxiliar.

—Tienes que venir conmigo, le dijo el rico. [4] Al poco se encontró con otro hombre mirando hacia arriba.

—¿Qué haces? —le preguntó aquél.

—Ya se ha cumplido una hora desde que he lanzado un tiro: dentro de otra hora bajará. [5]

—Ven con nosotros tú también. [6]

4. El auxiliar se pone a disposición del héroe.
5. Ver núm. 3.
6. Ver núm. 4.

Encontraron a un tercero con las orejas pegadas al suelo.

—¿Qué andas, muchacho? —le preguntó el rico.

—Tengo noticia de todas las idas y venidas (sucesos) del mundo, gracias a las orejas. Con todo, hay una cosa que no sé.

—¿Qué es lo que no sabes?

—El sonido que hace el trigo al germinar. [7]

—Tienes que venir con nosotros. [8]

7. Ver núm. 3.
8. Ver núm. 4.

Encontraron a un cuarto con una ventana de la nariz cerrada con un dedo.

—¿Qué andas así? —le preguntó el mayor.

—Con el aire de una ventana de la nariz manejo el martinete y los ejes de esa ferrería. Si abriera las dos arrancaría esa ferrería de raíz y se iría por los aires. [9]

—Ven tú también con nosotros. [10]

Al llegar a la ciudad real, empezaron a desafiar.

—Si hay alguien que pueda levantar tanta carga como nosotros, que venga al centro del camino. [11]

9. Ver núm. 3.
10. Ver núm. 4.
11. Conector: origen de la tarea difícil.

Cuando este desafío llegó a oídos del Rey, atrajo al hombre más fuerte de la ciudad al campo (plaza) frente al castillo. Allí estaban los cuatro reunidos. Hicieron traer unos sacos de oro y plata llenos hasta arriba.

—Ahí estáis, hombres —les dijo a los levantadores una persona cercana al rey. [12]

El hombre fuerte de la ciudad levantó algún que otro saco, pero todos ni de lejos. El reunido que retorcía (árboles), por su parte, cargando todo el montón sobre los hombros como si fuera de pluma [13], ganó todo el dinero.

Aberats batek [1] mundua ezagutu gura ebala ta etsetik urtenda [2] bidez yoala gizon bat aurkitu eban egur txondor eskergea bat egiten. Bera lotzeko aritzik andienari oratu, sustarretik atara ta bidurtu eban[3]. Au ikuseran,

1. Hasierako egoera.
2. Eskasia: jakin-mina eta lehen pertsonaiaren irteera beharizan hori asetzeko.
3. Laguntzaile bat aurkitzen du ustekabeen.

—Neugaz bear dok, esan eutsan aberatsak [4]. Arik lasterren beste bat aurkitu eban gora begira.

—¿Zetan diarduk? —itandu eutsan ak.

—Ordu bete da bunpada bat yaurtigi dodala: beste ordu bete barru yatsiko da [5].

—Ator geugaz i bere [6].

4. Laguntzailea lehen pertsonaiaren esanetara jartzen da.
5. Ikus 3. zenbakia.
6. Ikus 4. zenbakia.

Irugarren bat, belarriak lurrean ebazala, aurkitu eban.

—¿Zer darabilk, mutil? —itandu eutsan aberatsak.

—Munduko yoan etorri guztien barri dakit nik, belarriari eskerrak. Bat eztatik orregaitino.

—¿Zein dok eztakian ori?

—Gariiek ernekeran egin daroen zaratea [7].

—Geugaz bear dok [8].

7. Ikus 3. zenbakia.
8. Ikus 4. zenbakia.

Laugarren bat aurkitu eban, atz bategaz surzilo bat itxita eukala.

—Zetan daragoiok olan? —itandu eutsan zarrenak.

—Surzillo baten aizeaz alboko ola orretxen gabi ta ardatzak darabildaz. Biak zabaldu banegiz, ola ori sustraitik atara ta egaz leioake [9].

—Ator i bere geugaz [10].

Errege-urira eldutakoan, aupadaka asi ziran.

—Gu Jango zama-yasotzailerik badago, betor bide-erdi [11].

9. Ikus 3. zenbakia.
10. Ikus 4. zenbakia.
11. Elkar lotzailea: eginkizun neketsuaren sorrera.

Aupada au Erregeren belarrietara eldu zanean, uriko gizonik indartsuena bere yauregi-aurreko zelaira (plazara) erakarri eban. An egozan lau alkartuak. Urre-zidarrez zorro andi batzuk txiltzil bate ta zelaira ekarri eragin ebazan.

—Or zare, gizonok—esan eutsen yasotzaileai erregeren inguruko batek [12].

Uriko indartsuak, zorro bat edo beste bai, baina guztiak ezta lokatu bere. Bidurdun alkartuak barriz, pilo guztia lumazkoa bailitzan leporatuta [13], diru guztia irabazi eban.



12. Tarea difícil.

13. Cumplimiento de la tarea difícil.

Los cuatro iban a casa felices y llenos de bienes. [14] El tercer reunido, el juicioso, puso su oreja pegada al suelo, para saber qué pasaba en el mundo. [15]

14. Final feliz, y regreso del héroe.

15. Conector: para dar noticia al héroe.

—Muchachos: estamos perdidos —les dijo a los amigos.

—¿Por qué?

—El rey ha mandado hacia aquí a innumerable soldados. Estamos perdidos, ciertamente. [16]

El segundo reunido, el escopetero:

—No os asustéis, chicos, les dijo, no os asustéis en absoluto. Quedaros aquí y pronto veremos cuánto es cada uno.

Pronto estaban frente a ellos los soldados enviados por el rey. Tan pronto como aparecieron el escopetero los mató. [17] Luego tuvieron que ir por mar. [18] El rey mandó barcos llenos de soldados de mar en su persecución. [19]

16. Ataque.

17. Auxilio.

18. Conector.

19. Nuevo ataque.

El de oído agudo (dijo) entonces,

—Amigos, les dijo, aquí tenemos a otros. [20]

Entonces el cuarto reunido, tras mirar cuándo ellos estarían enfrente, con las ventanas de la nariz totalmente abiertas, soplando aire hacia aquí y hacia allá, destruyó al rey y a sus soldados y los barcos. [21]

20. Conector: da noticia al héroe.

21. Auxilio.

12. Eginkizun neketsua.

13. Eginkizun neketsua burutzea.

Pozez ta ondasunez beterik etserantza etozan laurak [14]. Irugarren alkartuak, zurrak, zerren arren, lurrean belarria ezarri eban, munduan ze barri etezan yakiteko [15].

14. Bukaera zoriontsua, eta lehen pertsonaiaren itzulera.

15. Elkar lotzailea: lehen pertsonaia jakinen gainean jartzeko.

—Mutilak: galduak gozak- esan eutsen lagunai.

—¿Zer ba?

—Erregek ezin esan alako beste gudari ddekazak onantz. Galduak gozak, izan [16].

Bigarren alkartuak, eskopetadunak:

—Ez ikaratu, mutillak, esan eutsen, ez bat bere ikaratu. Geldi berton ta nor noraginokoa dan laster ikusiko dogu.

Laster ziran euren aurrean erregek bialduriko gudariak. Zelan agertu alan il ebazan eskopetadunak [17]. Gero itsasoz ibili bear izan eben [18]. Erregek ontziak betean bialdu ebazan euren yarraika itsasgudariak [19].

16. Eraso.

17. Laguntza.

18. Elkar lotzailea.

19. Beste eraso bat.

Belarri-zurrak orduan,

—Lagunak, esan eutsen, emen doguz beste batzuk [20].

Orduan laugarren alkartuak, arek noiz aurrean izango begira egonda, surzilo biak zabal-zabal ebazala, aizea ortik aizea emendik emonaz, errege ta bere gudari ta ontziok ondatu ebazan [21].

20. Elkar lotzailea: lehen pertsonaia jakinen gainean jartzen du.

21. Laguntza.

## Un oído maravilloso

Encontraron a un tercero  
con las orejas  
pegadas al suelo.

—¿Qué andas, muchacho? —  
le preguntó el rico.

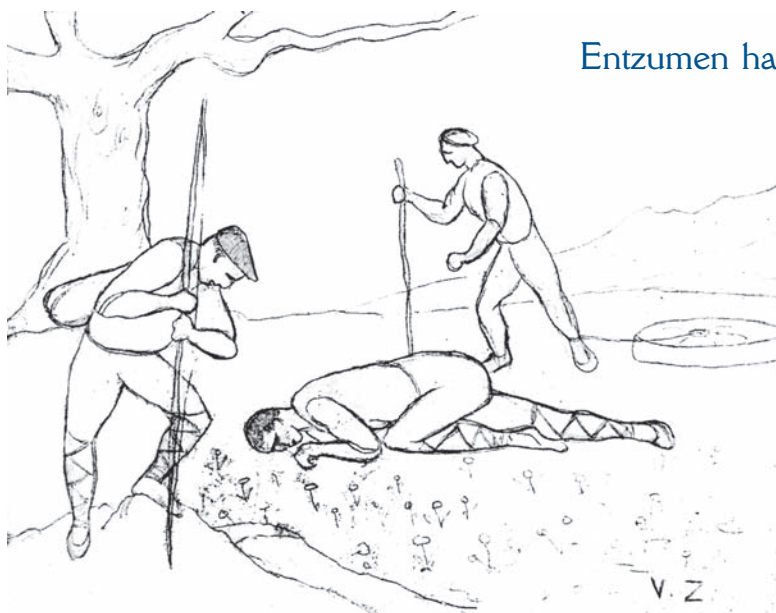
—Tengo noticia de todas las  
idas y venidas (sucesos)  
del mundo,  
gracias a las orejas.

Con todo,  
hay una cosa que no sé.

—¿Qué es lo que no sabes?

—El sonido  
que hace el trigo al germinar.

—Tienes que venir  
con nosotros.



## Entzumen harrigarria

Irugarren bat,  
belarriak lurrean ebazala,  
aurkitu eben.

—¿Zer darabilk, mutil?  
—itandu eutsan aberatsak.

—Munduko yoa etorri  
guztien barri dakit nik,  
belarriari eskerrak.  
Bat eztakit orregaitino.

—¿Zein dok eztakian ori?

—Gariak ernekeran  
egin daroen zaratea.

—Geugaz bear dok.

Sei barrizale.

Seis amigos de novedades.

Ref. gráf.: Euskalerrriaren Yakintza. Literatura popular del País Vasco.  
Resurrección María de Azkue. Espasa-Calpe, S.A., pág. 322.

## El rey-piojo (43)



## Errege-zorria (43)

Una reina tenía una hija pequeñita [1] y una vez, mientras la estaba peinando, le quitó un piojo. Decidieron que, en vez de matar aquel piojo, debían guardarlo y criarlo para ver cuánto crecía. Y así, día va y día viene, el piojo se hizo similar a un cerdito.

Pero también envejeció, y posteriormente murió. La reina y la hija sintieron gran pena por ello. Y, (pensando) que debían hacer algo en recuerdo del piojo, despellejándolo hicieron con él un tambor. Al parecer, cuando tenían ganas tocaban el tambor y recordaban al piojo.

Una vez que estaban tocando, la hija le dijo a su madre: —¿Quién podría adivinar que este tambor está hecho de piel de piojo?

—No lo adivinaría nadie —le respondió la madre. [2]

1. Situación inicial.

2. Conector: nos da noticia del origen de la tarea difícil.

Cuando esa conversación llegó a los oídos del padre, se le ocurrió que con ello tendría la posibilidad de ganar dinero. [3] Ofreció una gran recompensa a aquél que adivinara de qué material estaba hecho el tambor. Los demás, los que no pudieran adivinarlo, tendrían que dar una cantidad de dinero. [4] Pensando que ganarían aquel dinero, muchos hombres y mujeres fueron adonde el rey.

3. Motivador: razón de la tarea difícil.

4. Tarea difícil, y su recompensa.

—Está hecho de piel de zorro —dijo uno.

—Es de piel de gato —otro.

—Lo han hecho con piel de gallina —otro.

Nadie podía acertar. [5]

5. Nadie ejecuta la tarea difícil.

Por aquellos días, no lejos de allí, había un hombre que tenía algún mal en la cabeza. [6] No queriendo depender de sus padres, diciendo que iba a recorrer el mundo, salió de casa. [7] Mientras iba en camino encontró a un hombre tumbado con la oreja pegada al suelo. [8] Le preguntó qué estaba haciendo.

6. Nueva situación inicial.

7. Carencia: deseo de libertad. Partida del héroe.

8. Encuentro inesperado con un auxiliar.

—Estoy escuchando cómo crece la hierba.

—No tendrás pues malos ojos. [9] ¿Por cuánto vendrías como mozo mío?

—Por tanto.

—Sígueme pues. [10]

9. Conector: nos da noticia del rasgo distintivo del auxiliar.

10. Se obtiene el auxiliar mediante el pago de un importe.

Mientras iban los dos en camino, se encontraron con otro hombre en un bosque, [11] cogiendo grandes y fuertes

Erregina batek alaba ttipitto bat zuen [1] eta bein batez orren orraxtatzen ari zelarik zorri bat arrapatu zion. Zorri hua il-bearrean nonbait gorde ta azi bear zela erabaki zuten, zenbat aunditzen zen ikusteko. Eta ala egunak gan ta egunak etorri, zorria bargosta bat bezalatsukoa egin zen.

Bainan zagartu ere egin zen ta gero il. Atsekabe aundia artu zuten ortaz erreginak eta alabak. Eta zorriaz zerbait oroitzen in bear zutela ta larrua kenduz danbore bat egin zuten. Gogoak ematen zabelarik danborea yotzen omen zuten ta zorriaz oroitu.

Bein batez yotzen ari zelarik, alabak bere amari erran zion:

—¿Nork igarri bear luke danbore au zorri-larruz egina dela?

—Eluke ez neork igarriko —inardetsi zion amak [2].

1. Hasierako egoera.

2. Elkar lotzailea: eginkizun neketsuaren sorrera ezagutarazten digu.

Solas ori aitaren begarrietara eldu zenean ortan diru pus-katen irabazteko bidea izain zuela bururatu zitzaion [3]. Sari aundi bat eskaini zuen danbore ura zertaz egina zen igarriko zuenarentzat. Bertzeak, igarri ezin zuketena, diru zerbait eman bear izain zuten [4]. Eskainitako diru hura irabaziko zutelakotz, aunitz gizaseme ta emakume erregerengana gan ziren.

3. Motibatzailea: eginkizun neketsuaren arrazoia.

4. Eginkizun neketsua, eta beronen saria.

—Axi-larruz egina da —erran zuen batek.

—Gatu-larruzkoa da —bertze batek.

—Oilo-larruz egin dute —bertzeak.

Neork ezin asmatu zezakean [5].

5. Inork ez du eginkizun neketsua burutzen.

Egun aietan, ez andik urrun, bazen gizaseme bat burutik zerbait makur zuena [6]. Gurasoen menean ez egon naiz, munduz mundu gan bear zuela erranik, etxetik atera zen [7]. Bidean zoaielarik gizon bat etzanik arkitu zuen, begarri lurrari emanta zagola [8]. Zer ari zen galde egin zion.

6. Hasierako egoera berria.

7. Zerbaiten eskasia: askatasun nahia. Lehen pertsonaiaren irteera.

8. Laguntzailearen ustekabeko aurkikundea.

—Belarra nola sorten den entzuten ari naiz.

—Ez bide tuzu begarri txarrak [9]. ¿Zenbatean torriko zara nere mutil?

—Unenbertzean.

—Yarraiki bada neri [10].

9. Elkar lotzailea: laguntzailearen berezitasuna ezagutarazten digu.

10. Sari baten ordeztasun lortzen da laguntzailea.

Biak beren bidean zoazilarik bertze gizon bat oian batean arkitu zuten [11], arbola andi azkarrak belarrizpiak bali-

árboles con las manos y arrancándolos de raíz como si fueran briznas de hierba; los otros, asombrados, le preguntaron qué quería hacer.

—Querría hacer una gran carga con doce docenas y llevarla a la ciudad real a venderla. [12]

Aquel hombre locuelo le dijo que si le quería seguir le daría una buena cantidad de dinero. Fue con él. [13]

Se encontraron con otro que se estaba lavando. [14]

11. Ver núm. 8

12. Ver núm. 9.

13. Ver núm. 10.

14. Ver núm. 8.

—¿Qué haces?

—Aquí cambiándome un poco, preparándome para irme a la ciudad. Debo ir allá para la hora de comer.

—¿Para la hora de comer! ¿No es un poco tarde?

—Aunque haya una distancia de varias horas, con estas grandes piernas mías llegaré en un cuarto de hora. [15]

—¿Tú también quieres ser mozo mío?

15. Ver núm. 9.

Le dijo que sí y fueron juntos. [16] Cuando llegaron a la ciudad no había allí más conversación que el rey tenía un tambor y que nadie sabía de qué estaba hecho. [17] Esos cuatro hombres entraron a una posada situada junto a la casa del rey, y aquel amo locuelo hizo apostar al chico de afilados oídos en una ventana que daba a la casa del rey, ordenándole que escuchara las conversaciones del rey y se las contara a él. Al caer la noche escucharon estas palabras:

16. Ver núm. 10.

17. Este conector sitúa al héroe frente a la tarea difícil.

—¡Menudo dineral el que hemos apilado con éste nuestro tambor!

—¡Y el que todavía apilaremos! Pues nadie puede adivinar que este tambor está hecho de piel de piojo. [18]

18. El héroe, gracias a un auxiliar, conoce de antemano la solución al quehacer.

El chico contó estas palabras al amo y al día siguiente éste fue al palacio del rey, como muchos otros, para dar su opinión acerca del material del que aquel tambor estaba hecho. Y desde el principio dijo:

—Señor Rey: este tambor está hecho de piel de piojo. [19]

19. Cumplimiento de la tarea difícil.

Los dineros que hasta entonces había apilado el rey no eran suficientes para pagar la recompensa. [20] Le dijo al rey que si le daba el dinero suficiente para que un hombre comiera todo lo que pudiera, le perdonaría el resto. El rey se alegró mucho [21]; pero puesto que el otro llevó a aquel mozo robusto, el Rey no tuvo dinero suficiente en todos los rincones del palacio para que aquél comiera todo lo que pudiera. [22]

20. No reciben la recompensa.

21. Nueva tarea difícil.

22. Cumplimiento de la tarea difícil. En consecuencia, el héroe se enriquece. Se puede interpretar asimismo un castigo al ansia de dinero del rey.

ran bezala, eskuz artu ta erroetatik ateratzen bertzeak arrituz zer egin gogo zuen galde egin zioten.

—Amabi dozenaz zama aundi bat egin ta errege-irira saltzera eraman nai nuzke [12].

Erosta (zoroxka) arek berari yarraiki nai bazion sari ona emanen ziola erran zion. Arekin gan zen [13].

Bertze bat aurpegia garbitzen arkitu zuten [14].

11. Ikus 8. zenbakia.

12. Ikus 9. zenbakia.

13. Ikus 10. zenbakia.

14. Ikus 8. zenbakia.

—¿Zer ari aiz?

—Ementxe puxkat aldatuxe, irira gateko gertutzen (pres-tatzen). Bazkalorduko arat gan bearra naiz.

—¿Bazkalorduko! ¿Berankara ezaldu?

—Zenbait orduko bidea bada ere, nere zango aundi oki nordu-laurden batez sartuko naiz [15].

—¿Ik ere nere mutil izan nai aldu?

15. Ikus 9. zenbakia.

Baietz erran ta alkarrekin zoazin [16]. Iriratu ziranean etzabilen an bertze solasik erregek danbore bat bazuela, neork zertaz egin zen etzakiena [17]. Lau gizon oriek erregeren etxe-ondoko ostatu batean sartu ziren eta nausi erosta arek mutil begarri-ernea erregeren etxe-aldeko leio batean yarrarazi zuen, erregeren etxe-ondoko solasak entzun eta ari errateko aginduz. Gau-erortzean solas ok entzun zabezen:

16. Ikus 10. zenbakia.

17. Elkar lotzaile honek eginkizun neketsuaren aurrean jartzen du lehen pertsonaia.

—¿Au diruketa geren danbore onekin bildu duguna!

—¿Eta oinik bilduko ditugunak! Bada neork eztezake asmatu danbore au zorri-larruz egin dela [18].

18. Lehen pertsonaiak, laguntzaile bati esker, alde zuretik ezagutzen du egitekoaren irtenbidea.

Solas oriek mutilak nagusiari erran zition eta au biaramunean erregein yauregira gan zen, bertze aunitz bezala, danbore hura zertaz egin zen eritzia ematera. Eta lenbiziko alditik erran zuen:

—Errege yauna: danbore au zorri-larruz egin da [19].

19. Eginkizun neketsua burutzea.

Orduan Erregek anarteraino bildu diru guziek etzituen aski eskaini zuen saria emateko [20]. Gizon batek yasanala diru emanez geroz bertzea barkatuko ziola erran zien Erregeri. Errege unturatu zen [21]; baina bertzeak mutil azkar hura eramanik, arek yasanala diru ornitzeko etzuen Erregek yauregi-xoko guzietan aski izan [22].

20. Saririk ez dute -tzen.

21. Eginkizun neketsua burutzea.

22. Eginkizun neketsua burutzea. Ondorioz, lehen pertsonaia aberastu egiten da. Hemen, erregeren diru-golearen zigorra ere atzeman daiteke.



## El carbonero y la muerte (59)



## Ikazkina ta erioa (59)

En una cabaña vivía un carbonero sin más comida que habas, tortas de maíz y queso, con estrecheces y desolado. [1]

Una vez, mientras estaba haciendo algo de cenar, alguien llamó a la puerta.

—¿Quién es?

—Querría un lugar seco para esta noche.

—¿Pero quién eres?

—Yo soy Dios. [2]

1. Situación inicial.

2. Entrada del auxiliar, y su petición.

—¡Un lugar seco a ti! Tienes a algunos colmados de bienes; a otros, aun trabajando todo el día, con poco que comer. [3] No, vete por ahí. [4]

3. Motivador: razón de la negativa del héroe.

4. El héroe no acepta la petición.

Luego, al cabo de un poco, el mismo Dios regresó y tocó la puerta.

—¿Quién es?

—Querría un lugar seco para esta noche.

—¿Pero quién eres?

—Yo soy la muerte. [5]

—A ti sí, con mucho gusto. Tú eres igual con todos: sea rico o pobre, sea grande o pequeño. [6]

5. Entrada del auxiliar, y su petición.

6. Razón de la aceptación: motivador.

Y abriendo la puerta le dio de cenar de lo que tenía para él, también lecho y desayuno la mañana siguiente. [7] Entonces la muerte, dándole las gracias le preguntó,

—¿Qué quieres que yo haga por ti?

—Yo, yo, sin estar siempre así, querría tener un poco de tranquilidad y comodidades. [8]

7. El héroe da lo solicitado y más.

8. El héroe expone su necesidad, B4

—Ve pues a la ciudad real. La reina está muy enferma. Desde hace mucho los médicos no saben qué hacer para curarla. [9]

Entra allí; y si me ves en la cabecera, puedes decir que seguro que morirá y que haga cuanto antes sus quehaceres. Si estoy en el lado de los pies, poniendo algunos emplastos en cualquier sitio puedes decir que se curará enseguida. [10]

9. El auxiliar da noticia de una fechoría o desgracia se asemeja también a la tarea difícil pero como también tenemos una partida, lo damos como A; además, el héroe es enviado.

10. El auxiliar ofrece su ayuda.

El carbonero, vestido con sus mejores ropas, habiéndose engalanado tan bien como pudo, feliz y rápidamente fue a aquella ciudad y dirigió sus pasos al palacio de la reina. [11] Allí nadie le quería creer que era médico, y tampoco le dejaron pasar adonde la reina; pera aquél no les dejaba

Ettxola batean ikazkin bat, baba, talo ta gasna beste yarik gabe, estu ta erremeski bizi zen [1].

Bein bere afari puska egiten ari zela, atean norbaitek ots egin zuen.

—¿Nor da?

—Gau untako legorra nai nuke.

—¿Bainon nor zara?

—Ni Yainkoa naiz [2].

1. Hasierako egoera.

2. Laguntzailearen sarrera, eta bere eskabidea.

—¡Zuri legorra! Batzuk ondasunez beterik dauzkazu; besteak, egun guzian lan egin ta ere, yatekoa urri dutelarik [3]. Ez, zoazi ortik [4].

3. Motibatzailea: lehen pertsonaiaren ezetzaren arrazoia.

4. Lehen pertsonaiak ez du eskabidea betetzen.

Gero apurtto baten buruan Yainkoa bera itzuli zen ta atea yo zuen.

—Nor da?

—Gau ontako legorra nai nuke.

—Bainon nor zaitut?

—Ni erioa naiz [5].

—Zuri bai, gogotik. Zu guziakin berdin zara: naiz aberats naiz erremes, naiz andi naiz ttipiekin [6].

5. Laguntzailearen sarrera, eta bere eskaria.

6. Baietzaren arrazoia: motibatzailea.

Eta atea zabalduta afaria ere berak zuenetik eman zion, oatzea ere bai ta urrengo goizean gosaria [7]. Erioak orduan eskerrak ta eskerrak emanez,

—Zer nai duzu, —galde egin zion— nik zuri egitea?

—Nik... nik... beti unela gabe, zerbait zabaltasun ta aise-tasun izatea nai nuke [8].

7. Lehen pertsonaiak eskatutakoa eta gehiago ematen du.

8. Lehen pertsonaiak bere beharra agertzen du.

—Zoaz bada errege-irira. Erregina arras eri da. Aspaldion mirikuak eztatite zer egin hura sendatzeko [9].

Sar zaite an; ta ni burualdean ikus banaizu, segur ilen dela erraten al badezu eta bere egitekoak bere-bereala in detzala. Oinen aldetik baldin banaiz, emplasto zerbait nonnai yarrita bereala sendatuko dela erran dezakezu [10].

9. Makur edo ezbehar baten berri ematen du laguntzaileak; eginkizun neketsuaren itxura ere badu, baina irteera bat dugunez, gisa ematen dugu; horretaz gainera, lehen pertsonaia bidali egiten dute.

10. Laguntzaileak laguntza eskaintzen du.

Ikazkina soineko oberenak yauntzita, al bezain poliki bere burua apaindurik, pozez ta arin iri artara gan zen ta erregin yauregira bere urratsak zuzendu zituen [11]. An etzion neork sinetsi nai medikua zela, ezta erreginaingana sartzen utzi ere; bainan arek uluka etzituen bakean uzten:

en paz con sus gritos: que debía ver a la reina, que debía ver a la reina, y otra vez la misma cosa.

11. Partida del héroe.

El rey oyó aquellos gritos y cuando supo quién era, preguntó quién andaba ahí e hizo entrar al supuesto médico y los dos se acercaron frente al lecho de la reina [12], acompañados de otros médicos que andaban por allí. [13] Hizo unos gestos que suelen hacer los sanadores: hacer sacar la lengua, mirar los párpados, tomar el pulso. y en éstas vio a la muerte a los pies de la enferma. El carbonero, entonces,

12. El héroe es guiado.

13. Entrada del falso héroe.

—Yo voy a curar a esta enferma inmediatamente —dijo.

Para ello pidió materiales para emplastos; vino, linaza, pellejo, resina. y parecidos. [14]

14. El daño es reparado gracias al auxiliar.

Los médicos que allí estaban se rieron de él. [15] El rey hizo traer todo lo que pidió con todo su poder; y la enferma, como si la enfermedad hubiera sido quitada con la mano, quedó curada. [14]

15. Conector: comportamiento del falso héroe.

Entonces los médicos, cuando se vieron ridiculizados, no sabían qué decir ni qué hacer. [16] Reunidos en una esquina, decidieron que el mayor entre ellos se pusiera en el lecho. Luego le dijeron al rey:

16. Motivador: razón de la tarea difícil.

—Para que tú, señor rey, conozcas la insignificancia de ese hombrecillo que nos ha venido proclamándose médico, hemos hecho esto y esto, y ordena que venga. [17]

17. Pretensiones del falso héroe, y tarea difícil.

El carbonero entró y, viendo con la primera mirada que la muerte estaba en la cabecera, sin necesidad de gesto alguno. (dijo):

—Este enfermo morirá inmediatamente —dijo.

Los amigos del que yacía en el lecho soltaron risas todavía más grandes que antes. Pronto se les apagaron las risas, pues advirtieron que su amigo estaba en sus últimos suspiros. [18] El rey, al ver a su mujer curada y, tal como dijo el carbonero, el viejo médico que estaba lozano muerto [19], sacó a todos del palacio ahuyentándolos en medio de murmullos. [20]

18. El héroe ejecuta la tarea difícil gracias al auxiliar.

19. Reconocimiento del héroe, y desenmascaramiento del falso héroe.

20. Castigo al falso héroe.

—¿Qué quieres —le dijo luego al carbonero —que te dé como recompensa? ¿Y qué, por se de aquí en adelante mi médico?

—Señor, ¿lo que yo quiera? Una forma de vivir cómodamente y bien.

Desde entonces el carbonero, que comía a la mesa del rey, pasaba los días como nunca, dulcemente, bajo la sombra de los robles, marojos y hayas del jardín y el bosque. [21]

erregina ikusi bear zuela, erregina ikusi bear zuela ta berri ere gauza bera.

11. Lehen pertsonaiaren irteera.

Erregek ulu ek entzun ta nor zen yakin zuenean nor zabilen galde egin zuen ta mediku zelakoa berarengana sarraz ta biak erreginain oatze-aintziner aurbildu ziren [12], bertze an zabilzen mediku zenbait lagun zituztela [13]. Sendatzaileen ingresti batzuk egin zituen: mingaina aterarazi, betazalak ikertu, pultsua artu... ta untan erioa eriarren oinetako aldean zakusen. Ikazkinak orduan,

12. Lehen pertsonaia gidatu egiten dute.

13. Lehen pertsonaia faltsuaren sarrera.

—Nik eri au bereala sendatuko dut —erran zuen.

Artarako enplastogai batzuk eskatu zituen; ardo, linazi, zagi, errexirin... ta olako [14].

14. Laguntzaileari esker zuzentzen da ezbeharra.

An ziren medikuek irri egin zioten [15]. Erregek al guziaz ere eskatu zuen guzia ekarrarazi zuen; eta eria, gaitza eskuz kenduta bezala, sendaturik gelditu zen [14].

15. Elkar lotzailea: lehen pertsonaia faltsuaren jokabidea.

Medikuek orduan beren buruak aurturik ikusi zituztenean, ezakiten zer erran ta zer egin [16]. Xoko batean elkarturik beren arteko zagarrena oatzean yar zedila erabaki zuten. Erregeri erran zioten gero:

16. Motibatzailea: Eginkizun neketsuaren arrazoia.

—Zuk, errege yauna, mediku-otsean etorri zaigun gizontto orren deuseza zagutu dezazun auxa ta auxa in dugu, ta mana zazu ikustera etorri dadien [17].

17. Lehen pertsonaia faltsuaren handinahia, eta eginkizun neketsua.

Ikazkinak sartu ta lenbiziko begi-ukaldian erioa aren buru-aldean ikusita, ingresti-bearrik gabe.

—Bere bereala ilen da eri au- erran zuen.

Len baino ere iri ajaja andiagoak egin zituzten oatzeak lagunak. Laster sartu zitzaizten irriak, beren laguna ondar-atsetan zagola oartu baitziren [18]. Erregek bere emaztea sendaturik eta ikazkinak erran zuen bezala sendo zen mediku zarra ilik ikusiz [19], mediku guziek marmaraka oilduta yauregitik atera zituen [20].

18. Laguntzaileari esker, eginkizun neketsua burutzen du lehen pertsonaiak.

19. Lehen pertsonaia ezagutzea, eta lehen pertsonaia faltsuaren agerpena.

20. Lehen pertsonaia faltsuaren zigorra.

—¿Zer nai duzu —erran zion gero ikazkinari —nik saritzat ematea? ¿Eta zer, emendik aitzina nere mediku izateagatik?

—Yauna, ¿nik nai dudana? Aisa eta poliki bizitzeko bidea.

Geroztik ikazkina erregeren maian otorduak egiten zituelarik, baratze ta oianeko aritz ametz bago artepean ematen zituen gozoki bein ere ez bezalako egunak [21].

21. El héroe es recompensado; esa recompensa satisface la necesidad expuesta en el número 8.

Una vez, en uno de aquellos paseos se le apareció la muerte y le habló así:

—Hola, ¿qué dices, carbonero? ¿Me conoces?

El carbonero asustado:

—¿Qué andas, muerte? —dijo.

—He venido en tu busca.

—¿En mi busca! Durante aquellos largos años en los que era un pobre carbonero me dejaste vivir; y ahora, en cuanto he tenido unos pocos días de felicidad, ¿vienes en mi busca?

—¿No me dijiste tú mismo que yo era igual con todos, sean ricos o pobres, sean grandes o pequeños? Puesto que ahora es tu turno, tienes que venir conmigo. [22]

22. El que ha sido hasta este momento auxiliar, convirtiéndose en agresor, quiere matar al héroe.

—Como recompensa por la ayuda que me prestaste aquella noche en la cabaña, ¡por favor!, dame tiempo para decir el Padre Nuestro y la Santa María.

—Tendrás eso pero luego estate atento.

El carbonero, el Padre Nuestro sí, pero la Santa María no lo dijo en varios días. [23] La muerte no sabía qué hacer y al cabo del tiempo fingió que se ahorcaba colgado de una rama de roble del bosque. [24] El carbonero, al ver a la muerte muerta, dijo también la Santa María muy feliz. La muerte, entonces, levantando la cabeza, y diciendo

—Eres mío, y se lo llevó consigo. [25]

23. El héroe escapa a la tentativa de ser asesinado.

24. El agresor quiere matar al héroe.

25. El héroe no huye; por lo tanto, acaba mal.

21. Lehen pertsonaia saritu egiten dute; sari horrek 8. zenbakian azaldutako beharra betetzen du.

Bein ibilaldi aietako batean erioa agertu zitzaion eta unela mintzatzen ari:

—Eup, ¿zer diok, ikazkin? ¿Zagutzen alnauk?

Ikazkinak beldurturik:

—¿Non abila, erio? erran zuen.

—Ire eske eldu nauk.

—¿Nere eske! Ikazkin gaizo nintzen urte luze aietan bizi izaten utzi; ta orain zorioneko egun labur batzuk izan ditudaneko ¿nere eske eldu aiz?

—Etzataken erorrek neri erran, ni guziekin, naiz aberats naiz erromes, naiz aundi naiz ttipiekin berdin nintzela? Orai ire aldi baita, nerekin etorri bear duk [22].

22. Orain arteko laguntzaileak, etsai bihurtuta, lehen pertsonaia hil nahi du.

—Etxolan gau artan egin naken laguntzaren saritzat, ¡otoi!, indak Aita gurea ta Agur Maria errateko astia.

—Ori izanen duk bainon gero erne egon adi.

Ikazkinak Aita gurea bai bainon Agur Maria egunetan ere etzuen erran [23]. Erioak etzakien zer egin ta denboraren buruan oianeko aritz-besanga batetik dilindaka alegia urkaturik bere burua eman zuen [24]. Ikazkinak erioa ilik ikusita poz pozik Agur Maria ere erran zuen. Erioak orduan burua goratuz ta

—Nerea aiz —erranik, berekin eraman zuen [25].

23. Bera hiltzeko ahaleginetatik ihes egiten du lehen pertsonaia.

24. Etsaiak lehen pertsonaia hil nahi du.

25. Lehen pertsonaia ez du ihes egiten; gaizki bukatzen da, beraz.

## El último encuentro

## Azken topaketa

Una vez, en uno de aquellos paseos se le apareció la muerte y le habló así:

—Hola, ¿qué dices, carbonero?  
¿Me conoces?

El carbonero asustado:

—¿Qué andas, muerte? —dijo.

—He venido en tu busca.

—¿En mi busca! Durante aquellos largos años en los que era un pobre carbonero me dejaste vivir; y ahora, en cuanto he tenido unos pocos días de felicidad, ¿vienes en mi busca?

—¿No me dijiste tú mismo que yo era igual con todos, sean ricos o pobres, sean grandes o pequeños? Puesto que ahora es tu turno, tienes que venir conmigo.



Noticias del cielo

Zeruko berriak

Bein ibilaldi aietako batean erioa agertu zitzaion eta unela mintzatzen ari:

—Eup, ¿zer diok, ikazkin?  
¿Zagutzen alnauk?

Ikazkinak beldurturik:

—¿Non abila, erio? erran zuen.

—Ire eske eldu nauk.

—¿Nere eske! Ikazkin gaizo nintzen urte luze aietan bizi izaten utzi; ta orain zorioneko egun labur batzuk izan ditudaneko ¿nere eske eldu aiz?

—Etzataken erorrek neri erran, ni guziekin, naiz aberats naiz erromes, naiz aundi naiz ttipiekin berdin nintzela? Orai ire aldi baita, nerekin etorri bear duk.



## Tres hermanos (64)



## Iru anai (64)

Un hombre rico tenía tres hijos. Hizo a uno abogado, al otro médico; el tercero no tomó ninguna decisión y pasó los días en que vivió su padre junto a él. [1] El padre dejó veinte mil duros a cada uno de los tres hijos. [2] El tercer hijo se comió pronto sus veinte mil. Entonces fue adonde el hermano abogado y le dijo:

—Yo me he comido todos los dineros y dame mil duros.

1. Situación inicial.

2. Aquí se inserta, aunque no se mencione, la muerte del padre.

El hermano le dijo:

—Muchacho, ¿qué has hecho?

—Comer y beber y jugar.

—Tú gastarás también mi dinero.

—Dame mil duros callandito.

—Ahí tienes, pues [3]; pero no vengas más. [4]

3. Motivador: razón de la fechoría.

4. Fechoría: expulsión de casa.

Cuando gastó los mil duros fue adonde el hermano médico y le dijo:

—Gasté mis dineros y los mil duros del hermano. Tú dame otros mil.

El hermano médico se los dio calladamente, [5] añadiendo estas palabras:

—No vengas más. [6]

5. Ver núm. 3.

6. Ver núm. 4.

Se acompañó de un mago y empezó a aprender cosas de adivinación. Aparte de otras cosas, también aprendió esto: cuándo tendrían un hijo y cuándo una hija las mujeres que fueran a dar a luz. [7] Un rey lo llamó para que fuera adonde él y le dijo:

—Mi mujer está embarazada. Si aciertas si tiene un hijo o una hija, te daré veinte mil duros, si no te cortaré el cuello. [8]

7. Un donante le proporciona el conocimiento mágico previamente, sin ser mencionada, partida del héroe.

8. Tarea difícil.

El muchacho le dijo:

—Trae a tu mujer, para que la vea.

Cuando se la trajeron, le dijo él a la mujer del rey:

—A ver, mujercita: anda un poco. Ahora da la vuelta y ven. Es suficiente. Siéntate. Y le dijo al rey:

—A tu mujer, mientras iba hacia delante, le he visto un hijo; al volver, una hija. El rey dijo entonces:

—Llevad a este muchacho a un buen lugar de mi palacio, dadle de comer y beber todo lo que quiera; y si mi mujer no pare un hijo y una hija, se le cortará el cuello.

Al cabo de tres meses, la mujer del rey tuvo una hija a las once de la noche. El rey se entristeció, pues quería un hijo. Llamó al muchacho y le dijo:

Aberats batek iru sema zituen. Bat abogadu egin zuen, bestea mediku; irugarrenak etzuen nai buruzpiderik artuta aitare ondoan bizi izan zen aitare egunetan [1]. Iru semeeri aita ogeina mila duro utzi zien [2]. Irugarren seme orrek laster jan zituen bere ogeirak. Anai abogadua-rengana joan zen orduan eta esan zion:

—Nik jan ttat diru guziak eta ekatzak mila duro.

1. Hasierako egoera.

2. Hemen sartzen da, nahiz eta aipatu ez, aitare heriotza.

Anaiak esan zion:

—Mutil, ¿zer egin duk?

—Jan ta edan ta jostatu.

—Nere dirua ere galtatu egingen duk ik.

—Ekarri mila duro isil-isilik.

—To, bada [3]; bainan ez etorri geiago [4].

3. Motibatzailea: makurraren arrazoia.

4. Makurra: norbait etxetik bidaltzen dute.

Mila duroak gastatu zituenean joan zen anai medikua-rengana ta esan zion:

—Nere diruak eta anaiaren mila duroak gastatu nitian. Ik ekatzak beste mila.

Anai medikuak isil-isilik eman zizkion [5] itz auek gaineratuz:

—Ez etor geiago [6].

5. Ikus 3. zenbakia.

6. Ikus 4. zenbakia.

Laguntzat azti bat artu ta gauza askak (sic) ikasten asi zen. Beste zerbaitez gainera, au ere ikasi zuen: emakume aur egitekoak noiz seme ta noiz alaba egin bear zuten [7]. Errege batek berarengana deitu ta esan zion:

—Nere emaztea aurdun dago. Semea ala alaba duen asmatzen badezu, ogei mila duro emain tizut, lepoa kenduko dizut, bestela [8].

7. Emaile batek jakintza magikoa ematen dio, alde aurretik, aipatzen ez dela, lehen pertsonaiaren irteera.

8. Eginkizun neketsua.

Mutil orrek esan zion:

—Ekarri zure emaztea, ikus dezadan.

Ekarri ziotenean, erregearen emazteari esan zion berak:

—Ea, andretxo: zoazi pixko bat oinez. Orain itzuli ta etorri. Aski da. Eseri zaite. Eta erregeri esan zion:

—Zure emazteari, aurrera dijoala, semetxo bat ikusi diot; itzulita eldu delarik, alabatxo bat. Erregek esan zuen orduan:

—Eraman mutil au nere jauregiko leku on batera, eman jana ta edana nai duen guzia; eta nere andreak semea ta alaba egiten ezpaditu, lepoa kenduko zaio.

Andik iru ilebetera erregeren andreak gabeko amaiketan alabatxo bat egin zuen. Errege ilundu zen, semea nai baitzuen. Deitu zuen mutil ori ta esan zion:

—Mira cómo has dicho mentiras. La mujer ha parido una hija.

El muchacho le respondió:

—Te dije que había una hija por delante y un hijo por detrás. Pronto vendrá éste también.

Así, mientras jugaban, le trajeron al rey un hermoso hijo. [9] Entonces el rey dio un salto de alegría y le dijo al chico:

9. Cumplimiento de la tarea difícil, y, entremedias, los conectores que alargan el final.

—Toma cuarenta mil duros y ve a todos mis sitios. [10]

Si es verdad, mételo en el saco. [11]

10. El héroe recompensado.

11. Frase final.

—Orra nolako gezurrak esan ttuzun. Alabatxo bat egin du andreak.

Mutillak erantzun zion:

—Alabatxo bat zegoela aurretik esan nizun eta atzeti semetxo bat. Laster etorriko da au ere.

Ala jolasean zeudela seme bat ederra ekarri zioten erregeri [9]. Orduan erregek gorako bat egin zuen pozez eta mutil orri esan zion:

9. Eginkizun neketsua burutzea, bukaera luzatzen duten elkar lotzaileak erdian direla.

—Tori berrogei mila duro eta nere leku guzietara zoazi [10].

Egia baldin bada, zakuan sartu [11].

10. Lehen pertsonaia saritu egiten dute.

11. Bukaerako esaera.

### Tres hijos

Un hombre rico tenía tres hijos.  
Hizo a uno abogado, al otro médico;  
el tercero no tomó ninguna decisión  
y pasó los días en que vivió su padre junto a él.  
El padre dejó veinte mil duros a cada uno de los tres hijos.

### Hiru seme

Aberats batek iru sema zituen.  
Bat abogadu egin zuen, bestea mediku;  
irugarrenak etzuen nai buruzpiderik artu  
ta aitaren ondoan bizi izan zen aitaren egunetan.  
Iru semeeri aitak ogeina mila duro utzi zien.



Juan Migel.

Ref. gráf.: Euskalerriaren Yakintza. Literatura popular del País Vasco.  
Resurrección María de Azkue. Espasa-Calpe, S.A., pág. 416.

## La edad del diablo (123)



## Txerrenen adina (123)

Un mendigo [1], por necesidad de dinero [2], vendió su alma al Diablo. [3] Así como se acercaba el plazo de cumplimiento de este pacto, el pobre andaba atacado por el miedo. [4] El Diablo le dijo una vez:

1. Situación inicial.
2. Motivador: razón del pacto.
3. Pacto perverso: fechoría del malhechor, y asentimiento del héroe.
4. Fechoría: el héroe se encuentra en peligro de perder su alma.

—Si adivinas cuántos años tengo yo, te liberaré. [5]

5. Tarea difícil pero de ahí surge una búsqueda, y a3, B2 el héroe es enviado en busca de una curiosidad.

Este hombre estaba noche y día devanándose los sesos sin poder concretar la edad del Malvado. [6] Para ello, consultó con todos los hombres juiciosos y sabios de alrededor, y todo en vano. [7] Cuanto más cerca estaba el plazo fijado, más nervioso, más apurado estaba el mendigo. [8] Una vez se le apareció una vieja [9] y le preguntó qué le tenía tan apurado:

6. Principio de la acción opositora.
7. Los donantes no ofrecen el objeto de la búsqueda.
8. Conector.
9. Entrada del auxiliar.

—He vendido mi alma y de ningún modo puedo adivinar mi única forma de liberarme. Esa forma de liberarme es saber cuántos años tiene el Diablo. [10]

—Vete a casa, inane; y deja este problema en mis manos. [11]

Al poco le apareció el Diablo a la vieja. [12] La vieja estaba desde un poco antes tumbada en el suelo patas arriba.

10. Interrogatorio del auxiliar, E2 y respuesta del héroe.
11. El auxiliar le ofrece su ayuda.
12. Entrada del agresor.

El Diablo, soltando grandes risas, le dijo:

—Tengo ciento cincuenta años; pero nunca he visto algo así. [13]

Sabiendo así (su edad), se salvó el vendedor de su alma. [14]

13. Por medio de un engaño, el héroe descubre el objeto de la búsqueda.
14. Reparación de la fechoría: liberación del héroe.

## Con el alma vendida al diablo

—He vendido mi alma y de ningún modo puedo adivinar mi única forma de liberarme. Esa forma de liberarme es saber cuántos años tiene el Diablo.



Arlote batek [1], diruagatik aurki [2], arimea Txerreni saldu eutsan [3]. Egi une oni epea urreratu ddakanean, bildurrak jota ebilen gaixoa [4]. Txerrenek bein esan eutsan:

1. Hasierako egoera.
2. Motibatzailea: itunaren arrazoia.
3. Itun makurra: gaiztaginaren makurkeria, eta lehen pertsonaiaren baietza.
4. Makurra: arima galtzeko arriskuan dago lehen pertsonaia.

—Neuk zenbat urte daukadan igarri badagik, jara egingo aut [5].

5. Eginkizun neketsua, baina bilaketa bat sortzen da hortik, eta a3, B2 bitxikeria baten bila bidaltzen dute lehen pertsonaia.

Gizon au gau ta egun burua austen ebilen, Gaizkinaren urteak ainbatu ezinik [6]. Inguruko burutsu ta yakitun guztiak itundu zan onetarako ta alperrik guztia [7]. Epea urrago ta arlotea larriago, arminago egoan [8]. Atso bat argitu ddakon bein [9] ta ain larri zek eukan itandu eutsan:

6. Aurkako ekintzaren hasiera.
7. Emaillek ez dute bilakizuna ematen.
8. Elkar lotzailea.
9. Laguntzailearen sarrera.

—Arimea salduta daukat eta ezetara ezin igarri dot neure yarabide bakarra. Txerrenek zenbat urte dituan yakitea da yarabide au [10].

—Oa i etxera, mirrin ori; ta itxik neure kabura arazo au [11].

Arik lasterko agertu ddakon Txerren atsoari [12]. Atsoa lentxoagorik popaz gora lurrean zetzan.

10. Laguntzailearen galdeketa, ta lehen pertsonaiaren erantzuna.
11. Laguntza eskaintzen dio laguntzaileak.
12. Etsaiaren sarrera.

Txerrenek barne-zantzo andiak eginaz, esan eban:

—Eun ta berrogei ta amar urte ddaukanat; baina etxonat beste onenbeste inoiz ikusi [13].

Onelantxe yakinda, yara egin eban bere burua arima-saltzaileak [14].

13. Maltzurkeria baten bidez, bilakizunaz jabetzen da laguntzailea.
14. Makurraren zuzenketa: lehen pertsonaiaren askatasuna.

## Deabruari arima salduta gero

—Arimea salduta daukat eta ezetara ezin igarri dot neure yarabide bakarra. Txerrenek zenbat urte dituan yakitea da yarabide au.



## Tartalo (120)



## Tartalo (120)

Un gigante con un solo ojo en la frente y más fuerte que Sansón vivía en la montaña, alimentándose de carne de oveja y carne humana. [1] Una vez, un pastor que iba al monte en busca de sus ovejas [2] se encontró con ese gigante que se llamaba Tartalo. [3]

1. Situación inicial.
2. Alejamiento del héroe.
3. Entrada del malhechor.

¿Adónde vas, chico? [4] A buscar las ovejas. [5]

—Ven a mi cueva. [6]

4. El malhechor hace una pregunta al héroe;
5. El malhechor tiene noticia del héroe.
6. Engaño del malhechor.

Y fueron a aquella cueva. [7] El chico estaba asombrado viendo las cosas que allí había; colgando del llar una gran olla llena de brazos y muslos humanos. En los rincones, pieles de oveja y de muchos hombres y mujeres. [8]

7. Complicidad del héroe.
8. Conector.

—Pon, chico, el asador al fuego y come ese muslo de ahí, pues tú también vas a ser comido. [9]

El pastor se decía a sí mismo:

—Perderme (morir) de una forma o de otra, no me importa. [10]

9. Fechoría: amenaza de canibalismo.
10. Principio de la acción opositora.

Entretanto Tartalo se durmió roncando y el pastor le metió el asador al rojo vivo por el ojo y aquél se quedó ciego. ¡Qué gritos y alaridos! [11] El muchacho se escondió entre las pieles de oveja. Tartalo estaba a la puerta de la cueva, con los muslos entreabiertos. Las ovejas iban fuera a través de sus muslos. Tartalo tocaba a cada una en el pelo. [12]

11. Victoria sin combate.
12. Conector: dificulta la situación del héroe.

—Estoy perdido —decía para sí el chico.

Tuvo una buena ocurrencia: pasar él también, para que Tartalo no lo reconociera, vestido con una piel de oveja. Así se vistió y cuando pasó a través de los muslos del gigante, a pesar de tocarle en la espalda no adivinó Tartalo quién era. [13]

En cuanto salió de allí [14], arrojó feliz la piel de oveja y empezó a correr. [15] El anillo de Tartalo sabía hablar y le dijo al dueño:

13. Astucia del héroe: conector.
14. Reparación de la fechoría: consecuencia de las acciones anteriores.
15. Regreso similar a tarea difícil.

—Tartalo: ahí va el chico. Tartalo lanzó el anillo y se lo metió al chico en el dedo meñique.

—Tartalo: aquí estoy, aquí estoy. [16]

16. Conector: facilita el ataque contra el héroe.

Bekokian begi bakardun erraldoi, Sanson baino indartsuago bat, mendian bizi izaten zan, ardi ta gizaragiz elikatzen zala [1]. Bein, mendira ardibila zijoan [2] artzain gazte batek Tartalo zeritzaion erraldoi ori aurkitu zuen [3].

1. Hasierako egoera.
2. Lehen pertsonaiaren urruntzea.
3. Gaiztaginaren sarrera.

¿Nora oa, mutilko? [4]. Ardi-bila [5].

—Etsomak nere kobazulora [6].

4. Gaiztaginak galdera bat egiten dio lehen pertsonaiari.
5. Gaiztaginak lehen pertsonaiaren berri izaten du.
6. Gaiztaginaren maltzurkeria.

Eta zulo artara yoan ziran [7]. Mutila, ango gauzak ikusita, arri ta zur zegoen; laratzean zintzillika pertza aundi bat, giza-besoz ta istarrez beterik. Zokoetan ardilarra ta gizon ta emakume askoren soinekoak [8].

7. Lehen pertsonaiaren gaizkidetasuna.
8. Elkar lotzailea.

—Sar zak, mutil, burruntzia sutan ta yan zak orrako istar ori, ik ere yana izan bear dek eta [9].

Artzainak bere artean zion:

—Naiz batera galdu, naiz bestera galdu, etzait ajolarik [10].

9. Makurra: giza jatearen mehatxua.
10. Aurkako ekintzaren hasiera.

Bitartean Tartalo lo-korronka zegoen ta artzainak burruntzi gorria begitik sartu zion ta itsu geratu zan. ¡Aren karraixi ta uluak! [11] Mutilla ardi-larru artean gorde zan. Tartalo kobazulo-atean zegoen, istarrak erdi-zabalik zituela. Ardiak bere istarpetik kanpora zijoazten. Tartalok illean bakoitza ikutzen zuen [12].

11. Borrokarik gabeko garaipena.
12. Elkar lotzailea: lehen pertsonaiaren egoera zailtzen du.

—Galdua nauk—zion bere artean mutilak.

Burutasun on bat izan zuen: Tartalok ez ezagutzeko, bera ere ardi-larruz yantzita igarotea. Ala yantzi zan ta erraldoiaren istarpetik igaro zanea, bizkarrean ikutuarren etzuen Tartalok nor zan igarri [13].

Andik atera zaneko [14], pozik ardi-larrua yaurtiki ta aringa asi zan [15]. Tartaloren eratzunak izketan zekian ta yabeari esan zion:

13. Lehen pertsonaiaren aztekeria: elkar lotzailea.
14. Makurraren zuzenketa: aurreko ekintzen ondorioa.
15. Mes gisako itzulera.

—Tartalo tximenea: or zijoak mutila. Tartalok eratzuna yaurtiki ta mutilari beatxikarrean sartu zion.

—Tartalo tximenea: emen neak, emen neak [16].

16. Elkar lotzailea: lehen pertsonaiaren aurkako erasoa errazten du.

Tartalo iba corriendo detrás del muchacho. [17] El muchacho no podía quitarse del dedo el anillo delator. Con un cuchillo se cortó el dedo meñique y lo lanzó a un pozo con el anillo y todo. El anillo otra vez:

—Tartalo, aquí estoy.

Tartalo, cayendo *blast zapart* en el pozo, se ahogó. [18] Y luego, de allí en adelante, aquel pastor vivió como quiso. [19]

17. Ataque.

18. El héroe escapa a la tentativa de ser devorado.

19. Final feliz.

Tartalo mutilaren atzetik lasterka zijoan [17]. Mutilak ezin kendu zuen beatzetik eraztun salataria. Aizto (kanibeta) batez ebaki zuen beatxikarra ta osin batera eraztun ta guzti yaurtiki zuen. Eraztunak berriz ere:

—Tartalo tximenea, emen neak.

Tartalo osinera blast zapart eginaz ito zan [18]. Ta gero andik aurrera artzain hura nai bezala erara bizi zan [19].

17. Eraso.

18. Bera irensteko ahaleginetatik ihes egiten du lehen pertsonaiak.

19. Bukaera zoriontsua.



Tartalo lanzó el anillo y se lo metió al chico en el dedo meñique.

—Tartalo: aquí estoy, aquí estoy.

Tartalo iba corriendo detrás del muchacho.

El muchacho no podía quitarse del dedo el anillo delator.

Con un cuchillo se cortó el dedo meñique y lo lanzó a un pozo con el anillo y todo.

El anillo otra vez:

—Tartalo, aquí estoy.

Tartalo, cayendo *blast zapart* en el pozo, se ahogó. Y luego, de allí en adelante, aquel pastor vivió como quiso.

—Tartalo tximenea: or zijoak mutila.

Tartalok eraztuna yaurtiki ta mutilari beatxikarrean sartu zion.

—Tartalo tximenea: emen neak, emen neak.

Tartalo mutilaren atzetik lasterka zijoan.

Mutilak ezin kendu zuen beatzetik eraztun salataria.

Aizto (kanibeta) batez ebaki zuen beatxikarra ta osin batera eraztun ta guzti yaurtiki zuen. Eraztunak berriz ere:

—Tartalo tximenea, emen neak.

Tartalo osinera blast zapart eginaz ito zan. Ta gero andik aurrera artzain hura nai bezala erara bizi zan.

## El molinero (157)



Una vez, un molinero tenía tres niños. [1]

Mientras los tres hermanos vivían juntos, sus padres se les murieron. [2] Sus bienes eran un molino, un mulo y un gato. [3]

Y habiendo dividido los bienes, uno cogió el molino, otro el mulo, el otro el gato. [4] El dueño del gato estaba muy triste. El gato le dijo:

—¿Qué tienes (que estás) tan triste?

—¡Ay! ¿Cómo voy a poder vivir yo contigo? [5]

—No serás tú el más triste. Hazme un par de botas. [6]

1. Situación inicial.
2. Alejamiento de los padres, remarcado con la muerte.
3. Detalles que aclaran la situación inicial.
4. Entrada del héroe.
5. Se da noticia de una necesidad.
6. El gato se convierte en héroe, y se presenta para cubrir la necesidad por su cuenta. Empezando la acción opositora.

En medio de un bosque había un palacio y en aquel palacio un señor. Aquel señor tenía fama de hombre-lobo. [7] El gato fue adonde aquel señor [8] y le dijo:

7. Conector: nos da noticia del donante-agresor.
8. Partida del héroe.

—Dicen que eres un hombre-lobo.

—Sí, lo soy.

—Dicen que los hombres-lobo adoptan la imagen que quieran.

—Sí, así es.

—Apostaría a que no.

Y el hombre-lobo se puso como (adoptó la imagen de) un león.

El gato se asustó y dijo otra vez:

—A que no te pones como un ratón.

Y el hombre-lobo se puso que parecía un ratón. Entonces el gato saltó encima suyo y lo ahogó. [9]

9. El héroe se encuentra frente a un personaje que lo puede devorar, podemos pues distinguir la función D; el hecho de que el gato se asuste sería señal de ello. A pesar de ello, habiendo engañado el héroe al hombre-lobo, el donante-agresor utiliza sus fuerzas en contra de sí mismo.

Y luego, haciendo venir a su amo, vivieron juntos en el palacio. [10]

10. QUITAN sus bienes al donante-agresor; satisfaciendo así su necesidad inicial.

### El gato

Y habiendo dividido los bienes, uno cogió el molino, otro el mulo, el otro el gato. El dueño del gato estaba muy triste. El gato le dijo:

—¿Qué tienes (que estás) tan triste?

—¡Ay!

¿Cómo voy a poder vivir yo contigo?

—No serás tú el más triste.  
Hazme un par de botas.



Ref. gráf.: Euskalerriaren Yakintza. Literatura popular del País Vasco. Resurrección María de Azkue. Espasa-Calpe, S.A., pág. 391.

## Eiherazaina (157)

Behin eiherazain batek hirur haur zitzen [1].

Hirur haurrak elgarrekin zirelarik, aita-amak hil zitzaizkien [2]. Been ontasunak eihera bat, mando bat eta gathu bat zitzen [3].

Eta ontasunak zatitu baitzituzten, batek eihera haru zizun, bertseak mandoa, bertseak gathua [4]. Gathu-yabea biziki triste zuzun. Gathuak erran ziakozun:

—¿Zer duk horren triste?

—¡Ai! ¿Ni hirekin nola bizi ahal izanen nuk? [5]

—Ehiz hi tristena izanen. Egin ezadak botta pare bat [6].

1. Hasierako egoera.
2. Gurasoen urrutzea, heriotzarekin azpimarratua.
3. Hasierako egoera argitzen duten xehetasunak.
4. Lehen pertsonaiaren sarrera.
5. Beharizan baten berri ematen da.
6. Katua lehen pertsonaia bihurtzen da, eta bere kabuz beharizan hori betetzeko aurkezten da. Aurkako ekintzari hasiera ematen zaio.

Oihan baten erdian yauregi bat zuzun eta yauregi hartan yaun bat. Yaun harek gizotso-fama zuzun [7]. Gathua yaun harenganat yoan zen [8] eta erran ziakon:

7. Elkar lotzailea: emaille etsaiaren berri ematen digu.
8. Lehen pertsonaiaren irteera.

—Gizotsoa hizala erraiten die.

—Ba, hala nuk.

—Gizotsüak nahi duten irudian yartzen omen tuk.

—Ba, hala duk.

—Ehizala yartzen.

Eta gizotsoa lehoin bezala yarri zen.

Gathua izutu zuzun eta berriz erran:

—Ehizala yartzen sagu baten irudian.

Eta gizotsoa sagu bat zirudiela yarri zen. Ordüan gathuak gainera yautz eginik itho zizun [9].

9. Bera irents dezakeen pertsonaia baten aurrean aurkitzen da lehen pertsonaia; funtzioa bereiz dezakegu, beraz; katua izutzea horren aztarna izango litzateke. Halere, lehen pertsonaia gizotsoa liluratuz, bere buruaren aurka erabiltzen ditu emaille etsaiak bere indarrak.

Eta gero, bere nausia ekharrarazirik, yauregian elgarreki bizi izan zitzun [10].

10. Bere ondasunak kentzen dizkiote emaille etsaiari; hasierako beharra asetzen da.

### Katua

Eta ontasunak zatitu baitzituzten, batek eihera haru zizun, bertseak mandoa, bertseak gathua. Gathu-yabea biziki triste zuzun. Gathuak erran ziakozun:

—¿Zer duk horren triste?

—¡Ai!

¿Ni hirekin nola bizi ahal izanen nuk?

—Ehiz hi tristena izanen.

Egin ezadak botta pare bat.



## 4. Conclusiones del análisis

En las páginas previas hemos tratado de analizar y examinar doce cuentos, utilizando para ello el método de análisis de Propp. Puede que dicho análisis no sea completamente acertado en todos sus puntos, y somos nosotros los primeros en advertir ciertos aspectos dudosos.

En el libro de Propp no se nos muestra el análisis de los cuentos de Afanasiev, y a pesar de que nos ofrece muchos ejemplos, éstos se nos presentan sin su contexto. Por ello, en algunos cuentos concretos nos resulta difícil distinguir ciertas funciones.

A veces algunos elementos variables toman forma de invariables; otras veces, en cambio, parece que una función sólo puede ser percibida forzando la lectura. La ausencia de una función y los cambios de posición contribuyen a crear también más de una confusión; y para no perderlos en los meandros de los cuentos, la linealidad que logró Propp, a pesar de ser la mayoría de las veces una buena guía, puede también generar obstáculos y oscuridades, pues inadvertidamente nos puede dirigir por el mal camino o hacernos esperar aquello que no va a llegar.

De todos modos, si en un principio adoptamos el método analítico de Propp como base de nuestro trabajo porque nos pareció interesante, tras realizar el análisis pensamos que efectivamente puede resultar de gran ayuda para examinar nuestros cuentos.

### Listas de funciones

Basta con echar la vista hacia las páginas precedentes para comprobar que los cuentos recopilados en el País Vasco y los de Afanasiev analizados por Propp comparten las mismas funciones; y, además, la mayor parte de los tipos de funciones se ajustan a la lista presentada por Propp. En ese aspecto, pues, no hemos encontrado demasiadas novedades.

Por otra parte, además de que las funciones y tipos de funciones sean iguales, parece que dichas funciones siguen los fundamentos definidos por Propp. Así, aunque en cada cuento no aparecen todas las funciones, aquéllas que sí lo hacen se muestran encadenadas según la disposición presentada por Propp. Se aprecian ciertamente algunas variantes y cambios de posición, pero las funciones siguen por lo general un eje temporal definido.

A través de estas páginas hemos tratado de mostrar la estructura de doce cuentos; cuando una función aparece desubicada respecto al lugar que ocupa en el esquema de Propp, hemos mostrado dicha función en la línea siguiente al mostrar la secuencia de funciones. A veces un cambio de línea no significa que se haya producido un cambio de posición, sino que una misma función aparece dos, tres o hasta cuatro veces en la misma posición; creo, de todas formas, que dichos casos se aprecian claramente.

Valiéndonos del método analítico de Propp, hemos llegado a distinguir los elementos variables e invariables de nuestros doce cuentos; hemos podido observar las secuencias que conforman y las leyes que siguen dichos elementos invariables.

## 4. Azterketaren ondoriobideak

Hamabi ipuin aztertzen eta arakatzen saiatu gara aurreko orrialdeetan, horretarako Propp-en azterbidea erabiliz. Azterketa hori ez da, beharbada, erabat zuzena izango puntu guzietan, eta gu geu konturatu gara lehenik zalan-tzan emandako zenbait gauzak.

Propp-en liburuan Afanasiev-en ipuinak ez ditugu aztertuta aurkitzen, eta adibide aski eskaintzen badizkigu ere, adibide horiek beren testuingururik gabe aurkitzen ditugu. Hori dela-eta, ipuin zehatzetan ez zaigu hain gauza erraza gertatzen zenbait funtzio bereiztea.

Batzuetan, zenbait osagai aldakorrek aldagaitzen itxura hartzen du beste batzuetan, berriz, badirudi irakurgaia bortxatuz bakarrik atzeman daitekeela funtzio bat. Funtzioaren baten ezak eta lekualdaketak ere nahasbide bat baino gehiago sor dezakete; eta ipuinen jirabiratan galdu gabe ibiltzeko, gehienetan gidari ona bada ere, Propp-ek atzeman zuen linealtasuna, aldizka, behaztopa eta iluntasun sortzaile bihur daiteke, agian, oharkabea bide okerretik abiaraz gaitzakeelako eta etorri ez datorrenaren zain ere jarri.

Dena dela, hasieran interesgarria iruditu zitzaigulako hartu genuen Propp-en azterbidea gure lanaren oinarritzat, eta azterketa hori egin ondoren ere, gure ipuinak arakatze-laguntzaile ona izan daitekeela uste dugu.

### Funtzio zerrendak

Aurreko orrialdeak begiratzea aski da, Euskal Herrian jasotako ipuinak eta Propp-ek aztertutako Afanasiev-enak funtzio berez osatuta daudela ikusteko; eta funtzioak ez ezik, funtzio mota gehienak ere Propp-ek eskaintako zerrendaren arabera dira. Alde horretatik, beraz, gauza berri gutxi aurkitu dugu.

Funtzioak eta funtzio motak berdinak izan arren, badirudi, bestalde, Propp-ek aurkitutako hastapenei jarraitzen dietela, nagusiki, funtzio horiek. Horrela, ipuin bakoitzean funtzio guztiak azaltzen ez badira ere, agertzen direnak, gehienetan, Propp-ek eskaintako antolamendua-aren arabera kateatuta azaltzen zaizkigu. Izan, badira aldaketa batzuk, eta zenbait lekualdaketa gertatzen dira, baina, halere, denboraren ardatz zuzenari jarraitzen diote gehienetan funtzioek.

Orri horietan, hamabi ipuinen egitura agertzen saiatu gara, eta funtzio bat Propp-en eskeman duen lekutik landa agertzen denean, azpiko lerroa pasa dugu funtzio katearen agerpena. Batzuetan, lerroz aldatzeak ez du esan nahi lekualdaketa gertatu denik, funtzio bera bizpahiru edo lau aldiz leku berean azaltzen dela baizik; baina horrelakoak aski argi daudela uste dut.

Propp-en azterbidez baliatuz, gure hamabi ipuinen osagai aldagaitzak eta aldakorrak bereiztera iritsi gara, eta ikusi berri ditugu osagai aldagaitz horiek eratzen dituzten kateak eta jarraitzen dituzten legeak.

	El Agresor	El Donante	El Ayudante	El Rey	La hija del Rey (Personaje que se busca)	El Mediador	El Héroe		El Héroe falso
							El Buscador	Fechoría	
	A, H, PR	D, F	G, K, Rs, N, T	M, U	J, E, Q, W	B	C, 7, E, W	E, W	C, 7, neg L
2	La madrastra-bruja I, III, IV	Tres hombres I, II Un pájaro IV		¿El Rey? IV		La madrastra-bruja I, II, III	La hijastra de la bruja I, III, El Rey III	La hijastra de la bruja I, III	La hija de la bruja II, IV
31	Una vieja Bruja I, II Padre majadero I Los del Palacio II	Madre - Virgen II	El hermano necesitado del Héroe III	La hija del padre = La Reina III	La hija del padre majadero = La Reina III		El hijo del Rey I El Rey III	La hija del padre majadero I	
56	Reina bruja y el Rey		La hija del caballero	La Reina bruja y el Rey	La culebra	El Rey	El caballero y Guarin		
45	Dragón		El perro «Cesar»		La hija del Rey	El Rey	El pastor	La hija del Rey	Un hombre joven
69	Diablo I		El porteador I El pastor I El diablo II	El Rey II	Las dos hijas del Rey II		Juan Artz I, II	La dos hijas del Rey I	El porteador II El pastor, II
4			El forzado El de la escopeta El de buen oído El soplador	El Rey			Un rico		
43			El de buen oído El forzado El rápido	El Rey			Un hombre ligero de cabeza		
59			La muerte	El Rey		La muerte	El carbonero		El médico
64	Los dos hermanos del Héroe	Un adivino	Eruditos y sabios Una vieja	El Rey			El tercer hijo		
123	Diablo	Diablo					Un destartado		
120	Tartalo						Un pastor joven		
157		Duende				El tercer hijo	El gato		

Hemos englobado los doce cuentos en la categoría de *cuentos maravillosos*, ya que reúnen las características propias de este género. Pero, siguiendo a Propp, se puede realizar una división más precisa, tomando a M-N y H-J como divisores. Ciñéndonos a ese criterio, nuestros cuentos se podrían clasificar del siguiente modo:

Como nos señala Propp, de los cien cuentos que él analizó cuarenta y uno mostraban la pareja H-J, treinta y tres la pareja M-N y tres las parejas H-J y M-N; no menciona nada acerca de los demás cuentos. De todas formas, no se puede establecer una línea de comparación adecuada entre el análisis de Propp y el nuestro, pues doce cuentos no son suficientes para extraer conclusiones demasiado precisas.

### Los personajes de los cuentos

Dejando a un lado las clasificaciones de los cuentos, centremos nuestra atención en los personajes. Como hemos visto anteriormente, los personajes no son elementos fundamentales, pero sí de gran importancia si, más allá de su estructura, queremos captar enteramente la significación de los cuentos. Aquí no vamos a examinar las características de los personajes; partiendo de sus acciones, clasificaremos a los que aparecen en nuestros cuentos según los siete personajes que distingue Propp y que realizan acciones similares. En ocasiones el mismo personaje aparecerá en más de una lista, porque realiza las acciones de dos o

Hamabi ipuin horiek, beraz, ipuin harrigarrien sailean sartuko ditugu, haien ezaugarriak dituztelako. Baina, Propp-i jarraituz, beste banaketa zehatzago bat ere egin dezakegu, M-N eta H-J bikoteak banatzaile gisa hartuta. Irizpide horri jarraituz, honela banatuko lirateke gure ipuinak:

Propp-ek esaten digunez, berak aztertutako ehun ipuinetatik berrogeita bat H-J bikotedunak ziren, hogeita hamahiru M-N bikotedunak, eta hiruk H-J eta M-N bikoteak zituzten; gainerakoez ez du ezer esaten. Ezin, halere, Propp-en eta gurearen artean konparaketa egokirik eman, hamabi ipuin ez baitira aski ondorio zehatza ateratzeko.

### Ipuinetako pertsonaiak

Ipuinen sailkapenak alde batera utziz, pertsonaiei begira diezaiegun. Lehenago ikusi dugunez, pertsonaiak ez dira funtsezko osagaiak, baina garrantzi handikoak dira, ipuinen egitura ez ezik beren adierazpena ere osoki gureganatu nahi badugu. Hemen ez dugu pertsonaien ezaugarriarik aztertuko; haien ekintzak gogoan harturik, Propp-ek bereizten dituen zazpi pertsonaietan banatuko ditugu gure ipuinetan azaltzen direnak. Batzuetan, pertsonaia bera zerranda batean baino gehiagotan azalduko da, bi edo hiru pertsonaiaren ekintzak egiten dituelako. Adibidez, «Txerrenen adina» ipuinean, Txerrenek eginkizun neketsu bat

	Gaiztagina	Emaila	Laguntzailea	Erregea	Errege-alaba (bilatzen den pertsonaia)	Bitartekoa	Lehen pertsonaia		Lehen pertsonaia faltsoa
							Bilatzailea	Erasoa	
	A, H, PR	D, F	G, K, Rs, N, T	M, U	J, E, Q, W	B	C, 7, E, W	E, W	C, 7, neg L
2	Amordea-sorgina I, III, IV	Hiru gizon I, II Txori bat IV		Erregea? IV		Amordea-sorgina I, II, III	Sorginaren alabardea I, III, Erregea III	Sorginaren alabardea I, III	Sorginaren alaba II, IV
31	Atso sorgin bat I, II Aita kirtena I Jauregikoak II	Ama Birjina II	Lehen pertsonaiaren anaia III Beartsuak III	Aita kirtenaren alaba = Erregina III	Aita kirtenaren alaba = Erregina III		Errege-semea I Erregea III	Aita kirtenaren alaba I	
56	Erregina-sorgina ta Erregea		Zaldunaren alabak	Erregina-sorgina ta Erregea	Sugea	Erregea	Zalduna ta Guarin		
45	Erensugea		«Zesar» zakurra		Errege-alaba	Erregea	Artzaina	Errege-alaba	Gizon gazte bat
69	Txerren I		Iragalea I Artzaina I Txerren II	Erregea II	Erregearen bi alabak II		Juan Artz I, II	Erregeren bi alabak I	Iragalea II Artzaina, II
4			Indartsua Eskopetaduna Belarri onekoa Aize botatzailea	Erregea			Aberats bat		
43			Belarri onekoa Indartsua Azkarra	Erregea			Gizaseme eroska bat		
59			Erioa	Erregea		Erioa	Ikazkina		Medikuak
64	Lehen pertsonaiaren bi anaia	Azti bat	Burutsu ta jakitunak Atso bat	Erregea			Hirugarren semea		
123	Txeren	Txerren					Arlote bat		
120	Tartalo						Artzain gazte bat		
157		Gizotsoa				Hirugarren semea	Katua		

tres personajes. Por ejemplo, en el cuento «La edad del Diablo», si el diablo impone al héroe una tarea difícil, al mismo tiempo ofrece a la vieja la solución a la tarea difícil, a pesar de no ser ésa su intención; pero, como nos manifiesta Propp, no son los deseos de los personajes sino sus acciones las que los acotan:

*Lo que importa no es lo que ellos quieran hacer, y tampoco los sentimientos que los impelen, sino las acciones como tales que se acotan y valoran por el significado que tienen para el héroe y para el desarrollo de la narración. (1)*

Tras clasificar y recoger así los personajes que aparecen en los cuentos, se pueden también examinar los personajes insertos en cada apartado, a fin de ver las similitudes y diferencias entre ellos. Para realizar dicho análisis podríamos guiarnos por el camino emprendido por Propp, recogiendo en diferentes apartados los nombres de los personajes, sus edades y algunos otros atributos. Por ahora no nos adentraremos en ese quehacer, que está más allá de nuestro objetivo.

Los objetivos de nuestro trabajo han sido comprender el modo de análisis de Propp, distinguir los elementos variables e invariables de nuestros cuentos, mostrar su estructura y comenzar a completar el grupo de cuentos maravillosos, con el propósito de dar los primeros pasos de un análisis más extenso. Ése es el objetivo que hemos perseguido en las páginas precedentes.

ezartzen dio lehen pertsonaiari, eta, aldi berean, berak ematen dio atsoari eginkizun neketsuaren soluzioa, nahiz eta bere gogoia hori ez izan; baina, Propp-ek esaten digun bezala, ez dira pertsonaien nahiak pertsonaia bat mugatzen dutenak, baizik eta pertsonaia horren ekin-tzak:

*Garrantzia duena ez da berek zer egin nahi duten, ezta zer sentipenek bultzatzen dituzten ere, baizik eta lehen pertsonaiarentzat eta kontagaiaren aurrerabiderako duten esanahiagatik mugatzen eta baloratzen diren beren ekin-tzak. (1)*

Ipuinetan azaltzen diren pertsonaiak horrela banatu eta bildu ondoren, sail bakoitzeko pertsonaien azterketa egin daiteke, ekintzaz landa beren arteko berdintasunak eta ezberdintasunak ikustearren. Azterketa hori aurrera eramateko, Propp-ek eskaintzen dizkigun bideei jarrai diezaiekegu, pertsonaien izenak, adinak eta bestelako zenbait ezaugarri sail ezberdinetan bilduz. Oraingoz ez gara, halere, lan horretan sartuko; izan ere, gure lanaren helburua ez zen horraino iristen.

Propp-en azterbideaz jabetu, gure ipuinen osagai aldagaitzak eta aldakorak bereizi, haien egitura agertu, ipuin harrigarrien saila osatzen hasi, horiek izan dira gure lanaren helburuak, azterketa luzeago baten lehen pausoak eman nahian hasitako lanaren helburuak. Eta helburu horiek betetzen ahalegindu gara aurreko orrialdeetan.



Si queremos conocer la evolución de nuestra cultura y comprender su aportación, deberemos emprender múltiples investigaciones, y el objeto de ésta no ha sido aprehender esos rasgos distintivos. Pero estos doce cuentos tienen sus equivalentes en tierras extranjeras, y a pesar de que comparten su estructura, con ello no hemos dicho la última palabra, sino la primera.

Se habla acerca de la similitud formal de los cuentos vascos con otros de diferentes pueblos. Aparte de lo que nos dice J. M. Barandiaran al inicio de esta sección, he aquí las palabras de otro famoso investigador, concretamente de Webster, que escribía a Karmelo Etxegarai:

*Por aquel entonces seguía las teorías solares y climáticas de Max Muller. Hoy creo que no hay más que unos cuarenta motivos originales o datos para todo el folklore de raíz humana. Todo lo demás, son como los cambios y mudanzas de un calidoscopio. No he encontrado en el folklore vasco nada que no haya encontrado en el folklore de otras tierras. Las únicas diferencias son el sabor local y la forma de contar. (2)*

Pero siendo esto así, no olvidemos que lo mismo ocurre en todo el mundo, por lo que si queremos analizar el matiz local y los cambios introducidos en nuestro territorio, en el área de los cuentos –y en los demás– debemos realizar un análisis profundo y completar la distinción entre los elementos que integran los cuentos.

Sólo así llegaremos, en la medida de lo posible, a establecer unos límites y a medir la influencia entre las distintas culturas. Para finalizar, recordemos nuevamente las palabras de Propp.

Por consiguiente, antes de adentrarnos en estudios interpretativos y comparativos, hemos considerado pertinente dar previamente estos sencillos pasos.

Doce cuentos y el método analítico de Propp. Nuestro quehacer está delimitado por estos dos aspectos, pero puede ser ampliado por ambos. No faltan métodos ni maneras de interpretar; tampoco cuentos, pues aparte de aquéllos por recopilar, tenemos los recogidos por Cerquand, Webster, Vinson, Azkue, Barandiaran y tantos otros especialistas. En nuestras manos está continuar con esta tarea.

Gure kulturaren bilakaera ezagutu nahi badugu eta bere ekarriaren jabe egin, azterketa askoren beharrean aurkitzen gara, eta oraingo hau ez da zuzenen ezaugarri berezi horien atzetik abiatu. Baina hamabi ipuin hauek beste kideko zenbait badaukate erbesteko lurraldeetan, eta haien egitura bera badute ere, horrekin ez dugu esan azken hitza, lehenengoa baizik.

Batek baino gehiagok aipatzen du euskaldunen ipuinen eta beste herrietako batzuen itxura berdinez, eta J. M. Barandiaranek atal honen hasieran esaten digunaz gainera, hona hemen beste ikertzaile ezagun baten hitzak; honela idazten zion Webster-ek Karmelo Etxegarai jaunari:

*Max Muller-en teoria eguzkiarrak eta egurastiarrak jarraitzen nituen orduan. Gaur, uste dut jatorrizko motiboak nahiz datuak berrogei bat besterik ez direla giza motaren folklore osorako. Beste guztia, kaleidoskopio baten aldaketak eta mudantzak bezala dira. Beste erresumetako folklorean aurkitu ez dudan gauzarik ez dut aurkitu euskal folklorean. Bereizitasun bakarra bertako kutsuan eta kontaeran datza. (2)*

Baina hori horrela bada ere, eta ez dezagun ahantz hori mundu osoan zehar gertatzen dela, gure herriak eman dien kutsua eta jasanarazi dizkien aldaketak argitu nahi baditugu, beharrezkoa zaigu, ipuinen alorrean, besteetan bezala, azterketa sakon bat egitea eta ipuinen osagaien bereizketa burutzea.

Horrela bakarrik iritsiko baikara ahal den neurrian muga iraunkor batzuk jartzera, eta kultura ezberdinen eraginak neurtzera. Eta berriro Propp-en hitzak gogoratuko ditugu, bukatzeko.

Horregatik, beraz, eta interpretazio nahiz konparazio lanetan hasi baino lehenago, bidezkoa iruditza zaigu pauso apal hauek ematea.

Hamabi ipuin eta Propp-en azterbidea. Bi alboetatik mugatuta dago gure lana, baina bietatik zabal daiteke. Azterbideak eta interpretatzeko erak ez dira falta; ezta ipuinak ere, jasotzeko daudenez gain, hor baitauek Cerquand, Webster, Vinson, Azkue, Barandiaran eta beste zenbait jakintsuk bildutakoak. Gure eskuetan dago orain lan horiek aurrera eramatea.



Iru burubide.

Tres consejos.

Ref. gráf.: Euskalerraren Yakintza. Literatura popular del País Vasco. Resurrección María de Azkue. Espasa-Calpe, S.A., pág. 182.

# El ESPACIO y el TIEMPO en los cuentos maravillosos

## ESPAZIOA eta DENBORA ipuin harrigarrietan



### El espacio marino

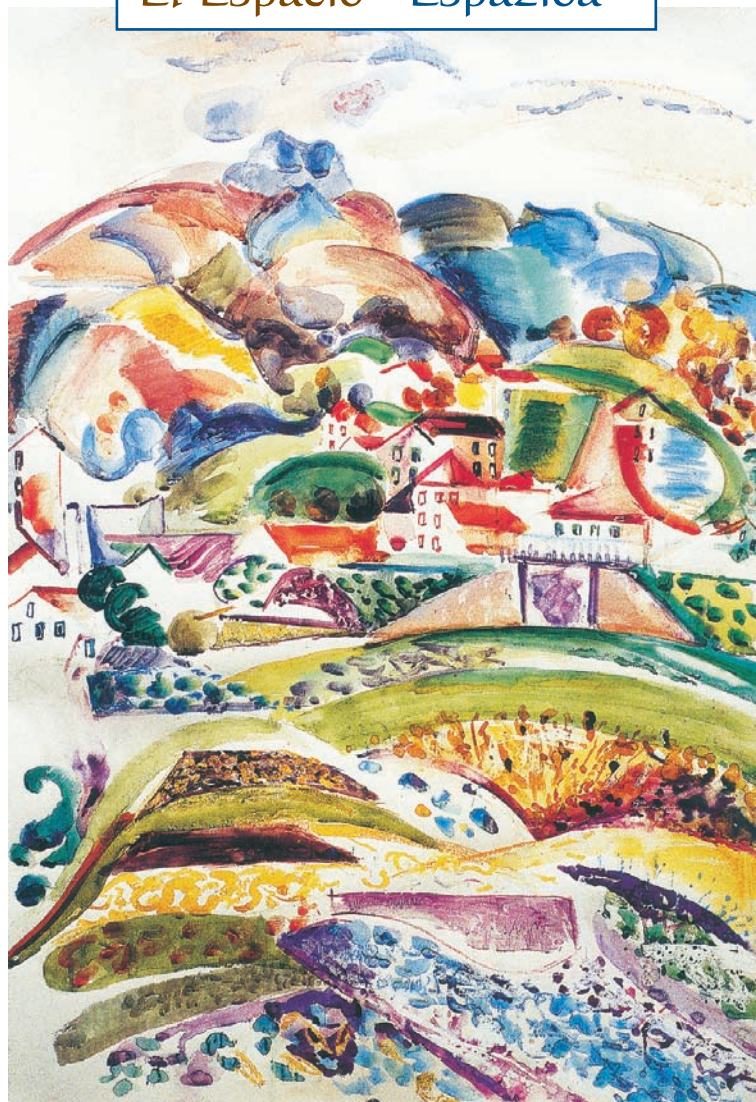
“Itsaso-mar” aparece, normalmente, en contextos ligados con la superación de alguna prueba y la dificultad que ofrecen, bien la misma prueba, bien la inmensidad del mar, es sorteada por el protagonista gracias a la ayuda de animales cuya simpatía y voluntad se ha granjeado anteriormente.

### Itsas unea

“Itsasoa” normalean frogaren bat gainditu beharra dagoen testuinguruetan azaldu ohi da, eta froga horrek berak, edota itsasoaren handitasun ikaragarriak aurkezten dituen zailtasunak, gainditu egingo ditu protagonistak, aurrez beren sinpatia zein nahia bereganatu dituen animalien laguntzari esker.



## El Espacio - Espazioa



### Escenarios ficticios

En lugar de un paisaje global nos encontraríamos con una diversidad de paisajes, familiares y humanizados todos, pero rurales unas veces, urbanos otras, escenarios de violencia a menudo, remansos de paz ocasionalmente.

El cuento maravilloso no describe una geografía real sino que crea un espacio - escenario ficticio al servicio de la acción a desarrollar por el héroe del relato.

Ese paisaje familiar y humanizado no puede ser genéricamente caracterizado mediante un único elemento paisajístico, por ejemplo, como rural o urbano, pues unas veces nos encontramos inmersos en un medio predominantemente rural y, otras, la narración no abandona el medio urbano.

### Fikziozko eszenatokiak

Paisaia orokor baten lekuan, paisaia mota desberdinak aurkituko genituzke, guztiak gertukoak eta gizatartutakoak, baina nekazaritza mundukoak zenbaitzuetan, hirikoak beste batzuetan, bortizkeria ekintzen lekuko sarri, eta bakegune gutxi batzuetan.

Ipuin harrigarriak ez duela geografía erreal bat aurkezten; kontakizuneko heroiak garatu beharreko ekintzaren zerbitzura dagoen fikziozko gune-eszenatoki bat sortzen du, aitzitik.

Paisaia gertuko eta gizatartutako hori ezin generikoki karakteriza daiteke paisaiako elementu bakar baten bidez, zeina nekazaritza mundukoa edota hirikoa izan baitaiteke; izan ere, zenbaitzuetan nagusiki nekazaritzarekin lotura estua duen ingurunearekin egiten baitugu topo, eta beste batzuetan narrazioak ez baitu hiria alde batera uzten.



## EL ESPACIO en los cuentos populares maravillosos vascos

### Geografía simbólica

#### 1. Introducción

La geografía puede ser considerada, al menos por quienes no son especialistas, como una disciplina científica que se ocupa de la descripción de la superficie terrestre, de sus accidentes y de los elementos que la conforman. Y eso, a pesar de la diversidad de geografías de las que cada vez se oye hablar más: geografía humana, económica, lingüística..., pues en todas ellas parece mantenerse una relación privilegiada con esa parte de nuestra realidad circundante que se denomina tierra o, más precisamente, superficie terrestre.

Parece, por otra parte, verosímil, o así se lo parece, al menos, a muchos profanos, que, siendo la realidad a describir algo incuestionable, algo directamente tangible y hollable, la disciplina que se ocupa de ella goce de las mismas características, que se trate de una disciplina eminentemente concreta y que de continuo se mantenga, nunca mejor dicho, a ras de suelo.

Y, sin embargo, es bueno recordar que describir supone sumergirse directamente y por entero en el mundo de lo simbólico. Por muchas razones. Baste indicar que las descripciones vienen dadas o en lenguas naturales o en el lenguaje gestual o en un código de imágenes o en una palabra, mediante símbolos. Símbolos que, a su vez, no pueden surgir y ser interpretados más que en el marco de un universo simbólico determinado, en el ámbito de una determinada cultura.

Se puede decir, por lo tanto, que la geografía no constituye una excepción; que la geografía, en cuanto descripción, es también simbólica; y que en algunos campos lo es aún más. En efecto, ¿qué es un mapa? Todo mapa no es otra cosa que pura, aunque útil, descripción simbólica. Hasta el punto que, normalmente, hay que incluir en el mapa su “leyenda”, es decir, el código de líneas, de colores, de imágenes, etc., empleado en la simbolización de la superficie a describir, junto con su traducción a una determinada lengua natural que, a su vez, constituye otro lenguaje simbólico.

Así, hoy en día, viajar supone, entre otras actividades y acciones, desarrollar la capacidad humana interpretativa y decodificadora de símbolos. No se puede uno mover a ras de suelo sin la ayuda del mundo simbólico. Los mapas y las múltiples indicaciones viarias jalonan irremediablemente cualquier itinerario.

No son, sin embargo, la geografía física, ni la humana, ni la económica, ni otras anejas las que aquí interesan. No nos aprestamos a viajar por determinada zona de nuestra geografía física. La descripción que aquí se intenta se si-

## ESPAZIOA

### euskal herri-ipu in harrigarrietan

### Geografia sinbolikoa

#### 1. Sarrera

Geografia, horretan adituak ez direnen aldetik behintzat, lurrazalaren eta beronen gorabehera zein osagaien deskribapenaz arduratzen den diziplina zientifikotzat har daiteke. Eta hori guztia hala da, nahiz eta geografia hitzak hartu dituen alorrak geroz eta entzutetsuagoak izan: giza geografia, ekonomikoa, linguistikoa..., izan ere, horietan guztietan gure inguruko errealitatearen atal horrekin erlazio pribilegiatu bat dagoela baitirudi, hots, lurrarekin, edota zehazkiago esanda, lurrazalarekin.

Egiantzeko dirudi bestalde, edo hala iruditzen zaio gai honetan aditu ez den askori behinik behin, deskribatu beharreko errealitatea zalantzan jar ezin daitekeen, zuzenean uki zein zanpa daitekeen zerbait izanik, beronen azterketaz arduratzen den jakintzagaiak ezaugarri berberak izatea, hots, ezer baino lehen jakintzagai zehatza izatea, eta etengabe lurgainean ibiliko dena.

Eta, zernahi gisaz, egoki da deskribatzeak zuzenean eta erabat sinbolikoaren munduan barneratzea esan nahi duela gogora ekartzea. Arrazoi askorengatik. Nahikoa da deskribapenak hizkuntza naturaletan edo keinu-hizkuntzan edo irudi-kode batean edo... etorri ohi direla adieraztea. Hitz batean esanda, sinboloen bidez. Sinbolo hauek, gainera, ezin sor zein interpreta daitezke unibertso sinboliko jakin baten, kultura jakin baten baitan ez beste inon.

Honenbestez zera esan daiteke, hots, geografia ez dela salbuespena; geografia, deskribapenari dagokionean, sinbolikoa ere badela; eta zenbait arlotan gehiago ere badela. Egiaz, zer da mapa bat? Mapa oro ez da deskribapen sinboliko huts baina erabilgarria besterik. Hain da hori horrela, non normalki mapan bertan bere “irakurketa” ere gehitu behar baita, hau da, deskribatu beharreko lurrazalaren sinbolizazioan erabakitako lerroen, koloreen irudien, eta abarren kodea. Kode horrekin batera, hizkuntza natural batera egindako itzulpena gehitu behar da, zeinak, era berean beste hizkuntza sinboliko bat osatzen baitu.

Horrela, gaur egun, bidaiatzeak, beste zenbait ekintzarekin batera, sinboloen interpretazio zein dekodifikaziorako giza gaitasuna garatzea esan nahi du. Ezin mugi daiteke inor lur gainean mundu sinbolikoaren laguntzarik gabe. Mapak zein bide-seinale amaigabeek edozein ibilbide zedarritzen dute erremediorik gabe.

Ez dira hala ere ez geografia fisikoa, giza geografia, geografia ekonomikoa eta antzeko beste zenbait hemen interesatzen zaizkigunak. Gure helburua ez da gure geografia fisikoko gune jakin batean barrena bidaiatzea. He-

túa, desde el comienzo, en el terreno de los cuentos populares, es decir, en el terreno de lo imaginario, de lo puramente simbólico. Aunque, eso sí, este mundo fantástico está soportado por un mundo de apariencia real.

El mundo de los cuentos populares, de todos modos, constituye un conjunto demasiado extenso para ser tomado en cuenta en su totalidad. Por ello, no se tratará aquí más que de los cuentos populares calificados, generalmente, como maravillosos, es decir,

- bien de aquéllos cuyos motivos figuran en la ya clásica obra *The Types of the Folktale* de *Anti Aarne* y *Stith Thompson* clasificados entre el número 300 y el 749, ambos comprendidos, bajo el epígrafe de *Tales of Magic*;

- bien de aquéllos que responden a la secuencia fijada por *Vladimir Propp* en su *Morfología del Cuento*:

H J

A B C ↗ D E F G { I } K ↘ Pr-Rs O L Q Ex T U W<sup>o</sup>  
M N

Dicho de otra manera, quizás más asequible, se trata de los clásicos cuentos para niños, de Cenicienta, de Blancanieves, etc.

El ámbito de descripción sigue siendo, a pesar de todo, enorme. Por ello, lo hemos restringido a nuestro entorno geográfico y cultural. De ahí que, ya desde el comienzo, hablemos de cuentos maravillosos vascos, es decir de los cuentos maravillosos que han sido recogidos en el País Vasco, de boca de narradores populares, quienes, a su vez, los han contado en vasco.

Cuando hablamos de cuentos maravillosos vascos, por lo tanto, no estamos definiendo dentro del gran conjunto universal de cuentos maravillosos un subconjunto netamente diferenciado del anterior por no se sabe bien qué criterios, sino que, en principio, únicamente se está acotando el material a investigar, utilizando el punto de vista del lugar geográfico-cultural en el que han sido recogidos.

Aún así, el material a analizar es excesivamente amplio. La labor de diversos recopiladores como J. F. Cerquand, W. Webster, J. Vinson, M. Ariztia, J. Barbier, R. M. de Azkue, Aita Donostia, J. M. de Barandiaran, etc. ha dejado en nuestras manos una extensa colección de narraciones populares.

Ahora bien, no es nuestra meta realizar un estudio detallado y exhaustivo de todo ese material, sino la de intentar pergeñar un esbozo de la geografía simbólica que subyace en dicho conjunto narrativo. Y para ello nos valdremos de las diferentes narraciones de cuentos maravillosos recopiladas por J. F. Cerquand. En total 27 textos.

Los diferentes textos, recogidos en distintos lugares de nuestra geografía oriental, en fechas diferentes, en diversos dialectos, constituirían, a pesar de sus incontestables limitaciones, una especie de muestra representativa de todo el material recogido. Es, al menos, lo que se pretende. Sobre esa muestra descansa el presente ensayo de geografía simbólica.

men egiten saiatu garen geografía, herri-ipuinen eremuan kokatzen da hasiera-hasieratik, hau da, irudimenaren eremuan, erabat sinbolikoa denarenean. Hala ere, esan beharra dago mundu fantastiko hau itxura errealeko mundu batean oinarritzen dela.

Herri-ipuinetako munduak, zernahi gisaz, eremu zabalegia osatzen du osotasunean kontuan hartzeko. Hori dela eta, hemen ez dira harrigarritzat har daitezkeen ipuinak besterik aztertuko, hau da,

- bai beren gaiak *Anti Aarne* eta *Stith Thompson*-en *The Types of the Folktale* lan klasikoan azaltzen direnak, zeinak *Tales of Magic* izenburupean 300 eta 749. zenbakien artean, biak barne direla, sailkaturik baitaude;

- bai *Vladimir Propp*-ek bere *Ipuinaren Morfología*-n finkatutako sekuentziari erantzuten diotenak ere:

H J

A B C ö D E F G { I } K ↗ Pr-Rs O L Q Ex T U W<sup>o</sup>  
M N

Agian ulergarriago gerta daitekeen beste modu batera esanda, umeei beti kontatu izan zaizkien ipuinak dira, hala nola, Mari Errauskinena, Edurnezurirena, eta abar.

Deskribapen eremuak, hala ere, izugarri handia izaten segitzen du. Horrexegatik, deskribapena gure eremu geografiko zein kulturalera mugatu dugu. Horixe da, hain juxtu ere, hasieratik beretik euskal ipuin harrigarriei buruz hitz egitearen arrazoia. Ipuin hauek Euskal Herrian bildutakoak dira, herri-narratzaileen ahotik jaso ditugu eta euskaraz kontatuak dira.

Euskal ipuin harrigarriei hitz egiten dugunean, honenbestez, ez gara ipuin harrigarrien kopuru unibertsal ikaragarriaren baitan dagoen eta horiekin alderatuz gero auskalo zein irizpide dela eta erabat desberdina den azpitalde bat definitzen ari. Aitzitik, printzipioz, ikertu beharreko materiala zedarritzen ari gara, eta horretarako, ipuinak bildu diren leku geografiko-kulturalako ikuspuntuan oinarritu gara.

Hala eta guztiz ere, aztertu beharreko materiala handiegia da. Zenbait bilketarik, hala nola, J.F. Cerquand, W. Webster, J. Vinson, M. Ariztia, J. Barbier, R.M. de Azkue, Aita Donostia, J.M. de Barandiaran, eta abarrek egingdako lanak herri-narrazioen bilduma oparoa utzi du gure eskuetan.

Nolanahi ere, gure helburua ez da material horren guztiaren ikerketa zehatza egitea, narrazio horien atzean dagoen geografía sinbolikoaren zirriborro bat osatzen saiatzea baizik. Horretarako J.F. Cerquand-ek bildutako ipuin harrigarrien narrazio desberdinez baliatuko gara. Denerata 27 testu dira.

Testu desberdin horiek gure geografiaren ekialdeko toki desberdinetan garai eta euskalki desberdinetan jaso dira, eta bildutako material guztiaren erakusgai garrantzitsu moduko bat osatuko dute, dituzten mugak dituztela. Horixe da asmoa, behintzat. Erakusgai hori da geografía sinbolikoari buruzko entseiu honen oinarria.

## 2. Planteamiento

Se trata de describir la geografía que traslucen los cuentos maravillosos vascos tomados en el sentido explicitado anteriormente.

La hipótesis básica sería la siguiente: los cuentos utilizan o se sirven de una geografía aparente, “realista” que, además de estar en consonancia con el universo simbólico vasco, simbolizaría otra realidad. Una realidad que permanecería semioculta en los relatos populares.

Desarrollar esta hipótesis exige, por lo menos, estas tareas:

- Establecer la geografía aparente de los cuentos.
- Interpretar la geografía aparente, previamente establecida, desvelando la geografía oculta.
- Establecer la conexión entre ambas geografías.

Las siguientes líneas intentarán responder a las preguntas que generan dichos planteamientos, es decir,

- ¿qué geografía reflejan los cuentos? y
- ¿qué geografía ocultan los cuentos?

## 3. Análisis del corpus de J.F. Cerquand

### 3.1. Presentación de los textos

Se debe al inspector de la Academia J.F. Cerquand la primera edición de una colección de narraciones populares recogidas, bajo su mandato y supervisión, por maestros en las poblaciones donde ejercían su actividad. En dicha publicación, realizada en el *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau* en los años 1874-75, 1875-76, 1876-77 y 1884-85, J.F. Cerquand dio a conocer 117 traducciones al francés de otras tantas narraciones vascas junto con sus versiones originales, aunque no todas, pues sólo ofrece 109 textos originales en vasco.

Del material recopilado por J.F. Cerquand y de acuerdo con los criterios anteriormente expuestos, se han seleccionado 27 narraciones de cuentos maravillosos. De entre éstas, 8 fueron recogidas en Zuberoa, y 19 en la Baja Navarra. En cuanto a los narradores, 14 fueron mujeres y 8 hombres, no poseyendo datos ciertos de los 5 restantes.

Nos encontramos, por lo tanto, ante un material procedente de la parte oriental del País Vasco y recogido en vasco, hace más de cien años, por maestros autóctonos, de boca de informantes mayoritariamente femeninos y, según los datos fragmentarios suministrados, de edades normalmente superiores a los setenta años.

## 2. Planteamiento

Euskal ipuin harrigarrien atzetik dagoen geografia aurrez aipatutako moduan deskribatzea da kontua.

Oinarrizko hipotesia ondokoa litzateke: ipuinek itxurazko geografia bat erabiltzen dute, edota horretaz baliatzen dira. Horrez gainera, geografia “errealista” horrek, euskal unibertso sinbolikoarekin bat egiteaz aparte, beste errealitate bat sinbolizatuko luke. Herri-kontakizunetan erdi ezkutaturik egongo litzatekeen errealitatea.

Hipotesi hori garatzeak, gutxien gutxienik, ondoko lanak eskatzen ditu:

- Ipuinetako itxurazko geografia zehaztea.
- Aurrez zehaztutako itxurazko geografia hori interpretatzea, ezkutuko geografia agerian utziz.
- Bi geografia horien arteko lotura ezartzea.

Ondorengo lerroetan planteamendu horiek sortarazten dituzten galderak erantzuteko saiakerak egingo dira, hau da:

- zer geografia islatzen dute ipuinek? eta,
- zer geografia ezkututzen dute ipuinek?

## 3. J.F. Cerquand-en corpusaren terketa

### 3.1. Testuen aurkezpena

J.F. Cerquand Akademiako ikuskariari zor zaio herri-narrazioen bilduma baten lehen edizioa; bere agindupean eta berak ikuskaturik, bildu zituzten herrietan lan egiten zuten hainbat maisuk. Lan horiek *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau* izeneko agerkariak kale-ratu zien 1874-74, 1875-76, 1876-77 eta 1884-85 urteetan, J.F. Cerquand-ek frantsesera itzulitako 117 euskal narrazio eman zituen ezagutzera, beren jatorrizko bertsioarekin batera, baina ez guztiak, izan ere 109 jatorrizko, euskaraz idatzitako testu gehiagorik ez baititu eskaintzen.

J.F. Cerquand-ek bildutako materialetik eta aurrez aipatutako irizpideekin bat etorritik, ipuin harrigarrien 27 narrazio hautatu dira. Hauetatik 8 Zuberoan bildu ziren, eta 19 Nafarroa Beherean. Narratzaileei dagokienez, 14 emakumezkoak ziren, eta 8 gizonezkoak, eta gainerako 5ei buruzkok ez datu zehatzik ezagutzen.

Aurrez aurre dugun materiala, beraz, ekialdeko Euskal Herrikoa da, orain dela ehun urte baino gehiago bertako maisuek, euskaraz, batez ere emakumezkoak ziren informatzaileen ahotatik bildutakoa; emakume horiek gainera, jasotako datu partzialen arabera, batz besterik hiru geita hamar urtetik gorakoak ziren.



## El imaginario del cuento

Lo horrible, lo feo, el espanto, el miedo, son elementos del imaginario del cuento.



Andres Nagel.

### Un despiece corporal

Entonces una cabeza humana cayó sobre las cenizas del fogón.  
El muchacho le metió un asador y la lanzó al rincón de la cocina.

### Gorputza zatika

Ordûn gizaburu 'at sutako autsetâ eroi ementzan.  
Motillek sartu ementzion burruntzie eta sukalde-baztarrea bota.





## Ipuinaren imaginarioa

Zatarra, itxusia, espantagarria, beldurgarria dena, ipuinaren imaginarioaren elementuak dira.



"Personajes en estado museable". Daniel Txopitea  
"Museo-gai pertsonaiak". Daniel Txopitea



"Destino". Odilon Redon.  
"Patu". Odilon Redon.



### 3.2. Paisaje apariencial o geografía aparente

A modo de presentación, se puede afirmar que el paisaje que reflejan los cuentos analizados es un paisaje sencillo y está descrito con una gran economía de medios. Se podría decir que, en general, los diversos elementos que conforman el medio geográfico en el que se desarrolla la acción del cuento son someramente presentados, sin que, la mayoría de las veces, les acompañe una descripción detallada.

A continuación, vamos a mostrar los diversos elementos que son repetidamente nombrados en los textos y que conforman lo que hemos convenido en denominar “paisaje apariencial” o geografía aparente. Y en primer lugar mencionaremos los elementos artificiales, es decir, los que deben su existencia a la actividad técnica del hombre.

### 3.3. Elementos monumentales

#### Etxe-Casa (hogar-familia)

Al presentar este elemento del paisaje monumental hay que señalar, en primer lugar, que este elemento sí se cita, pero que nunca se describe. Las narraciones analizadas no arrojan descripciones de este elemento.

Por otra parte, hay que distinguir en las narraciones dos tipos de “etxe-casa”:

- la del protagonista y
- la del resto de los personajes que intervienen en el cuento.

#### La casa del protagonista

Respecto a la primera, hay que decir que, salvo excepciones, este elemento se encuentra en todas las narraciones analizadas. Ahora bien, la presencia del elemento monumental “etxe-casa” como origen del protagonista —en unas pocas ocasiones “jauregi-palacio” o “gatzelu-castillo”— goza de un carácter especial. Así, gran número de veces, “etxe-casa” no es directamente nombrada como morada habitual del protagonista. Sin embargo, su carácter de morada viene confirmado implícitamente por constituir “etxe-casa” el lugar del que parte el protagonista. Así, se dice:

*“Muthil gazte bat, bere paketa bizkarrean, etxetik phartitu zen...” (C. n.º 98).*

En lugar de la referencia directa a “etxe-casa, al inicio del cuento se presenta casi constantemente un determinado entorno familiar; un entorno caracterizado, en general, por la pobreza o, en su caso, por alguna otra carencia.

Así, se dice:

*“Behin, senhar emazte praube batzuek ükhen zien seme bat...” (C. n.º 39),*

*“Baziren senhar-emazte batzu. Bazuten seme bat. Nola pobreak bait ziren...” (C. n.º 100),*

*Familia batean baziren bi ahizpa; bat arras pollita zen eta zaharrena arras itsusia...” (C. n.º 104).*

### 3.2. Itxurazko paisaia edota itxurazko geografía

Aurkezpen modura esan daiteke aztertutako ipuinek islatzen duten paisaia, paisaia sinplea dela eta oso hitz gutxitan dagoela deskribatuta. Oro har esan liteke ipuineko ekintza garatzen deneko gune geografikoa osatzen duten hainbat elementu axaletik aurkezten direla, gehienetan alboan deskribapen zehatzik ez dutelarik.

Jarraian, testuetan behin eta berriro azaltzen diren eta “itxurazko paisaia” edota itxurazko geografía bezala izendatu duguna osatzen duten hainbat elementu aurkeztuko ditugu. Eta lehen lehenik artifizialak aurkeztuko ditugu, hau da, beren izatea gizakiaren ekintza teknikoari zor diotenak.

### 3.3. Elementu monumentalak

#### Etxea (bizilekua-familia)

Monumentu-paisaiako elementu hau aurkezterakoan, lehendabizi esan behar duguna da, elementu hori ipuinetan aipatu aipatzen dela, baina inoiz ez dela deskribatzen. Aztertutako kontakizunek ez dute elementu horri buruzko deskribapenik egiten.

Bestalde, narrazioetan bi “etxe” mota bereizi behar dira:

- protagonistarena eta
- ipuinean eskuhartzen duten gainerako pertsonaiaena.

#### Protagonistaren etxea

Lehenari dagokionean zera esan behar da, hots, salbuespenak salbuespen elementu hau, aztertutako narrazio guztietan azaltzen dela. Zernahi gisaz, “etxe” elementu monumentalak protagonistaren jatorri gisara duen presentzia —oso gutxitan azaltzen da “jauregi” edota “gatzelu” gisara— berezi samarra da. Horrela, sarri “etxea” ez da aipatzen zuzenean protagonistaren ohiko bizileku gisara. Nolanahi ere, bere bizitoki izaera hori baieztatu egiten da implizituki, “etxea” baita protagonista abiatzen den tokia. Horrela, zera esaten da:

*“Muthil gazte bat, bere paketa bizkarrean, etxetik phartitu zen...” (98. I).*

“Etxeari” erreferentzia zuzena egin beharrean, ipuinaren hasieran ia beti familia giro zehatz bat aurkezten da; giro horren ezaugarrietako bat pobrezia edota, kasuren batean, gabeziaren bat izan ohi da.

Horrela, zera esaten da:

*“Behin, senhar emazte praube batzuek ükhen zien seme bat...” (39. I),*

*“Baziren senhar-emazte batzu. Bazuten seme bat. Nola pobreak bait ziren...” (100. I),*

*“Familia batean baziren bi ahizpa; bat arras pollita zen eta zaharrena arras itsusia...” (104. I).*



Sin embargo, la falta de referencia explícita al elemento “etxe-casa” al inicio de las narraciones, no indica su falta pues, generalmente, el protagonista vuelve a su casa y entonces es explícitamente mencionada como tal “etxe-casa”. Así ocurre en el cuento nº 100 en el que, aunque no se ha nombrado la “etxe-casa” al comienzo de la narración, al final se nos dice:

*“Muthikoa eta neskatoa juan ziren muthikoaren etxerat eta han bizi izan ziren luzaz urus” (C. n.º 99).*

También habría que considerar que el convento de Zaragoza que se cita en el cuento nº 108 representa la “casa-hogar” para los frailes que allí residen.

En cuanto al medio en el que está ubicada la “etxe-casa” del protagonista, hay que señalar que, en general, se halla encuadrada en un entorno habitado. Sus moradores van al mercado, en sus alrededores viven otros habitantes, hay iglesias o escuelas, desempeñan trabajos que suponen la vecindad de otras familias, etc.

Se puede decir, por lo tanto, que la mayoría de las veces las narraciones suponen un entorno campesino “urbanizado”.

### La casa de otros personajes

Respecto a las casas de los otros personajes, hay que constatar la utilización más restringida del término “etxe-casa” fuera del ámbito del protagonista. Así, se nombra la casa de las lamias, la del tártaro o la de unos campesinos:

*“...ez beit hiz batere urus etxean, behar dun juan sehi holako etxera non bait dire laminak...” (C. n.º 104),*

*“Gizon Ttipi igaiten da arbola baten gainera eta ikusten du etxe bat argi batekin. Hara gidatzen dute. Hura zen tartaro baten etxea” (C. n.º 55),*

*“Hamalau joaiten da laborari etxe batera...” (C. n.º 61).*

Sin embargo, no es lo más frecuente este tipo de denominación, al menos en el momento de la primera presentación.

De todos modos, habría que indicar qué elementos monumentales que no han sido inicialmente presentados como “etxe-casa” pueden recibir esta denominación cuando el protagonista acaba residiendo en ellos, bien por casamiento, bien por otros motivos.

Por último, habría que señalar que la razón de este cambio de denominación también puede residir a veces en el cambio de perspectiva que el narrador introduce en el cuento, de forma que lo que para un actor representa determinada edificación para otro constituye su “etxe-casa”. Véase esta alternancia en el comienzo del cuento nº 90:

*“Oihan handi baten erdian zen gaztelu batean bizi ziren bi pertsuna, jaun zahar bat eta andre zahar bat. Ba zuten sehi bat. Egun batez, erraiten diote badutela egiteko bi edo hirur egunen piaie bat, eta berak behar zuela egon etxean. Beldurtia zen, baina obeditu zituen deusik erran gabe”.*

### Jauregi-Palacio

Constituye otro elemento bien diferenciado del paisaje monumental y comparte su campo semántico con el término *gaztelu-castillo*.

Hala eta guztiz ere, narrazioen hasieran “etxea” elementuari buruzko erreferentzia zuzena ez azaltzeak ez du ez dagoenik esan nahi, izan ere normalean, protagonista etxera itzultzen baita eta orduantxe aipatzen da esplizituki “etxea”. Horrelaxe gertatzen da 100. ipuinean; hor narrazioaren hasieran “etxea” aipatu ez arren, honela bukatzen da:

*“Muthikoa eta neskatoa juan ziren muthikoaren etxerat eta han bizi izan ziren luzaz urus”(99. I).*

Kontuan hartzeko modukoa da 108. ipuinean aipatzen den Zaragozako komentua “etxe-bizilekua” ordezkatzeko duela bertan bizi diren fraideentzat.

Protagonistaren “etxea” kokaturik dagoen inguruneari dagokionean, oro har, biztanle gehiagoko ingurunea izan ohi dela esan beharra dago. Biztanle hauek merkatura joaten dira, bere inguruetan beste biztanle batzuk bizi dira, elizak edota eskolak daude, beste familia batzuk bizi direla aditzera ematen duten lanak egiten dituzte, eta abar. Honenbestez, narrazioak nekazaritza ingurune “hiritartuan” kokatzen direla esan daiteke kasurik gehienetan.

### Beste pertsonaien etxera

Beste pertsonaien etxei dagokionean, aipagarria da “etxe” terminoaren erabilera murriztagoa dela protagonistaren eremutik kanpo. Horrela, lamien etxea aipatzen da, tartaroena edota nekazari batzuen:

*“...ez beit hiz batere urus etxean, behar dun juan sehi holako etxera non bait dire laminak, ...” (104. I),*

*“Gizon Ttipi igaiten da arbola baten gainera eta ikusten du etxe bat argi batekin. Hara gidatzen dute. Hura zen tartaro baten etxea.” (55. I),*

*“Hamalau joaiten da laborari etxe batera...” (61. I).*

Hala eta guztiz ere, izendatze mota hau ez da ohikoa, lehen aurkezpeneko unean behinik behin.

Nolanahi ere, hasiera batean “etxea” bezala aurkeztu ez diren elementu momumentalek izen hori bera har dezakete protagonista bertan bizitzen hasiz gero, bai ez-konduta bai beste edozein arrazoi dela eta.

Azkenik, aipatzekoa litzateke izen aldaketaren arrazoia, narratzaileak ipuinean sartzen duen ikuspegi aldaketa izan daitekeela, modu honetara aktore batentzat eraikin jakin batek esan nahi duenak beste batentzako bere “etxea” esanahiko du. Ikus dezagun alternantzia hori 90. ipuinaren hasieran:

*“Oihan handi baten erdian zen gaztelu batean bizi ziren bi pertsuna, jaun zahar bat eta andre zahar bat. Ba zuten sehi bat. Egun batez, erraiten diote badutela egiteko bi edo hirur egunen piaie bat, eta berak behar zuela egon etxean. Beldurtia zen, baina obeditu zituen deusik erran gabe”.*

### Jauregia

Paisaia monumentalean ongi baino hobeki bereizten den beste elementu bat da, eta bere eremu semantikoa bat dator *gaztelu* terminoaren adierazpenarekin.

Aunque algunas veces el “jauregi-palacio” representa el hogar del protagonista, la mayoría, sin embargo, aparece como la residencia del Rey (a anotar que en el cuento nº 95 el protagonista se traslada *“erregeren palaziuri”*), del Señor o de algún personaje, poderoso o rico las más de las veces, que es origen de las pruebas o de las acciones que desencadenan las aventuras del protagonista.

De todos modos, el carácter del morador del “jauregi-palacio” no está marcado, es decir, su morador puede ser, indistintamente, favorable u hostil para con el protagonista.

Hay que reseñar, empero, que en el cuento nº 96 se da una rara conjunción entre el “jauregi-palacio” y el carácter hostil de sus moradores. Así, se nos dice:

*“Jauregi hura egünaz galtzen züzün eta harri handi batetara kanbiatzen. Harri handi haren pean ziagozün erentsügea”.*

El “jauregi-palacio” constituye, también, la residencia del futuro esposo o esposa del protagonista, así como la de éste mismo tras su casamiento.

Si, por el contrario, el habitante del “jauregi-palacio” desempeña un papel hostil para con el protagonista, dicho “jauregi-palacio” se convertirá, gracias a su saqueo, en el origen de la fortuna del protagonista.

En las narraciones analizadas raramente se referencian datos sobre estas construcciones. Así, incidentalmente se apunta que tienen habitaciones o una escalera o una cocina, etc. y, en algunas ocasiones, se caracteriza al “jauregi-palacio” como

*“jauregi handi bateko...”* (C. n.º 72),

o *“jauregi eder bat”* (C. n.º 110).

El “jauregi-palacio” no goza, tampoco, de una ubicación uniforme. Las indicaciones que se dan en las narraciones lo sitúan, normalmente, lejos del lugar de origen del protagonista, excepto, claro está, cuando el propio “jauregi-palacio” constituye la morada original del protagonista. Al margen de esta ubicación genérica, el “jauregi-palacio” puede encontrarse tanto en el “oihana-bosque” como en el “herri-pueblo”.

### Gaztelu-Castillo

Como se ha indicado en el punto anterior, el elemento monumental “gaztelu-castillo” comparte el mismo campo semántico que “jauregi-palacio” y le es aplicable cuanto se ha apuntado sobre dicho “jauregi-palacio”.

El “gaztelu-castillo” es, por lo tanto, presentado genéricamente como *“gaztelu eder bat”* (C. n.º 28), está ubicado lejos, bien en el “oihan-bosque”, bien en el “herri-pueblo”, y sus moradores le pueden resultar, indistintamente, favorables u hostiles al protagonista.

### Herri-Pueblo

Representa otro de los elementos monumentales constitutivo del entramado geográfico de los cuentos maravillosos.

Al igual que en los casos anteriores, tampoco respecto a los “herri-pueblo” se dan en dichas narraciones detalles descriptivos, aunque sí se citan elementos ubicados en él

Zenbait kasutan “jauregiak” protagonistaren etxea adierazten digun arren, gehienetan, ordea, Erregeren bizitoki gisara azaltzen da (aipatzeko modukoa da 95. ipuinean protagonista *“erregeren palaziuri”* joaten dela), edota gehienetan jaunaren edota ugazabaren, boteredun zein aberatsen baten bizitoki gisara ere. Hauxe da, gainera, protagonistaren gorabeherak eragingo dituen frogen zein ekinzen iturburua.

Hala eta guztiz ere, “jauregian” bizi denaren izaera ez dago markatua, hau da, bertan bizi dena protagonistaren aldeko zein kontrako izan daiteke berdin-berdin.

Nolanahi ere esan beharra dago 96. ipuinean konjuntzio arraro bat ematen dela “jauregiaren” eta bertan bizi direnen izaera kontrakoaren artean. Horrela, zera esaten zaigu:

*“Jauregi hura egünaz galtzen züzün eta harri handi batetara kanbiatzen. Harri handi haren pean ziagozün erentsügea”.*

“Jauregia” era berean protagonistaren etorkizuneko senar zein emaztearen bizileku izango da, baita ezkondu ostean protagonistarena berarena ere.

Baina “jauregiko” biztanleak protagonistarenganako kontrako jarrera azaltzen baldin badu, “jauregi” hori protagonistak bereganatu ondoren, bere aberastasunen iturri bilakatuko da.

Aztertutako narrazioetan oso noizbehinka besterik ez dira azaltzen egitura hauei buruzko datuak. Horrela, intzidentalki gelak, eskailera bat edota sukalde bat, eta abar di-tuztela aipatu, eta zenbaitzuetan “jauregia”

*“jauregi handi bateko...”* (72. I),

edo *“jauregi eder bat”* (110. I) bezala aurkezten da.

“Jauregiaren” kokalekua ere ez da uniformea. Narrazioetan ematen diren argibideek normalean protagonistaren sorterritik urruti dagoen lekuren batean kokatzen dute. Hori ez da horrela izaten “jauregia” bera protagonistaren etxebizitza denean, noski. Kokapen generiko hau alde batera utzita, “jauregia” “oihanean” zein “herrian” aurki daiteke.

### Gaztelua

Aurreko puntuan aipatu bezala, “gaztelua” elementu monumentalaren eremu semantikoak bat egiten du “jauregiarenarekin”, eta “jauregiak” esandako gauza bera esan daiteke beroni buruz ere.

“Gaztelua”, beraz, generikoki *“gaztelu eder bat”* (28. I) bezala aurkezten da, urruti dago kokaturik, bai “oihanean”, bai “herrian”, eta bertan bizi direnek protagonisten aldeko zein kontrako jarrera azal dezakete berdin-berdin.

### Herria

Ipuin harrigarrien gune geografikoko beste elementu monumentaletako bat da berau.

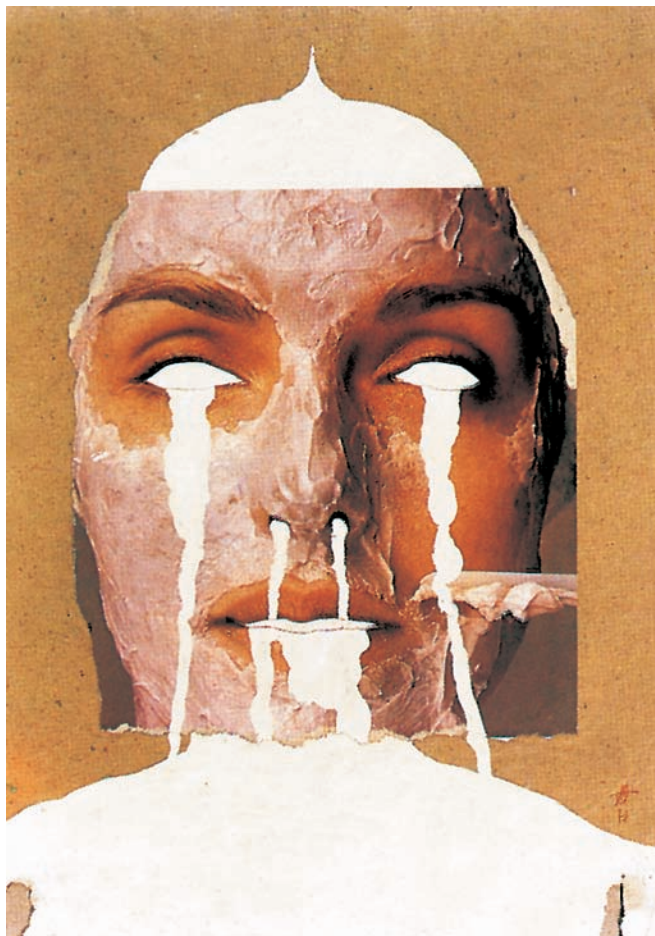
Aurreko kasuetan bezala, “herrien” kasuan ere ez da narrazio horietan deskribapen mailako zehaztasunik ematen, nahiz eta bertan kokaturik dauden elementuak aipa-



## El imaginario del cuento - Ipuinaren imaginarioa

Lo surreal, lo etéreo, lo espiritual,  
son elementos del imaginario del cuento.

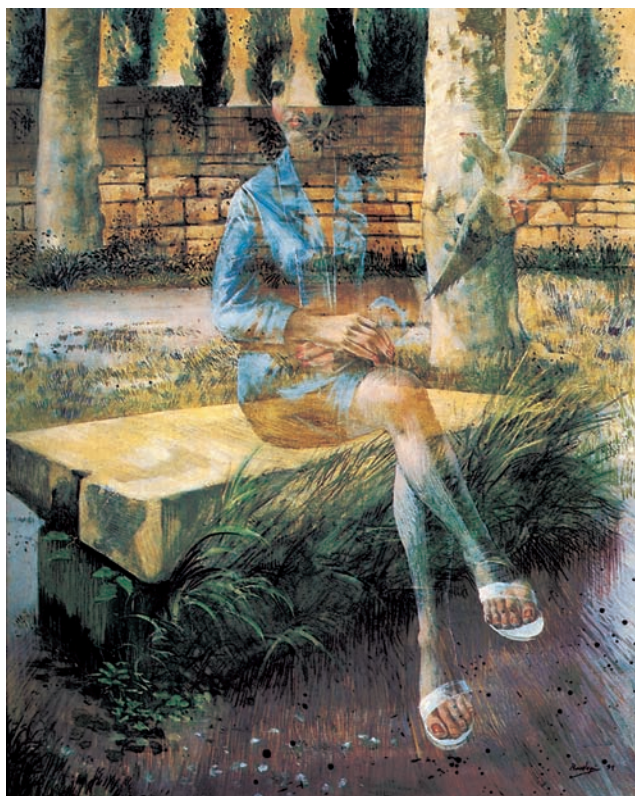
Surreala, etereoa, izpirituala,  
ipuinaren imaginarioaren elementuak dira.



Vicente Ameztoy.



"El pretendiente".  
"Senargaia". Beorlegui.



"Mujer en Hondarribia".  
"Andrea Hondarribian". Beorlegui.



"Silencio".  
"Isiltasun". Odilon Redon.



que, de algún modo, conforman un esbozo de descripción. Así, unas veces, se dice que es en el “herri-pueblo” donde está ubicado el palacio del Señor o reside el Rey o vive un gigante, etc. y, otras, se nombran la plaza, la iglesia, el hostel, la fuente, la prisión como elementos de ese mismo “herri-pueblo”.

En cuanto a su propia ubicación, habría que subrayar que el “herri-pueblo” aparece, normalmente, como algo diferenciado del lugar de origen del protagonista que no es otro que el “etxe-casa” y, al mismo tiempo, como algo relativamente alejado a donde se llega tras una buena caminata. En ese viaje, por lo demás, el “herri-pueblo” puede representar el fin de la andadura o constituir, al contrario, un jalón o una etapa, más o menos decisiva, de un itinerario más amplio que está aún por finalizar. Así, en el cuento nº 101 se dice:

*“Hirurgarren semeak, ikhustez ez zirela bere anaiak jiten, erraiten deio bere aitari hura nahi zela jun txori khantariaren txerkhatzera. Etxea kitatzen dü, eta herri batean igaraitean, eliza borthan ikusten dü khorphitz hil bat zuina ez bait zien nahi ehortzi....”.*

### Hiri-Ciudad

Constituye otro elemento monumental cuya diferenciación respecto a “herri-pueblo” no estamos seguros que sea pertinente. Al igual que en el caso del binomio jauregi-gaztelu, puede decirse que herri-hiri comparten el mismo significado, aunque, comparativamente, son bastante menos frecuentes las incidencias del término “hiri-ciudad”.

De todos modos y siguiendo la pauta observada en los casos anteriores, tampoco aquí las narraciones se explayan en descripciones de estas “hiri-ciudad” que accidentalmente las jalonan. Eso sí, a partir de las escasas referencias dedicadas a dicho elemento, se pueden apreciar bien su lejanía, bien su calidad de residencia real, bien su carácter de elemento intermedio en el transcurso de un determinado itinerario. Incluso, puede apreciarse el hecho de que se aconseje evitar una determinada “hiri-ciudad”, como ocurre en el cuento nº 101 cuando se dice:

*“Axeriak gomendatü ziozüin ez zedin igaran holako hiritik, nun haren anaiak edireiten beit ziren praubetürrik, ezi, ikhusten balin ba zien, hilen ziela. Beren anaien ikhusteko esperantxan, eta axeriaren gomendia gatik, txankia badoha hiri hartara, eta bere anaiek aperzebitü ondoan, atzaman zizien eta urthuki hureal. (...) Axeria agertü ziozüin eta erran:*

*–Zer! Hi hor? Ez neiana erran ez juiteko hire anaien errenkontriala? Horra zer heltzen zaian!”.*

### Otros elementos monumentales

A través de las diferentes narraciones y al filo de la acción que en éstas se desarrolla va apareciendo una serie de elementos, muchos de los cuales ya han sido especificados anteriormente. Así, la escuela, el colegio, el convento, la iglesia, la sacristía, el cementerio, la cárcel, el hostel, el establo, la plaza, el mercado, la torre, el puente... Son elementos que aparecen ocasionalmente en las narracio-

nes, diren, zeinak, hein batean deskribapen antzeko bat osatzen baitute. Horrela, zenbait kasutan “herriaz” Jau-naren jauregia dagoen tokia dela esaten da, edota Errege zein erraldoiren bat bizi den tokia dela, eta beste kasu batzuetan plaza, eliza, estatua, iturria eta kartzela aipatzen dira “herri” horretako elementu bezala.

Bere kokapenari dagokionean, azpimarratu beharrekoa litzateke “herria” normalki protagonistaren sorlekuarekin zerikusirik ia ez duen elementu gisara aurkezten zaigula, zeina “etxea” baita, eta era berean, oinez ibilaldi luze samarra egin ostean nahiko urruti dagoen lekua bezala ere bai. Bidaia horretan, bestetik, “herriak” ibilaldiaren amaiera esan nahi dezake, edota, aitzitik, oraindik bukatzeke dagoen bidaia luzeago bateko garrantzia handi edo txikiagoko etapa bat. Horrela, 101. ipuinean zera esaten da:

*“Hirurgarren semeak, ikhustez ez zirela bere anaiak jiten, erraiten deio bere aitari hura nahi zela jun txori khantariaren txerkhatzera. Etxea kitatzen dü, eta herri batean igaraitean, eliza borthan ikusten dü khorphitz hil bat zuina ez bait zien nahi ehortzi...”.*

### Hiria

Berau beste elementu monumentaletako bat da, baina ez dugu uste “herriarekiko” bereizketa bat egitea egoki denik. Jauregi-gaztelu binomioaren kasuan bezalaxe, herri-hirik esanahi bera dutela esan daiteke, nahiz eta konparatiboki “hiri” terminoaren intzidentziak ez hain ugariak izan.

Hala eta guztiz ere eta aurreko kasuetan ikusitako bideari jarraiki, kasu honetan ere narrazioek ez dituzte noizbehinka zedarritzen dituzten “hiri” hauei buruzko deskribapen zabalak eskaintzen. Hori bai, elementu honi eskainitako erreferentzia urri horietatik abiatuta, argi eta garbi ikus daitezke bai beren urruntasuna, bai egiazko bizitoki gisara duten kalitatea, eta bai ibilaldi batean zehar tarteko elementu bezala duten izaera. Horrez gainera, gerta daiteke “hiri” zehatz bat ez gurutzatzeko gomendia ematea ere, 101. ipuinean ondoko hau esaten denean kasu:

*“Axeriak gomendatü ziozüin ez zedin igaran holako hiritik, nun haren anaiak edireiten beit ziren praubetürrik, ezi, ikhusten balin ba zien, hilen ziela. Beren anaien ikhusteko esperantxan, eta axeriaren gomendia gatik, txankia badoha hiri hartara, eta bere anaiek aperzebitü ondoan, atzaman zizien eta urthuki hureal. (...) Axeria agertü ziozüin eta erran:*

*–Zer! Hi hor? Ez neiana erran ez juiteko hire anaien errenkontriala? Horra zer heltzen zaian!”.*

### Beste elementu monumental batzuk

Narrazio desberdinetan zehar eta berauetan garatzen den ekintzarekin batera hainbat elementu azaltzen dira, haue-tako asko aurrez aipatu ditugularik. Horrela, eskola, kolegioa, komentua, eliza, sakristia, hilerria, kartzela, estatua, ukuilua, plaza, merkatua, dorrea, zubia,... narrazioetan noizbehinka azaltzen diren elementuak dira. Elementu hauek beste hainbeste espazio edota eszenatoki osatzen

nes constituyendo otros tantos espacios o escenarios en los que va materializándose la acción o la pasión de los diversos personajes que entretejen la trama de los cuentos.

También en estos casos hay que seguir subrayando la ausencia de descripción puntual de dichos elementos. Habría que decir, más bien, que estos elementos desempeñan el papel de descriptores de espacios más amplios y, fundamentalmente, de los espacios que han sido recogidos en los apartados anteriores.

#### «Bortha-puerta»

Antes de finalizar este apartado, es preciso, a nuestro juicio, hacer mención de un elemento que, aun no constituyendo en sí mismo y estrictamente un elemento monumental independiente, está íntimamente asociado a casi todos ellos. Nos referimos al elemento “bortha-puerta”. Y la razón de esta mención no es otra que la presencia de dicho elemento en una gran parte de las narraciones aquí analizadas. Así, se dice en el cuento n.º 39:

*“Guk orano ere ükhenen beit dügu haboro haur, eta aberats hoiek ez beit die batere, behar deregü ezarri bihar goizan haur hau borthan, har dezen”*

o en el n.º 24:

*“Hiltzen du bere behia eta larrua bizkarrean harturik joaiten duzu osaba baten etxera. Osaba hura larru martxanta zen. Gilenpek joiten du bortha; nehor ez zako zabaltzera heltzen. Joiten du berriz ere eta so egiten sarrailearen xilotik (...). Ixtant baten buruan, etxekanderea borthala agertzen da. Ikhus-ten du Gilenpek eta sar arazten du”*

o en el n.º 101:

*“Etxea kitatzen dü, eta herri batean igaraitean, eliza borthan ikusten dü khorphitz hil bat zuina ezbeit zien nahi ehortzi”.*

### 3.4. Elementos naturales

Continuando con la recensión de los elementos que conforman el paisaje de los cuentos maravillosos, abordamos en este apartado el ámbito propiamente geográfico, es decir, el mundo de los elementos naturales que caracterizan un determinado espacio geográfico.

#### Oihan-Bosque

Constituye uno de los elementos naturales más frecuentemente citado en este tipo de narraciones.

Como va siendo habitual en este trabajo, hay que hacer observar que, excepto en el cuento n.º 81 que comienza refiriendo: “Bertzorduz Iratiko oihanean...”, el “oihan-bosque” no está individualizado ni por su nombre propio ni por su ubicación. Son algunos elementos colaterales, pequeñas indicaciones recogidas a lo largo de las diversas narraciones las que nos proporcionan una somera caracterización que se intenta explicitar en los siguientes párrafos.

El “oihan-bosque”

- se encuentra situado, genéricamente, lejos; también, respecto del punto de partida del héroe-protagonista.

dituzte, zeinetan ekintza edota ipuinen gorabeherak osatzen dituzten pertsonaia hainbaten pasioak gauzatzen diren.

Kasu hauetan ere azpimarratzekoa da ez dagoela elementu hauei buruzko deskribapen zehatzik. Egokiagoa litzateke, gainera, zera esango bagenu, hots, elementu hauek zabalagoak diren espazioen deskribatzaile lana egiten dutela, eta batez ere aurreko ataletan jaso diren espazioena.

#### «Bortha»

Atal honi amaiera eman aurretik, beharrezkoa da gure iritzirako elementu bati buruzko aipua egitea, zeinak berez eta zehazki independentea den elementu monumental bat osatzen ez duen arren, ia horiek guztiekin oso lotura hertsia duen. “Bortha” edo “ate” elementuaz ari gara. Aipu honen arrazoia, hemen aztertutako narrazio gehienetan elementu hau azaldu izana da. Horrela, zera esaten da 39. ipuinean:

*“ – Guk orano ere ükhenen beit dügu haboro haur, eta aberats hoiek ez beit die batere, behar deregü ezarri bihar goizan haur hau borthan, har dezen.”*

edo 24.ean:

*“Hiltzen du bere behia eta larrua bizkarrean harturik joaiten duzu osaba baten etxera. Osaba hura larru martxanta zen. Gilenpek joiten du bortha; nehor ez zako zabaltzera heltzen. Joiten du berriz ere eta so egiten sarrailearen xilotik (...). Ixtant baten buruan, etxekanderea borthala agertzen da. Ikhus-ten du Gilenpek eta sar arazten du.”*

edo 101.ean:

*“Etxea kitatzen dü, eta herri batean igaraitean, eliza borthan ikusten dü khorphitz hil bat zuina ezbeit zien nahi ehortzi.”*

### 3.4. Elementu naturalak

Ipuin harrigarrien paisaia osatzen duten elementuen aipamenarekin jarraituz, kasu honetan berez geografiari berari dagokion eremuari helduko diogu, hau da, gune geografiko zehatz bat osatzen duten elementu naturalen munduari.

#### Oihana

Modu honetako narrazioetan gehientsuen aipatzen den elementu naturaletako bat da.

Lan honetan ohikoa den bezala, zera hartu behar da kontutan, hots, “Bertzorduz Iratiko oihanean...”, esanaz hasien den 81. ipuinean izan ezik, “oihana” ez dela ez izenaz eta ez kokalekuaz indibidualizatuta azaltzen. Elementu kolateral batzuk dira, narrazio hainbatetatik bildutakoak, ondorengo pasarteetan azaltzen saiatuko garen karakterizazio azaleko bat eskaintzen digutenak.

“Oihana”

- generikoki urruti dago kokaturik, baita protagonistaren abiapuntutik ere.

- es un lugar en el que el protagonista es abandonado
- o al que acude enviado a la fuerza
- o, finalmente, un espacio por el que se desplaza incidentalmente prosiguiendo su itinerario.

Este “oihan-bosque”, a su vez,

- puede estar formado por robles, pero en otras ocasiones aparecen incluidos en él manzanales o viñedos. Sin embargo, a veces lo único que se señala es la existencia de un árbol.
- puede albergar en su corazón un “gaztelu-castillo” o la casa de un “tartaro” o, en su periferia, la “etxola” de un personaje favorable al héroe o, incluso, a algún personaje de larga vida, como se nos refiere en el cuento nº 99 :

*“Atso xahar bat agertzen zako eta erraiten dako badiala hirur ehun urthe oihan hartan bizi dela eta ez diala sekula entzun Mendi Berdearen izena”.*

- puede, también, resultar ser el bosque de un personaje, de un “tartaro”, por ejemplo, como ocurre en el cuento nº 60:

*“Nagusi horrek beraz, bere aldian etsitu zuen ez zuela muthil horrekin erreusituko; eta erran zion bere emazteari behar zuela muthil abil hori igorri tartaroaren oihanerat, emanik zazpi xerri gizent arazteko. Tartaro hori zen gizon estrordinario bat, zoinak destruitzen eta jaten bait zituen haren oihanean sartzeko kuraia zuten guziak”.*

- puede encontrarse infestado de lobos y osos tal y como se nos informa en el cuento nº 55:

*“Senhar-emazte hek, ezin biziz bait ziren, hitz hartzen dute behar dituztela haur guziak eraman oihan batera eta utzi otso eta hartz baizik ez zen lekhu hartan”.*

- puede estar habitado por diferentes animales y contar con sus propios señores, como se nos señala en el cuento nº 95:

*“Miseriak joa zabilan gizon harek laster egiten du oihan hartara eta arbola haren gainera. Oihaneko jaunek ez zuten faltatu jitea, hitz hartu zuten bezala zuela urthea. Bainan koleran ziren hirurak eta erraiten zuten elgarri:*

*– Zoin izan da gutarik segretia barreatu diana? Ezi herria izan da sendatia.*

*Hirurek atxikiten zuten fermoki ez zutela segretia barreatu.*

*–Hori hala bada –erraiten du ximinoak– heben norbeit bazen gure beha zagona.*

*Hain sarri so egiten du arbolari eta han ikhusten du gizon bat.*

*–Horra! Horra gu trahiztu gaituena! Ez gaitu berriz eginen.*

*Ber denboran ximinoa igan zen arbolaren gainera eta botatu zuen beheti gizon malurus hura, zoin izan bait zen phuskatan emana hartzaz eta otsoaz”.*

- protagonista bakarrik utzia izaten den lekua da,
- edota protagonista bera beharturik joaten denekoa,
- edo, azkenik, bere ibilbideari segituz intzidentalki zeharkatzen duen lekua da.

“Ohian” hau, era berean,

- haritzegon egon daiteke osatua, baina beste hainbatetan sagarrondoak edota mahastiak egoten dira bertan. Nolanahi ere, zenbaituetan aipatzen den gauza bakarra, zuhaitz bat dagoela da.
- bere baitan “gaztelu” bat har dezake edota bai “Tartalo” baten etxea ere, edo beronen inguruetan heroia al-deko pertsonaiaren baten “etxola”, edo baita urte askoko pertsonaiaren bat ere, 99. ipuinean azaltzen zaigun bezala:

*“Atso xahar bat agertzen zako eta erraiten dako badiala hirur ehun urthe oihan hartan bizi dela eta ez diala sekula entzun Mendi Berdearen izena”.*

- pertsonaia baten basoa ere izan daiteke, “Tartaro” rena esate baterako, 60. ipuinean gertatzen den bezala.

*“Nagusi horrek beraz, bere aldian etsitu zuen ez zuela muthil horrekin erreusituko; eta erran zion bere emazteari behar zuela muthil abil hori igorri tartaroaren oihanerat, emanik zazpi xerri gizent arazteko. Tartaro hori zen gizon estrordinario bat, zoinak destruitzen eta jaten bait zituen haren oihanean sartzeko kuraia zuten guziak”.*

- bestetik, otsoz zein hartzez beterik egon daiteke, 55. ipuinean azaltzen zaigun moduan:

*“Senhar-emazte hek, ezin biziz bait ziren, hitz hartzen dute behar dituztela haur guziak eraman oihan batera eta utzi otso eta hartz baizik ez zen lekhu hartan.”*

- animalia desberdinak bizi daitezke, eta baita bertako jaunak ere, 95. ipuinean aipatzen zaigun moduan:

*“Miseriak joa zabilan gizon harek laster egiten du oihan hartara eta arbola haren gainera. Oihaneko jaunek ez zuten faltatu jitea, hitz hartu zuten bezala zuela urthea. Bainan koleran ziren hirurak eta erraiten zuten elgarri:*

*–Zoin izan da gutarik segretia barreatu diana? Ezi herria izan da sendatia.*

*Hirurek atxikiten zuten fermoki ez zutela segretia barreatu.*

*–Hori hala bada –erraiten du ximinoak– heben norbeit bazen gure beha zagona.*

*Hain sarri so egiten du arbolari eta han ikhusten du gizon bat.*

*–Horra! Horra gu trahiztu gaituena! Ez gaitu berriz eginen.*

*Ber denboran ximinoa igan zen arbolaren gainera eta botatu zuen beheti gizon malurus hura, zoin izan bait zen phuskatan emana hartzaz eta otsoaz.”*



### Arbola-Árbol

Generalmente, este elemento no es descrito de forma específica, pero aparece en varias ocasiones asociado con el “oihan-bosque” en cuyo seno sirve, bien de atalaya para salvar la espesura del bosque, como en el cuento nº 62:

“Gosea tripan phartitzen dire eta juaiten dire oiha-  
nez oihan. Akhituak ibiltzen, eta batere nehon ez etxe-  
rik ageri, heietarik bat igaiten da arbola baten gai-  
nera, ikhusteko heia urrunean etxerik ageri denez;  
ikhusten du gaztelu eder bat eta anontzatzan berria  
bere anaiei. Jausten da arboletik, eta aitzina juaiten  
dire denak, kontent phentsatzez bederen orai fite ase-  
ko direla jauregi hartan”;

bien de refugio, como en el nº 95:

“Honek ez jakinez zer egin, bederen eskapatu behar  
zuela oihan hartara jiten ahal ziren animaleen hort-  
zari, xerkatzen du hunkituz arbola handi bat eta igai-  
ten da gainera”.

### Mendi-Monte

No constituye un elemento que se prodigue demasiado. En las narraciones analizadas se citan en dos cuentos diferentes otros tantos montes singulares. En el cuento nº 99 se menciona el Monte Verde:

“Baziren senhar-emazte batzu. Bazuten seme bat.  
Nola pobreak bait ziren, seme hura abiatzen da for-  
tuna egitera. Mendi bat gainti ba zoen. Mendi hura  
deitzen zen Mendi Berdea”

y en el cuento nº 100 el monte de cristal:

“Egun batez, Elhorri-Lilia, abere eder baten gainean,  
abiatzen da promenatzerat eta juaiten da mendi bat  
buruz. Uste gabetan juaiten da hurrunko eta edirei-  
ten da mitrazko mendi batean. (...) Soldadoak igort-  
zen ditu bazter guzietarat haren xerkatzera. Mitra-  
zko mendirat juaitera nihor ez zen ausartatzen”.

Fuera de esta doble indicación, en el cuento nº 107 apa-  
rece una referencia al “mendi-monte” interesante por la  
relación que establece con el herentsuge:

“Muthiko hura hartzen düzü mithil eta igortzen dizü  
artzain. Mendialat juan denean artzaina jartzen  
düzü lo. (...) Hirurgarren egünean juaiten düzü men-  
dialat. Ordian txülüla jo undoan entzüten dizü he-  
rots bat, dürründa bezalako bat. Ikhusten dizü, men-  
dia behera jiten eiherarria bezalako bat. Hura züzün  
erentsügea biribilkatürük jiten üngürüka”.

### Leze/Harpe-Cueva/Sima

Constituye otro de los elementos del paisaje geográfico-na-  
tural que, al igual que los anteriores, no recibe tratamien-  
to descriptivo especial.

La “leze-sima” en el cuento nº106 no es más que un acci-  
dente geográfico que se aprovecha para intentar matar al  
protagonista:

“Ibiltzearen bortxaz arribatzen dire azkenekoz leze  
handi batera. Han neskatoko gazte hori, burua aphal-

### Arbola

Normalean elementu hau ez da espezifikoki deskribatzen,  
baina behin baino gehiagotan “oihanari” loturik azaltzen  
da, beronen baitan bai oihanartea gainditzeko talaia gisa-  
ra, 62. ipuinean bezala:

“Gosea tripan phartitzen dire eta juaiten dire oiha-  
nez oihan. Akhituak ibiltzen, eta batere nehon ez etxe-  
rik ageri, heietarik bat igaiten da arbola baten gai-  
nera, ikhusteko heia urrunean etxerik ageri denez;  
ikhusten du gaztelu eder bat eta anontzatzan berria  
bere anaiei. Jausten da arboletik, eta aitzina juaiten  
dire denak, kontent phentsatzez bederen orai fite ase-  
ko direla jauregi hartan.”;

bai babesleku gisara, 95.ean azaltzen den moduan:

“Honek ez jakinez zer egin, bederen eskapatu behar  
zuela oihan hartara jiten ahal ziren animaleen hor-  
tzari, xerkatzen du hunkituz arbola handi bat eta  
igaiten da gainera.”

### Mendia

Ez da gehiegi azaltzen den elementua.

Aztertutako narrazioetan, bi ipuin desberdinetan beste  
horrenbeste mendi berezi azaltzen dira. 99. ipuinean  
Mendi Berdea aipatzen da:

“Baziren senhar-emazte batzu. Bazuten seme bat.  
Nola pobreak bait ziren, seme hura abiatzen da for-  
tuna egitera. Mendi bat gainti ba zoen. Mendi hura  
deitzen zen Mendi Berdea.”

Eta 100. ipuinean kristalezko mendia:

“Egun batez, Elhorri-Lilia, abere eder baten gainean,  
abiatzen da promenatzerat eta juaiten da mendi bat  
buruz. Uste gabetan juaiten da hurrunko eta edirei-  
ten da mitrazko mendi batean. (...) Soldadoak igort-  
zen ditu bazter guzietarat haren xerkatzera. Mitrazko  
mendirat juaitera nihor ez zen ausartatzen.”

Zehaztapen bikoitz honetatik kanpo, 107. ipuinean “men-  
diari” buruzko aipamen interesgarri bat azaltzen da, he-  
rensugearekin duen hartu-emanan dela eta:

“Muthiko hura hartzen düzü mithil eta igortzen dizü  
artzain. Mendialat juan denean artzaina jartzen  
düzü lo. (...) Hirurgarren egünean juaiten düzü men-  
dialat. Ordian txülüla jo undoan entzüten dizü he-  
rots bat, dürründa bezalako bat. Ikhusten dizü, men-  
dia behera jiten eiherarria bezalako bat. Hura züzün  
erentsügea biribilkatürük jiten üngürüka.”

### Lezea/Harpea

Paisaia geografiko-naturaleko beste elementuetako bat da,  
zeinak, aurrekoek bezalaxe, ez baitu deskribapenari da-  
gokionean, tratamendu berezirik jasotzen.

106. ipuineko “lezea”, protagonista hiltzen saiatzeko  
aprobatxatzen den gune geografiko soila besterik ez da:

“Ibiltzearen bortxaz arribatzen dire azkenekoz leze  
handi batera. Han neskatoko gazte hori, burua aphal-

*durik, kuriositatez soz hasten da zilo barna hari, noiz eta, bat batean, amatxiak pusako batez botatzen bait du zolara draino, eta eskapatzen kolpea bere ustez eginik, desiratzen zuen bezala”.*

En otras narraciones, sin embargo, la “leze-sima” constituye algo más que un mero accidente geográfico. Así, según el cuento nº 102, en el fondo de la “leze-sima” se encuentra la fuente de la eterna juventud:

*“Ez dük aski egin. Beit da leze baten zolan üthürri bat lau alanok begiratzen, eta üthürri hartako hurak jentia bethi gazte etxekitzen beit düti, behar dütak ekharri hur hartarik fiola hunen bethea”.*

Del mismo modo, según el cuento nº 81 la “leze-sima” constituye la vivienda de un oso, de la mujer que éste ha raptado y del hijo de ambos:

*“Ikhusirik haren ezttasuna, hartza arrimatzen ziakozu eta bizkarrean ezartzen dizu, eta eremaiten zilo batera. Hara direnean hartzak senditzen dizu urrixa zuela eta ume bat egiten dizie. (...) Zilo hartan ama-semeak bizi zitzun umeak sei urtheak arte hartan. Egun guzietz ikhertzen zizun haurrak leizeko harria, eta...”.*

También en el cuento nº 107 la “harpe-cueva” es presentada como el lugar de cautiverio de una joven por obra de herentsuge:

*Arphearen zolan ikhusten dizü andere eder bat irakurten. (...) Hasten düzü irakurten eta mement baten bürian andere ederrak jeiki eta erraiten diozü:*

*–Bazizün ehün urthe heben nintzala erentsügek inkantatürik. Jainkoa dela laidatü! orai libre nüzü”.*

Por último, la “harpe-cueva” aparece como vivienda de herentsuge. Así, según el cuento nº 96:

*“Jauregi hura egünaz galtzen züzün eta harri handi batetara kanbiatzen. Harri handi haren pean ziagozün erentsügea. Noiz ere jin beit zen erregeren alhabaren harpe hartarat juaiteko egüna, muthiko hura ere juaite düzü hara. Ikhusten dizü erentsügea zazpi büriekin han”.*

### Itsaso-Mar

Tampoco este elemento recibe tratamiento descriptivo específico.

De todos modos, “itsaso-mar” aparece, normalmente, en contextos ligados con la superación de alguna prueba y la dificultad que ofrecen, bien la misma prueba, bien la inmensidad del mar, es sorteada por el protagonista gracias a la ayuda de animales cuya simpatía y voluntad se ha granjeado anteriormente. Así, en el cuento nº 98 es el “belea-cuervo” el animal auxiliador que permite al protagonista atravesar el mar:

*“Handik zenbait denboraren buruan, errege horrek entzuten du itsasoz bertze alderditik, haren erresuman badela herentsuge bat, jende hatxeman guziak jaten dituen. Publika arazten du bere alhaba emanen duela emaztetako herentsuge hura hiltzen due-*

*durik, kuriositatez soz hasten da zilo barna hari, noiz eta, bat batean, amatxiak pusako batez botatzen bait du zolara draino, eta eskapatzen kolpea bere ustez eginik, desiratzen zuen bezala”.*

Beste hainbat narraziotan, aitzitik, lezea gune geográfico soila baino zerbait gehiago da. Horrela, 102. ipuinaren arabera, “lezearen” barru-barruan betiereko gaztetasunerako iturria dago:

*“Ez dük aski egin. Beit da leze baten zolan üthürri bat lau alanok begiratzen, eta üthürri hartako hurak jentia bethi gazte etxekitzen beit düti, behar dütak ekharri hur hartarik fiola hunen bethea”.*

Era berean, eta 81. ipuinaren arabera, “lezea” hartz baten, beronek bahitu duen eta bien semearen bizilekua da:

*“Ikhusirik haren ezttasuna, hartza arrimatzen ziakozu eta bizkarrean ezartzen dizu, eta eremaiten zilo batera. Hara direnean hartzak senditzen dizu urrixa zuela eta ume bat egiten dizie. (...) Zilo hartan ama-semeak bizi zitzun umeak sei urtheak arte hartan. Egun guzietz ikhertzen zizun haurrak leizeko harria, eta...”.*

107. ipuinean ere “harpea”, herentsugeak bahitutako neska gazte baten bizitoki bezala azaltzen da:

*Arphearen zolan ikhusten dizü andere eder bat irakurten. (...) Hasten düzü irakurten eta mement baten bürian andere ederrak jeiki eta erraiten diozü:*

*–Bazizün ehün urthe heben nintzala erentsügek inkantatürik. Jainkoa dela laidatü! orai libre nüzü”.*

Azkenik, “harpea” herentsugearen bizitoki bezala azaltzen da. Horrela dio 96. ipuinak:

*“Jauregi hura egünaz galtzen züzün eta harri handi batetara kanbiatzen. Harri handi haren pean ziagozün erentsügea. Noiz ere jin beit zen erregeren alhabaren harpe hartarat juaiteko egüna, muthiko hura ere juaite düzü hara. Ikhusten dizü erentsügea zazpi büriekin han”.*

### Itsasoa

Elementu honek ere ez du deskribapenari dagokionez tratamendu berezirik jasotzen.

Hala eta guztiz ere, “itsasoa” normalean frogaren bat gainditu beharra dagoen testuinguruetan azaldu ohi da, eta froga horrek berak, edota itsasoaren handitasun ikaragarriak aurkezten dituen zailtasunak, gainditu egingo ditu protagonistak, aurrez beren sinpatia zein nahia bereganatu dituen animalien laguntzari esker. Horrela, 98. ipuinean, belea izango da protagonistari itsasoa zeharkatzen lagunduko dion animalia:

*“Handik zenbait denboraren buruan, errege horrek entzuten du itsasoz bertze alderditik, haren erresuman badela herentsuge bat, jende hatxeman guziak jaten dituen. Publika arazten du bere alhaba emanen duela emaztetako herentsuge hura hiltzen due-*

*nari. Haren etxengo muthil horrek hori entzun due-  
nean konjit hartzen du bere nagusietarik, eta pharti-  
tzen da animale haren hiltzeko diseinetan. Arribat-  
zen da itsaso bazterrera. Orain nola eginen du bertze  
alderat pasatzeko? Erraiten du:*

*—A! belea, hik erran hautan itsasorik pasatu behar-  
zen ba zautan, airean eramanez nintuila, orai he-  
men bahintz!*

*Ordu berean belea agertzen da. Galdegiten du kilo  
bat haragi lehenik jateko, eta gizon gazteak ekartzen  
deio. Haragi hura janik, belea aidatzen da bere gizo-  
na hegaletan. (...) Belea holatxe azkarturik, itsasoa  
pasatu zuen”.*

En el cuento nº 102 será un pez que el protagonista de-  
vuelve al agua el que le traerá el diamante del fondo del  
mar:

*Bidean batzen dū arrain bat hur bazterrean hiltzen  
ari, eta hurelat ezartzen dū. Arrainak erraiten deio:*

*—Egūn bizia salbatū deitak, bena nik ere egūn batez  
agian ver gisan eginen deiat. (...)*

*Andereak ez dū nahi behatū ere. Hati nula bethi  
othoizten beit zin azkenean erraiten deio:*

*—Badiat diamant bat itsaso zolan, hura ekhartzen ba  
deitak ūkhenen naik.*

*Abela juiten da itsaso bazterreala, eta hara deneko,  
arrainak diamanta ekhartzen deio”.*

### Otros elementos acuosos

Hemos recogido en este apartado diversos elementos que,  
aisladamente, no tienen consistencia suficiente para un  
tratamiento individualizado y que tienen que ver todos  
con el agua.

Entre ellos tenemos las fuentes, los ríos, los lagos, y el  
agua en general. Como en el resto de los apartados, tam-  
poco estos elementos gozan de descripciones pormenori-  
zadas. En general, se puede decir que, al igual que en el  
caso del mar, estos diversos elementos están, de algún  
modo, relacionados con pruebas a las que se somete al  
protagonista. Así, en el cuento nº 102 se trata de conse-  
guir agua de la fuente de la eterna juventud:

*“...eta ūthūrri hartako hurak jentia bethi gazte etxe-  
kitzen beit dūtū, behar dūtak ekharri hur hartarik  
fiola hunen bethea”*

y en el nº 72 habrá que hacer revivir la fuente que abaste-  
ce de agua a todo un gran pueblo:

*“Lehen botzak erran zien:*

*—Ba dakizie gaur zer eginik nagon? Agortu dut ithu-  
rri bat zerbitzatzen bait zien herri handi bat osorik.  
(...)*

*Jakin zuen bezain laster zoin zen ithurria agortia  
zelako herria, hara juan zen, eta herri hartako ai-  
tzindier galdatau zien berak gidatzea langileak, zoin  
jadanik hasiak bait ziren ithurburia hatzeman be-*

*nari. Haren etxengo muthil horrek hori entzun due-  
nean konjit hartzen du bere nagusietarik, eta phar-  
titzen da animale haren hiltzeko diseinetan. Arriba-  
tzen da itsaso bazterrera. Orain nola eginen du ber-  
tze alderat pasatzeko? Erraiten du:*

*—A! belea, hik erran hautan itsasorik pasatu behar-  
tzen ba zautan, airean eramanez nintuila, orai he-  
men bahintz!*

*Ordu berean belea agertzen da. Galdegiten du kilo  
bat haragi lehenik jateko, eta gizon gazteak ekartzen  
deio. Haragi hura janik, belea aidatzen da bere gizo-  
na hegaletan. (...) Belea holatxe azkarturik, itsasoa  
pasatu zuen”.*

102. ipuinean, protagonistak uretara itzultzen duen arrain  
bat da itsaso azpialdetik harribitxia ekarriko duena:

*Bidean batzen dū arrain bat hur bazterrean hiltzen  
ari, eta hurelat ezartzen dū. Arrainak erraiten deio:*

*—Egūn bizia salbatū deitak, bena nik ere egūn batez  
agian ver gisan eginen deiat(...).*

*Andereak ez dū nahi behatū ere. Hati nula bethi  
othoizten beit zin azkenean erraiten deio:*

*—Badiat diamant bat itsaso zolan, hura ekhartzen ba  
deitak ūkhenen naik.*

*Abela juiten da itsaso bazterreala, eta hara deneko,  
arrainak diamanta ekhartzen deio”.*

### Urarekin zerikusia duten beste elementu batzuk

Sail honetan, urarekin zerikusia izan eta modu isolatuan  
bakarkako tratamendurako nahikoa gorputzik ez duten  
hainbat elementu bildu ditugu.

Horien artean ditugu iturriak, ibaiak, lakuak, eta ura oro  
har. Gainerako ataletan bezalaxe, elementu hauek ere ez  
dute deskribapen zehatzik. Orokorrean zera esan daite-  
ke, hots, itsasoaren kasuan bezalaxe, elementu desberdin  
hauek guztiak, modu batera edo bestera protagonistak  
pasa beharreko frogekin erlazionaturik daudela. Horrela,  
102. ipuinean betiereko gaztetasunerako iturritik ura  
ateratzea izango da helburua:

*“...eta ūthūrri hartako hurak jentia bethi gazte  
etxekitzen beit dūtū, behar dūtak ekharri hur har-  
tarik fiola hunen bethea.”*

Eta 72.ean berriz ere bizia eman beharko zaio herri handi  
bati ura ematen dion iturriari:

*“Lehen botzak erran zien:*

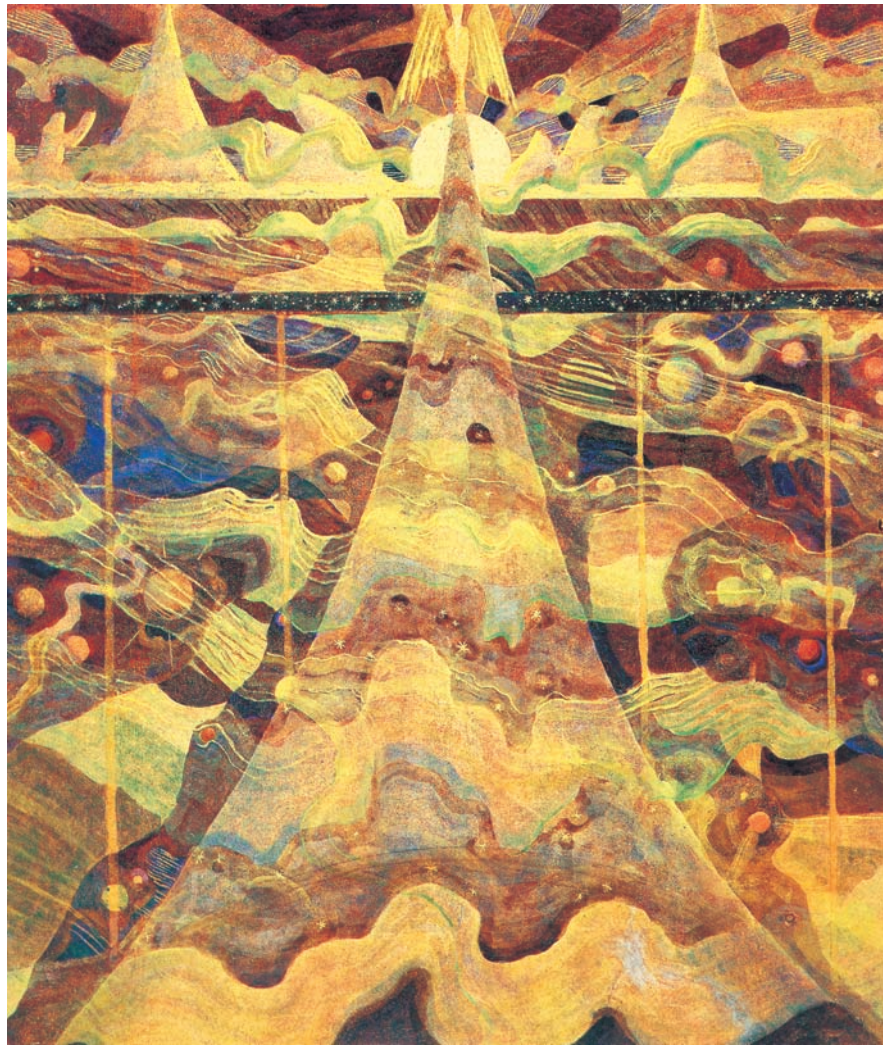
*—Ba dakizie gaur zer eginik nagon? Agortu dut ithu-  
rri bat zerbitzatzen bait zien herri handi bat osorik. (...)*

*Jakin zuen bezain laster zoin zen ithurria agortia  
zelako herria, hara juan zen, eta herri hartako ai-  
tzindier galdatau zien berak gidatzea langileak, zoin  
jadanik hasiak bait ziren ithurburia hatzeman be-  
harrez.”*



## El imaginario del cuento

La imaginación de los espacios



"Sonata del ángel. Allegro". Mikolajus Ciurlionis.

"Aingeruaren sonata. Allegro". Mikolajus Ciurlionis.

### Formas abstractas

Las formas abstractas o las de realismo mágico son una opción de la imaginación libre de los escenarios del cuento.

### Abstrakziozko formak

Abstrakziozko formak edo ta errealismo magiko kutsukoak ipuinen eszenatokiak imajinatzeko aukera librea eskeintzen dute.



### Formas fantásticas

Un universo fantástico.

### Fantasiatzko formak

Fantasiasko unibertso bat.





"Musa del orto", 1918. Alphonse Osbert.



"Musa del orto", 1918. Alphonse Osbert.

### La tradición plástica impone formas

El cuento construye estilizados espacios donde se realizan acciones, estilizadas y depuradas de descripción, también.

El paisaje, la geografía constituyen, en definitiva, el escenario que debe hacer posible la acción.

El escenario en el que sea posible, antes que nada, que el héroe y sus comparsas puedan moverse, dialogar y, sobre todo, actuar, en una palabra, desarrollar la trama argumental de la narración.

Por lo tanto, nos encontramos ante un paisaje nuevo, ante una geografía inventada,

### Tradizio plastikoak formak inposatzen ditu

Ipuinak gun e estilizatuak eraikitzen ditu, non ekintza estilizatu eta garbiak ere gertatzen baitira.

Paisaiak, geografiak, ekintza posible egingo duen eszenatokia osatzen dute finean.

Eszenatokia, non beste ezer baino lehen, heroiak eta bere ingurukoek mugitu, hitz egin, eta batez ere ekintzak gauzatu ahal izango dituzten; hitz batean esanda, narrazioaren bilbe argumentala garatu ahal izango den lurraldea.

Paisaia berri baten aurrean gaude beraz, asmatutako geografia baten aurrean,



harrez”.

En varias ocasiones los elementos acuosos surgen artificialmente, gracias a los personajes benéficos, para posibilitar la huida del protagonista:

*“Harrapatu abantzu zitian noiz eta ere abereak erraiten beit dako Elhorri-Liliari:*

*–Aurthiazazu gibelerat ene eskuineko beharrian den tabakera hori.*

*Egiten du eta hain sarri formatzen da hur handi bat haien eta sorginaren artean. Sorgina hur hartan ezin phasatuz zelarik, bertzeek hartu zuten abantzu puska bat”.*

Por último, en algunas ocasiones el agua de los ríos es el lugar al que van a parar los protagonistas-víctimas, como en el cuento nº 106 en el que se abandona a la protagonista en una tumba de cristal en la orilla de un río:

*“Ohoin hetarik batek, bertzeak baino abilago bait zen, ekhartzen du egun batez tonba bat bitrez egina; haren barnen ezartzen dute anderea eta uhaitz bater batean phausatzen, behar bada norbaitek hantik libra eta senda araziko duela”;*

o el cuento nº 101 en el que el protagonista es arrojado al río por sus hermanos:

*“Bere anaien ikhusteko esparantxan, eta axeriaren gomendia gatik, txankia badoha hiri hartara, eta bere anaiak aperzebitü ondoan, atzaman zizien eta urthuki hurealat”.*

### 3.5. Paisaje global

Hasta aquí, hemos presentado de forma muy pormenorizada los elementos naturales y artificiales que conforman lo que hemos dado en llamar “paisaje aparential” o geografía aparente de los cuentos maravillosos vascos recogidos bajo la dirección de J.F.Cerquand.

#### Animales en el paisaje

Es cierto que, para ser completa, habría que añadir a la relación anterior, al menos, la relación de la fauna que habita en los parajes que aparecen en las diferentes narraciones. Sin ánimo de ser exhaustivos y para paliar, aunque sea parcialmente, esta ausencia, mencionemos a algunos de los componentes de dicha fauna. Así, además del mono, el lobo, el oso y el cuervo anteriormente citados, también aparecen: la hormiga, el milano, la cabra, el caballo, la vaca, el zorro...

Con eso, puede decirse que tenemos expuestos los diversos elementos del paisaje. No hay que olvidar, no obstante, que dicha exposición es fruto de un trabajo de análisis, es decir, de una actividad diseccionadora y disgregadora y que el paisaje, por el contrario, constituye un todo unitario, un conjunto, un hábitat en el que todos los elementos están interrelacionados y son mutuamente dependientes. Intentemos, en consecuencia, ensamblar lo que hasta ahora hemos separado y procuremos captar el paisaje en su globalidad.

Zenbait kasutan, urarekin lotura duten elementuak artifizialki sortzen dira, pertsonaia ongileei esker, protagonistaren ihesa ahalbideratzeko:

*“Harrapatu abantzu zitian noiz eta ere abereak erraiten beit dako Elhorri-Liliari:*

*–Aurthiazazu gibelerat ene eskuineko beharrian den tabakera hori.*

*Egiten du eta hain sarri formatzen da hur handi bat haien eta sorginaren artean. Sorgina hur hartan ezin phasatuz zelarik, bertzeek hartu zuten abantzu puska bat.”*

Azkenik, zenbait kasutan ibaietako ura da protagonista-biktimak joaten diren lekua, 106. Ipuinean bezala. Kasu honetan, protagonista kristalezko hilobi batean bakarrik uzten da ibai baten urertzean:

*“Ohoin hetarik batek, bertzeak baino abilago bait zen, ekhartzen du egun batez tonba bat bitrez egina; haren barnen ezartzen dute anderea eta uhaitz bater batean phausatzen, behar bada norbaitek hantik libra eta senda araziko duela.”;*

edo 101. Ipuinean, non protagonista ibaira botatzen baitute bere anaiak:

*“Bere anaien ikhusteko esparantxan, eta axeriaren gomendia gatik, txankia badoha hiri hartara, eta bere anaiak aperzebitü ondoan, atzaman zizien eta urthuki hurealat.”.*

### 3.5. Paisaia orokorra

Honaino, oso modu zehatzean aurkeztu ditugu J.F. Cerquand-en zuzendaritzapean euskal ipuin harrigarrietako “itxurazko paisaia” edota itxurazko geografía izenaz izendatu duguna osatzen duten elementu natural zein artifizialak.

#### Animaliak paisaian

Egia da osoa izan dadin aurreko zerrenda horri gutxienez narrazio desberdinetan azaltzen diren tokietan bizi diren animalien zerrenda ere gehitu beharko litzaiokeela. Zehatzak izateko asmorik gabe, eta gabezia hori, erdizka bada ere betetzeko asmoz, fauna hori osatzen duten animalietako batzuk aipatuko ditugu. Aurrez aipatutako tximua, otsoa, hartza eta beleaz gainera, ondokook ere azaltzen dira: inurria, mirua, ahuntza, zaldia, behia, azeria, ...

Hori guztiarekin, paisaiako elementu hainbat azalduta ditugula esan daiteke. Ez da ahaztu behar, hala ere, azaltze hau azterketa-lan baten ondorioa dela, hau da, ekin-tza banatzaile eta zatitzaile baten ondorioa, eta paisaiak, aitzitik, osotasun bateratu bat osatzen duela, talde bat, elementu guztiak elkar erlazionaturik dauden eta elkarrekin menpekotasuna duten habitat bat, alegia. Saia gaitezen, ondorioz, orain artean bereizi duguna batzen eta saia gaitezen mezua bere osotasunean jasotzen.



## Familiaridad del paisaje

El primer elemento a tener en cuenta sería que nos encontramos ante un paisaje que, en general, nos resulta relativamente familiar. Tanto los elementos naturales como los artificiales no son extraños al medio geográfico que habitualmente nos circunda, ni son extraños al ámbito cultural vasco; la casa, el bosque, el mar, el palacio o castillo,... forman parte de nuestra geografía, de nuestra historia y de nuestra cultura.

Y esto, en lo que respecta a los elementos analizados; pero lo mismo ocurre respecto a otros elementos que no eran objeto de análisis y que, incidentalmente, han ido apareciendo en las citas con las que hemos ilustrado lo que se afirmaba en cada caso: personajes como el rey, la bruja, el joven emprendedor o el oso, el caballo, el milano, etc. pertenecen enteramente a nuestro mundo geográfico o simbólico. De ahí, quizás, podemos concluir, ese aire de familiaridad que nos proporciona el paisaje del cuento maravilloso.

Pero, si dejando de lado la familiaridad que experimentamos ante el paisaje del cuento maravilloso, intentamos avanzar en la definición de ese paisaje global, las dificultades no dejan de aflorar y de presentarse a nuestro espíritu.

En efecto, ¿cómo es ese paisaje global?, ¿se puede hablar de un paisaje único que englobe los paisajes parciales que aparecen en cada una de las narraciones?, ¿cuáles son, de existir, sus rasgos generales?

No es fácil contestar a estas cuestiones con una palabra o con un escueto catálogo de rasgos. Por un lado, se puede decir que, en general, el paisaje o el medio en el que se mueven los personajes, es un paisaje humanizado, un entorno modificado y habitado por el hombre.

La presencia del hombre constituye una constante en todos los entornos, tanto en los eminentemente humanos como los pueblos y ciudades, como en los más refractarios a su presencia, como el bosque profundo o la sima. El protagonista, en su incesante peregrinar, va encontrando personas, favorables unas y hostiles otras, pero, en definitiva, personas. Incluso los animales con los que se encuentra actúan, razonan y hablan como las personas.

Por otro lado, ese paisaje familiar y humanizado no puede ser genéricamente caracterizado mediante un único elemento paisajístico, por ejemplo, como rural o urbano, pues unas veces nos encontramos inmersos en un medio predominantemente rural y, otras, la narración no abandona el medio urbano.

Lo mismo cabría decir si tomásemos como referencia el carácter favorable u hostil, violento o idílico del paisaje. A este respecto, habría que indicar que en las narraciones no se atribuye, normalmente, caracterización alguna a los elementos del paisaje y que, como en el caso anterior, dentro o en torno a los mismos elementos pueden darse situaciones de violencia o de lasitud, según se desarrolle la acción en una determinada narración.

Podríamos concluir diciendo que, a nivel apariencial, no hay un único paisaje que pueda ser considerado como el paisaje global real en el que se desarrolla lo que en la narración maravillosa se nos cuenta. En lugar de un paisaje global nos encontraríamos con una diversidad de paisajes, familiares y humanizados todos, pero rurales unas

## Paisaia gertutasuna

Kontutan hartu beharreko lehen elementua zera litzateke, hots, oro har, nahikoa gertukoa egiten zaigun paisaia baten aurrean gaudela. Ez elementu naturalak, ez eta artifizialak ere, ez zaizkigu normalean gure inguruan izaten dugun gune geografikoarekiko arrotz egiten, eta ez dira arrotzak euskal kultura gunearikiko ere; etxea, basoa, itsasoa, jauregi edota gaztelua,... gure geografia, gure historia eta gure kultura osatzen duten elementuak dira.

Eta hau, aztertutako elementuei dagokienean; baina gauza bera gertatzen da azterketagai ez ziren, eta intzidentalki kasu bakoitzean baieztatzen zena ilustratzeko erabili ditugun zitetan azalduz joan direnekin ere; hala nola erregerekin, sorginarekin, gazte saiatuarekin, edo hartzarekin, zaldiarekin, miruarekin, eta abarrekin, zeinak erabat gure mundu geografiko zein sinbolikoko kide baitira. Hortik, agian, ondoriozta dezakegu ipuin harrigarriko paisaiak sentiarazten digun gertutasunaren zergatia.

Baina, ipuin harrigarriko paisaiaren aurrean sentitzen dugun gertutasun hori alde batera utziz paisaia orokor horren definizioan aurrera egiten saiatzen baldin bagara, zailtasunak behin eta berriro azalduko dira gure izpirituaren aurrean.

Egiaz, nolakoa da paisaia orokor hori?, hitz egin al daiteke narrazio bakoitzean azaltzen diren paisaia atalak bilduko lituzkeen paisaia bakarraz?, zeintzuk dira, izatekotan, bere ezaugarri orokorrak?

Ez da lan erraza galdera hauei hitz bakarrez edota ezaugarri zerrenda labur batez erantzutea. Alde batetik zera esan daiteke, hots, oro har, paisaia edota pertsonaiak ibiltzen diren tokia, gizatartutako paisaia dela, gizakiak aldatu eta bizileku gisara duen ingurunea.

Gizonaren presentzia, beti emango da gune guztietan, bai besteren gainetik gizatartutako guneetan, hala nola, herri zein hirietan, eta bai errefraktarioen zaizkionetan ere, hots, oihan sakonean edota harpean. Protagonistak, bere ibili amaigabean, aldeko zein kontrako pertsonak aurkituko ditu, baina pertsonak, finean. Bidean aurkitzen dituen animaliek ere pertsonak bezala jokatu, arrazoitu eta hitz egiten dute.

Beste alde batetik, paisaia gertuko eta gizatartutako hori ezin generikoki karakteriza daiteke paisaiako elementu bakar baten bidez, zeina nekazaritza mundukoa edota hirikoa izan baitaiteke; izan ere, zenbaitzuetan nagusiki nekazaritzarekin lotura estua duen ingurunearekin egiten baitugu topo, eta beste batzuetan narrazioak ez baitu hiria alde batera uzten.

Gauza bera esan beharko litzateke erreferentzia gisa paisaiaren izaera aldeko zein kontrakoa, bortitz zein idilikoa erreferentzia gisara hartuko bagenu. Kontu honi dagokienean esan beharrekoa litzateke narrazioetan, normalean, ez zaiela inolako karakterizaziorik egozten paisaiako elementuei, eta aurreko kasuan bezala, elementuen baitan edota inguruan egoera bortitzak edota ahuleziazkoak eman daitezkeela, narrazio konkretu batean ekintza nola garatzen denaren arabera.

Zera esanaz amai genezake, hots, maila itxurazkoan ez dagoela paisaia orokor egiazkotzat har litekeen paisaia bakar bat, non narrazio harrigarrian kontatzen zaiguna garatzen baita. Paisaia orokor baten lekuan, paisaia mota

veces, urbanos otras, escenarios de violencia a menudo, remansos de paz ocasionalmente.

### Paisaje estilizado

A fin de cuentas, se podría pensar que la geografía aparente del cuento maravilloso no es algo importante y decisivo en la vida narrativa interna del cuento. Que el cuento no se interesa directamente por el paisaje, por la geografía, sino que su interés está en algún otro lugar, se centra en algún otro elemento.

Esto último concuerda perfectamente con una observación que se ha repetido reiteradamente a la hora de exponer analíticamente los componentes naturales y artificiales del paisaje de los cuentos maravillosos. Dicha observación insistía en la ausencia de elementos descriptivos; no hay descripción, se decía una y otra vez.

En efecto, no hay descripción por separado de cada uno de los componentes del paisaje y tampoco existe descripción del paisaje en general, del paisaje global. En ese sentido, se avanzaba anteriormente que el paisaje de los cuentos maravillosos se nos aparece como un paisaje sencillo esbozado con una gran economía de medios.

Continuando por esta vía, se puede afirmar que, en general, los diversos elementos que conforman el medio geográfico en el que se desarrolla la acción del cuento son, simplemente, nombrados, sin que, la mayoría de las veces, sean mínimamente adjetivados. Podría decirse que dichos elementos han sufrido un proceso de depuración, de estilización, de pérdida de individuación. Hasta tal punto, que estaríamos tentados de afirmar que nos encontramos ante un paisaje abstracto.

Y, sin embargo, no parece que esa conclusión sea del todo adecuada. No al menos, si tomamos el término “abstracto” como algo diametralmente opuesto a “figurativo”, aunque, quizás, pudiere ser acertado contrapuesto al término “realista”.

Indudablemente, la adjetivación es prácticamente inexistente en los cuentos maravillosos, no contamos con descripciones minuciosas ni de las partes ni del todo, pero también es rigurosamente cierto que, por una parte, los cuentos nos ofrecen elementos como la casa, el bosque, el palacio, etc. fácilmente reconocibles y que, por otra, nos ofrecen, también, mini-paisajes o paisajes “minimal”, es decir, paisajes reducidos a su mínima expresión, que no es otra que la de constituirse en escenarios de la acción que se desarrolla en dichas narraciones.

Los detalles descriptivos o los adjetivos, como hemos afirmado anteriormente, están ausentes, pero los nombres y los verbos abundan y se suceden vertiginosamente dando lugar a largas secuencias de acciones que el héroe y otros protagonistas van materializando a lo largo de los sucesivos escenarios a los que esas mismas acciones conducen.

### Un escenario simple

Todo ocurre y ocurre de todo en el espacio ficticio de un corto texto narrativo. Y ese espacio ficticio es un espacio

desberdinak aurkituko genituzke, guztiak gertukoak eta gizartartutakoak, baina nekazaritza mundukoak zenbaitzuetan, hirikoak beste batzuetan, bortizkeria ekintzen lekuko sarri, eta bakegune gutxi batzuetan.

### Estelizatutako paisaia

Finean, ipuin harrigarriko itxurazko geografía, ipuinaren barneko bizi narratiboan elementu garrantzitsua ez dela pentsa liteke. Ipuinak ez duela paisaia gaitik, geografía gaitik interesik pizten, bere interesa beste lekuren batean dagoela, beste elementuren batek pizten duela.

Azken hau bat dator ipuin harrigarrietako paisaiaren osagai natural zein artifizialak analitikoki azaltzerako orduan behin eta berriro errepikatu den ohar batekin. Ohar horrek, deskribapen elementuen gabezia azpimarratzen zuen; ez dago deskribapenik, esaten zen behin eta berriro.

Egiaz, ez dago modu berezian paisaia osagai bakoitzari buruz egindako deskribapenik, eta ez dago, era berean eta orokorrean, paisaiaren deskribapenik, paisaia orokorrekin. Zentzu honetan, lehen aurreratzen zen ipuin harrigarrietako paisaia, ahalik eta elementu eta bitarteko gutxien erabiliz deskribatutako paisaia sinple gisara azaltzen zaigula.

Bide honi jarraituz, ondoko hau baieztatu daiteke, alegia, oro har, izendatu besterik ez direla egiten ipuineko ekintza garatzen den gune geografikoa osatzen duten hainbat elementu, maiz gutxieneko izenondorik ere ez dutelarik. Esan liteke elementu hauek garbiketa, estilazio, bakar izatearen gaitze prozesu bat izan dutela. Hainbesterakoa izan da hori, non, paisaia abstraktu baten aurrean gaude la baieztatzeko tentazioa izan baikenezake.

Eta, hala ere, ez dirudi ondorio hori erabat zuzena denik. Ez, behinik behin, “abstraktu” terminoa “figuratibo” terminotik erabat kontrako muturrean dagoen zerbait bezala hartzen baldin badugu, nahiz eta, agian, zuzena litzatekeen “errealista” terminoarekiko beste muturrean dagoela esatea.

Zalantza izpirik gabe, izenondoen erabilera ia hutsaren hurrengoa da ipuin harrigarrietan, ez dugu deskribapen zehatzik, ez atalenik ez guztiazenik, baina egia osoa da era berean, alde batetik ipuinek etxea, basoa, jauregia eta abarren moduko elementuak eskaintzen dizkigutela, zeinak erraz ezagutzeko modukoak baitira, eta bestetik, era berean, mini-paisaia edota paisaia “minimalak” ere eskaintzen dizkigutela, hau da, adierazpen gutxienean muga-tuta dauden paisaiak. Adierazpen gutxienean hori, narrazio horiek garatzen dien ekintzaren eszenatoki bilakatzear datza.

Deskribapenei dagozkien xehetasunak edota izenondoak, aurrez esan dugun moduan, ez dira azaldu ere egiten, baina ugari dira izen zein aditzak, eta behin eta berriro azaltzen dira ekintzen sekuentzi luzeak eraginez, zeinak ekintza horiek berek zuzentzen dituzten hurrenez hurreneko eszenatokitik zehar heroia eta beste protagonista batzuk gauzatuz joaten diren.

### Ezenatoki simplea

Dena gertatzen da eta denetik gertatzen da narrazio testu labur baten fikziozko espazioan. Guztia, narrazio testu

austero: el cuento maravilloso no se interesa en recrear morosamente un determinado paisaje. Lo da por supuesto o, más exactamente, con elementos, apariencialmente conocidos, por habituales, en el entorno geográfico - cultural, el cuento construye estilizados espacios donde se realizan acciones, estilizadas y depuradas de descripción, también. El paisaje, la geografía constituyen, en definitiva, el escenario que debe hacer posible la acción.

Desde ese punto de vista, está claro que lo que interesa en el cuento no es la descripción pormenorizada de una geografía, sino crear un escenario que sea él mismo geografía, es decir, que se ofrezca como marco, como territorio en el que sea posible que algo suceda, en el que sea posible, antes que nada, que el héroe y sus comparsas puedan moverse, dialogar y, sobre todo, actuar, en una palabra, desarrollar la trama argumental de la narración.

### Un escenario de ficción

En ese sentido, la geografía-escenario no copia un paisaje externo real, no representa un determinado paisaje, sino que es de nueva creación al servicio de un interés completamente distinto del de la reproducción. En los cuentos maravillosos, por lo tanto, nos encontramos ante un paisaje nuevo, ante una geografía inventada, en otras palabras, ante una geografía aparente al servicio de otra geografía a la que, en verdad, sirve.

Tras este recorrido, estaríamos en condiciones de responder a la pregunta que inquiere sobre el paisaje global y sus características.

En efecto, a la luz de la acción desarrollada por el héroe, se puede afirmar que la geografía-escenario o que el paisaje-escenario del cuento maravilloso no consta, en resumidas cuentas, más que de tres decorados:

- el decorado inicial que representa el pobre lugar de origen del protagonista o su punto de partida, marcado por la necesidad;
- el decorado intermedio que representa los diferentes lugares en los que se desarrolla la acción; y
- el decorado final que representa el lugar en el que, definitivamente, se asienta el héroe, tras haber solucionado su precaria situación anterior.

El paisaje-escenario está constituido, por lo tanto, a modo de un tríptico de tres cuerpos.

Los dos cuerpos exteriores apenas ofrecen novedad al oyente o al lector. Tanto el punto de partida como el de llegada son previsibles y casi absolutamente conocidos previamente.

- El primero representa la casa o el entorno familiar.
- El segundo, a su vez, una nueva casa o la casa primera renovada, junto con una nueva situación económica o vivencial del héroe, normalmente, recién casado.
- Es el cuerpo central, que los dos exteriores abren o cierran, el que confiere una originalidad y novedad relativas a la escenificación que el cuento maravilloso pone en marcha.

labur baten fikziozko gune batean gertatzen da. Eta fikziozko gune hori, gune estua da: ipuin harrigarriaren interesa ez datza paisaia zehatz bat modu xehean azaltzean. Jakintzat ematen du hori. Edota zehazkiago esanda, ingurune geografiko-kulturalean, ohikoak direlako itxuraz ezagunak diren elementuen bidez, ipuinak gune estilizatuak eraikitzen ditu, non ekintza estilizatu eta garbiak ere gertatzen baitira. Paisaiak, geografiak, ekintza posible egingo duten eszenatokia osatzen dute finean.

Ikuspuntu honetatik, argi dago ipuinean benetan interesa pizten duena ez dela geografía baten deskribapen zehatza, bera geografía izango den eszenatoki bat osatzea baizik. Beste hitz batzuetan esanda, eszenatoki-geografía hau, zerbait gertatzea posible egingo duen marko, lurraldea izango litzateke, non beste ezer baino lehen, heroiak eta bere ingurukoek mugitu, hitz egin, eta batez ere ekintzak gauzatu ahal izango dituzten; hitz batean esanda, narrazioaren bilbe argumentala garatu ahal izango den lurraldea.

### Fikziozko Ezenatokia

Zentzu honetan, eszenatoki-geografía honek ez du kanpoaldeko paisaia erreal bat kopiatzen, ez du paisaia jakin bat aurkezten; aitzitik, erreproduzioaren interese-tik oso urruti dagoen beste interes baten menpe dagoen elementu sortu berria da. Ipuin harrigarrietan, beraz, paisaia berri baten aurrean gaude, asmatutako geografía baten aurrean, edota, beste hitz batzuetan esanda, itxurazko geografía baten aurrean, zeina, zerbitzatu egiten duen beste geografía baten menpe baitago, egiaz.

Ilbilde honen ostean, paisaia globalaz eta bere ezaugarriez eragiten duen galderari erantzuna emateko moduan geundeke.

Horrela bada, eta heroiak garatutako ekintza kontutan hartuta, esan daiteke laburbilduta ipuin harrigarriaren geografía-eszenatokiak edota paisaia-eszenatokiak ez di-tuela hiru dekoratu besterik:

- protagonistaren jaioterria edota beharraren beharrez protagonistaren beraren abiapuntua ordezkatzeko dituen hasierako dekoratua;
- erdiko dekoratua, zeinak ekintza garatzen den toki desberdinak ordezkatzeko baititu;
- eta amaierako dekoratua, zeinak aurreko egoera latz bat gainditu ostean heroia definitiboki biziko den tokia ordezkatzeko baitu.

Paisaia-eszenatokiaren egitura, beraz, triptiko modura hiru atalez dago osaturik.

Kanpoaldeko bi gorputzek ia ez diote berrikuntzarik eskaintzen entzule zein irakurleari. Bai hasierako puntua zein amaierakoa ere, aurreikusi egin daitezke, eta ia erabat ezagunak dira aurretiaz.

- Lehenak etxea edota familiarteak ordezkatzeko ditu,
- eta bigarrenak, bere aldetik, etxe berri bat, edota berriztatuta dagoen lehen etxea, heroiaren ekonomia zein bizitza egoera berri batekin batera, zeina ezkondu berria izango baita normalean.
- Erdiko atala da, kanpoaldeko biek itxi edo irekitzen dutena, hain juxtu ere, ipuin harrigarriak abian jartzen duen eszenifikazioari nola-halako originaltasun eta berri ukitua ematen diona.



Se trata de saber cómo, partiendo de donde parte, llega el héroe a ese final, previsiblemente, feliz. Lo que, en definitiva, aviva el interés es ver cómo realiza el héroe su itinerario. Eso es lo que no está dado previamente. Y lo que, precisamente, ofrece el cuento maravilloso es la geografía-escenario de la que el héroe deberá valerse para realizar su itinerario.

Resumiendo, podríamos decir que el cuento maravilloso no describe una geografía real sino que crea un espacio -escenario ficticio al servicio de la acción a desarrollar por el héroe del relato.

¿Posee algún otro carácter simbólico esta geografía -escenario o, por el contrario, su significación se agota en la antedicha escenificación? A nuestro entender, el carácter simbólico de esta geografía-escenario vendrá dado, en todo caso, por el carácter de la acción a la que sirve. Examinemos esa posibilidad.

## 4. La geografía oculta

### 4.1. Un itinerario iniciático para un héroe postulante

Acabamos de afirmar que en los cuentos maravillosos se da una sobreabundancia de acción. Que los nombres y los verbos parecen bastarse y cubrir todo el proceso narrativo. Si, no obstante, fijamos nuestra atención, como ya lo hemos hecho anteriormente, en ese complejo devenir de continua actividad, observaremos que esa aparente riqueza y diversidad de acciones puede ser simplificada y reducida a una secuencia mucho más corta.

### 4.2. El viaje simbólico

Al fin y al cabo, lo que todas esas narraciones nos cuentan son periplos, más o menos complejos, de un determinado protagonista. Son viajes lo que nos narran.

- viajes que comienzan en un determinado lugar;
- viajes que se desarrollan a través de peripecias diversas;
- y viajes que, finalmente, terminan, casi siempre felizmente, bien en el punto de partida bien en un nuevo lugar que se convierte en la residencia del protagonista.

Los cuentos maravillosos narran, pues, un viaje y representan su peculiar itinerario mediante el paso por diferentes espacios escénicos. Espacios que, en su estilización y abstracción, son símbolos de los espacios en los que se realiza el verdadero viaje que narran los cuentos maravillosos.

Ese viaje, como acabamos de afirmar, comienza en la casa natal del héroe y finaliza en su nueva morada. Morada nueva, aunque, accidentalmente, ésta sea su antigua casa natal, pues la novedad no estriba tanto en el cambio de edificio como en la desaparición del estado de necesidad que motivó la salida del hogar familiar; si la necesidad se

Jakin beharrekoa zera da, hots, nola iristen den heroia itxura guztien arabera zoriotsu, abiatzen den puntutik abiatuta, amaiera horretara. Azken finean interesa pizten duena, heroiak bere ibilbidea nola egiten duen ikustea da. Horixe da aurretiaz emana ez dagoena. Eta ipuin harrigarriak eskaintzen duena, hain juxtu ere, heroiak bere ibilbidea egiteko erabili beharko duen geografía -eszenatokia da.

Laburbilduz esan genezake ipuin harrigarriak ez duela geografía erreal bat aurkezten; kontakizuneko heroiak garatu beharreko ekintzaren zerbitzura dagoen fikziozko gune-eszenatoki bat sortzen du, aitzitik.

Ba al du geografía-eszenatoki honek beste ezaugarri sinbolikorik, edota, aitzitik, agortu egiten da bere esanahia eszenifikazio horren aurrean? Gure ustez, geografía-eszenatoki honen izaera sinbolikoa, etortzekotan, zerbitzatzen duen ekintzaren izaeratik etorriko da. Azter dezagun aukera hori.

## 4. Ezkutuko geografía

### 4.1. Ibilbide inizatikoa heroí gaiarentzat

Oraintxe baieztatu berri dugu ipuin harrigarrietan gehiegizko akzioa ematen dela. Izen eta aditzak, besteren beharrik gabe, nahikoak direla narrazio prozesu guztia osatzeko. Hala eta guztiz ere, gure arreta, aurrez egin dugun bezala, amaigabeko ekintza sorta konplexu horretara zuzentzen baldin badugu, zera ikusiko dugu, hots, ekintzen itxurazko aberastasun eta aniztasun hori askoz ere laburragoa den sekuentzia batera sinplifika eta murriztu daitekeela.

### 4.2. Bidaia sinbolikoa

Finean, narrazio horiek guztiek kontatzen digutena, protagonista jakin baten gorabehera gorabeheratsuak dira. Bidaiak kontatzen dizkigute.

- leku zehatz batean hasten diren bidaiak;
- gorabehera hainbatetan zehar garatzen diren bidaiak;
- eta azkenik, ia beti modu zoriotsuan amaitzen diren bidaiak, bai abiapuntuan, bai protagonistaren bizileku bilakatzen den leku berrian ere.

Ipuin harrigarriek, honenbestez, bidaia bat kontatzen dute, eta beronen ibilbide berezia, gune eszeniko desberdinetatik paseaz aurkezten dute. Gune hauek, gainera, beren estilizazio zein abstrakzioan, ipuin harrigarriek kontatzen duten egiazko bidaia egiten den guneen sinbolo dira.

Bidaia hori, orain esan berri dugun moduan, heroia jaiotetxean hasi eta bere bizitoki berrian amaitzen da. Bizitoki berria da, nahiz eta akzidentalki, hau bere jaiotetxea izan, izan ere berrikuntza ez baitatza horrenbeste eraikuntza aldaketan, familiako etxetik irtetea eragin zuen behar egoera horren desagertzean baizik; behar hori gain-

ha superado la casa deviene nueva. Independientemente, pues, del carácter de la nueva morada, lo importante es que el héroe supere el motivo causante de su salida.

Y esto es igualmente válido para las narraciones en las que el protagonista se extraña por propia voluntad, como para los relatos en los que el hecho de partir del hogar familiar le viene impuesto al margen o en contra de su propio querer.

### 4.3. La necesidad inicial

La carencia o necesidad iniciales pueden formularse de diferentes maneras. Existe una, sin embargo, que aparece repetidamente en nuestras narraciones: la pobreza.

Pobreza. Acuciado por ella el protagonista parte en busca de fortuna. Pero si, en lugar del comienzo, examinamos el final de los cuentos, podremos observar que muchos de ellos acaban en matrimonio, aunque el motivo inicial no mencionara más que la ausencia de fortuna material.

Pareja. Esto nos induce a pensar que, aunque de modo implícito, la falta de pareja sexual y su búsqueda forman, también, parte de esa búsqueda de fortuna.

Pero con ello nos deslizamos hacia un territorio diferente, pues no parece procedente equiparar la búsqueda de fortuna material con la búsqueda de pareja sexual con la que vivir feliz el resto de los días. Y es que entramos en el terreno de la intimidad, en el territorio de la autoafirmación y donación personales.

A este respecto, nos parece que la contraposición de las dos casas, la natal y la nueva residencia, puede resultar sugestiva y, suficientemente, ilustrativa.

### 4.4. Emancipación

El joven héroe, ya que casi siempre el protagonista es joven, incluso cuando hay varios jóvenes candidatos el que deviene protagonista es el más joven de entre ellos (el hermano o hermana menor, el sirviente más pequeño, etc.), sale de su hogar, de su familia. O es su familia (padres, hermanos, madrina, etc.) la que lo abandona, lo entrega, le obliga a partir o intenta matarlo.

El cuento comienza, por lo tanto, escenificando un alejamiento geográfico que simbolizaría, directamente, la ruptura con el mundo y el entorno familiares e, indirectamente o a otro nivel de simbolización, con el mundo de la niñez. El alejamiento geográfico simbolizaría la ruptura mental, emocional y vivencial del héroe-protagonista con el mundo de su niñez.

### 4.5. El cuerpo inicial.

#### El empuje de la necesidad

En ese sentido, el primer cuerpo del tríptico - escenario - geografía, además de representar figurativamente el mundo familiar mediante el icono “etxe-casa”, simbolizaría, también, el mundo y la época de la niñez íntimamente ligada al hogar y al entorno familiar. A su vez, la pobreza o la necesidad mencionada en cada caso simbolizarían, generalmente, la necesidad de autoafirmación personal,

ditu baldin bada, etxea berri bilakatuko da. Bizitokiaren izaera alde batera utzita, beraz, garrantzitsua zera da, hots, heroiak bere irteera eragin zuen egoera gainditzea.

Eta hau modu berean da baliagarri bai protagonista bere borondateaz harritzen den narrazioetarako, bai etxetik alde egite hori bere nahi izatetik kanpo edo kontra inposaturik datorkion kontakizunetarako ere.

### 4.3. Hasierako gaberia

Hasierako gabezia edota behar horiek modu desberdinetara azal daitezke. Bada bat, zernahi gisaz, gure narrazioetan behin eta berriro azaltzen dena: pobrezia.

Egoera honek jota, protagonista aberastasun bila ateratzen da. Baina, ipuinen hasiera aztertu beharrean amaiera azterten baldin badugu, zera ikusi ahal izango dugu, hots, horietako asko ezkontzan amaitzen direla, nahiz eta hasierako arrazoiak aberastasun material eza beste ezer ez aipatu.

Honek zera pentsatzera garamatza: inplizituki bada ere, bikote sexualaren gabezia eta beronen bilatzea ere, aberastasun bilaketa horren baitan daudela.

Baina horrekin eremu desberdin batera jotzen dugu, ez baitirudi egoki denik aberastasun materialaren bilatzea, heriotzarainoko egunetan zoriontsu bizi ahal izateko bikote sexuala bilatzearekin parekatzea. Gauzak horrela, intimitatearen eremuan sartzen gara, autobaiezatzarearen eta emate pertsonalen eremuan.

Kontu honi dagokionean, bi etxeen, jaiotetxearen eta bizitoki berriaren arteko aurka jartze sugestiboa eta nahikoa ilustratiboa izan daitekeela iruditzen zaigu.

### 4.4. Emantzipazioa

Heroi gaztea, izan ere protagonista ia beti gaztea baita, hautagai bat baino gehiago daudenean ere protagonista beren arteko gazteena bilakatuko da (anaia edo arreba gazteena, zerbitzaririk txikiena, eta abar) bere etxetik aterako da, bere familiarik. Edota bere familia izango da (gurasoak, anaia-arrebak, amapontekoa, eta abar) utzi, eskaini, aldegitara behartu edota hiltzen saiatuko dena.

Ipuina, beraz, aldentez geografiko bat eszenifikatuz hasten da, zeinak zuzenean munduarekiko eta familiarekiko haustura sinbolizatuko bailuke.

Urrutiratze geografikoak, heroi-protagonistaren bere haurtzaroko munduarekiko haustura mental, emozional eta bizipenezkoa sinbolizatuko luke.

### 4.5. Hasierako atala.

#### Beharraren bultzada

Zentzu horretan, triptiko-eszenatoki-geografiaren lehen atalak figuratiboki “etxea” ikonoaren bidez familia mundua adierazteaz gainera, etxeari eta familia giroari modu estuan lotutako haurtzaroko mundua eta garaia ere sinbolizatuko lituzke. Era berean, aipatutako pobrezia edota beharrak, oro har, zera sinbolizatuko luke, hots, autobaiez-

de independencia vital que el héroe, adolescente-joven, experimenta en ese determinado momento de su vida interior.

Por otra parte, el hecho que el protagonista no parta, a menudo, por propia voluntad, que se convierta en protagonista a pesar suyo indicaría que, también, la familia, los padres y hermanos mayores son conscientes de que cada miembro de la familia debe emanciparse haciéndose cargo de su propia vida y de que todos ellos deben coadyuvar en esa tarea que, indudablemente, deberá ser llevada a cabo de forma personal por cada uno de ellos.

#### 4.6. El cuerpo final. La necesidad satisfecha

El final del cuento maravilloso es, ya lo sabemos, casi siempre feliz. Y esa felicidad se concreta, en la mayoría de los relatos, presentando al héroe-protagonista bien volviendo a su casa natal bien estableciendo su residencia en una nueva morada. En los dos casos, es casi inexcusable la superación del estado de necesidad inicial, por lo que el héroe vuelve enriquecido y, a menudo, casado o establece su residencia en una mansión nueva o en la casa del cónyuge que ha conseguido en el decurso de la acción, gozando de las riquezas o status obtenidos previamente.

El protagonista, en consecuencia, ha dado fin a su periplo personal. El héroe ha logrado la propia autoafirmación, ha superado el estado de necesidad o de dependencia respecto a su entorno familiar, ha dejado atrás su época de niñez, se ha casado y por todo ello, aun en el caso de que vuelva a casa, es una persona transformada la que regresa, es una persona con vida propia y con medios propios para afrontarla; situación que, sin duda, queda más patente cuando la emancipación es total, es decir, cuando el héroe no vuelve a su casa sino que comienza una nueva vida en una nueva morada. Todo ello es lo que representaría y simbolizaría el tercer cuerpo de nuestro tríptico-escenario-geografía mediante el icono “etxe berri-casa nueva”.

#### 4.7. El cuerpo central. El proceso de tránsito.

Nos queda ahora por analizar el cuerpo central. Es el cuerpo dedicado al itinerario; el cuerpo del viaje. Hasta ahora, conocemos el comienzo y el final, pero, ¿cómo llega ese adolescente - joven a autoafirmarse, a independizarse de su familia, a superar su época de niñez y a entrar en la edad adulta?

La trama de cada cuento maravilloso nos ofrece un espectáculo particular para escenificar el tránsito de una edad a otra. La variopinta realidad de esas escenificaciones constituye uno de los encantos fundamentales del cuento maravilloso. No se trata aquí de intentar reducir a un rígido escenario monocromo y monofigurativo este mundo de imaginación y colorido. Solamente se intentará captar algunos de los detalles recurrentes en los relatos que nos ocupan, para intentar desentrañar el sentido del itinerario que, de modo tan diverso, escenifican.

A tal fin, centraremos nuestra atención en los siguientes elementos:

tapen pertsonalerako beharra, heroiak, nerabe gazteak, bere barne bizitzako une konkretu horretan bizi duen bizi-independentzia.

Beste alde batetik, protagonistak sarri bere kabuz ez alde egiteak, protagonista berak nahi ez izanda bilakatzeak, zera ere esan nahiko luke, alegia, familia, gurasoak eta anaia-arreba nagusiak jabetzen direla familiako kide bakoitzak etxetik aldegin beharraz, bere bizitzaren erantzule bihurtuz, eta guztiek eskaini behar dutela laguntza lan horretan, zeina, zalantza izpirik gabe, beraietako bakoitzak pertsonalki gauzatu beharko duen.

#### 4.6. Azken atala. Beharra gaindituta

Ipuin harrigarriaren amaiera, aurrez esan dugun bezalaxe, zoriontsua da ia beti. Eta zoriontasun hori, kontakizunik gehienetan, protagonista bere jaioterrira itzultzen dela aurkeztuz edota bere bizitokia etxe berri batean ezartzen duela aurkeztuz zehazten da. Bi kasuetan, ia ezinbestekoa da hasierako behar izate egoera hori gainditzea, heroia aberastuta itzultzen delarik, eta sarri ezkondata, edo bestela, bere bizitokia etxaleku berri batean ezarrita, edota ekin-tzaren joanean lortu duen emaztearen etxean, aurrez lortutako aberastasun edo statusaz gozatuz.

Protagonistak, honenbestez, amaiera eman dio bere ibili pertsonalari. Heroiak autobaieztapena lortu du, gainditu du bere familiaritatearekiko behar izate edota dependentzia egoera, atzean utzi du bere haurtzaroa, ezkondu egin da, eta hori guztia dela eta, etxera itzuliko balitz ere, eraldatutako pertsona bat da itzultzen dena, bizitza propioa eta honi aurre egiteko bitarteko propioak dituen pertsona bat; egoera hori agerikoagoa da, noski, etxetik aldegite hori erabatekoa denean, hau da, heroia etxera itzuli ez eta beste etxe berri batean bizimodu berri bati hasiera ematen dihonean. Hori guztia litzateke gure triptiko-eszenatoki-geografiak “etxe berria” ikonoaren bidez hirugarren atalak ordezkatu eta sinbolizatuko lukeena.

#### 4.7. Erdiko atala. Igarotzeko jardunbidea

Erdiko atala gelditzen zaigu aztertzeko. Ibilbideari eskaintako atala da; bidaiaren atala. Orain arte, hasiera eta bukaera ezagutzen ditugu, baina, nola iristen da nerabe-gazte hori autobaieztatza, bere familiarengandik independizatza, bere haurtzaroa gainditzera eta heldutasunean sartza?

Ipuin harrigarri bakoitzeko bilbeak ikuskizun partikularra eskaintzen digu adin batetik besterako igarotze hori eszenaratzeko. Eszenaratze horien errealitate desberdinak osatzen du ipuin harrigarriaren xarmantasunetako bat. Kontua ez da hemen irudimen eta kolorezko mundu hau eszenatoki monocromo eta monofiguratibo zurrun batera murrizten saiatzea. Egiten saiatuko den gauza bakarra, aztertzen ari garen kontakizunetan dauden xehetasun helegileetako batzuk jasotzea izango da, hain modu desberdinean eszenaratzen duten ibilbidearen zentzua zein den argitu asmoz.

Helburu horrekin, gure arreta ondoko elementuenganantz zuzenduko dugu:



- la lejanía,
- la “bortha-puerta”,
- las pruebas y, por último,
- los personajes favorables y hostiles.

Todo viaje supone, ciertamente, un alejamiento y, en consecuencia, un extrañamiento. Los cuentos expresan de diferentes maneras ambas realidades: subrayando el carácter lejano del lugar al que el héroe llega, indicando que se ha caminado largo tiempo y que se llega al caer la noche, señalando la perplejidad que le produce al héroe el nuevo escenario, etc.

El viaje del que, en resumidas cuentas, se trata en el cuento constituye, también, un viaje, aunque especial; es un viaje a un nuevo mundo, al mundo de la madurez personal; y es un viaje que entraña un alejamiento singular respecto a la situación anterior tomada en su totalidad.

#### 4.8. “Bortha-puerta”

En ese sentido, resulta sugerente un hecho que ya hemos subrayado en el apartado descriptivo. Nos referimos a la reiterada presencia del elemento “bortha-puerta” y a las acciones relacionadas con él. En efecto, podría decirse, que al héroe no le basta el mero alejamiento psico-geográfico para introducirse libre y despreocupadamente en el nuevo mundo. La entrada no está, sin más, expedita. Al contrario, existe una instancia que hay que respetar, una puerta que franquear para introducirse en ese mundo deseado.

Si hay que salir de casa y cruzar su umbral para acercarse al nuevo mundo –el loco que ha llevado consigo la puerta de su casa logra la fortuna en el mismo instante en el que se desprende de dicha puerta, arrojándola desde el árbol en el que se ha refugiado para pasar la noche en el bosque (C. n.º 23)– también hay que franquear una puerta para llegar a él. El acceso al nuevo mundo está, en consecuencia, regulado y, a menudo, es desde dentro desde donde se permite la entrada al viajero que expresamente la solicita. Así pues, la introducción en el nuevo mundo constituye un acto socialmente regulado.

#### 4.9. El héroe postulante

Y una vez admitido en él, comienza para el héroe –postulante su período de prueba: realizar trabajos imposibles, solucionar adivinanzas bajo graves amenazas, liberar a gentes de la maléfica presencia del herensuge-dragón, cumplir extravagantes deseos de caprichosas damiselas,... el héroe postulante deberá enfrentarse a múltiples pruebas de las que deberá salir victorioso, so pena de tener que volver a su casa natal sin haber conseguido su objetivo. Como le ocurre, por ejemplo, a la feísima hija mayor del cuento nº 104 que vuelve de casa de las lamias con una mala caballería y un cántaro lleno de carbón. O como le sucede al tonto hijo mayor del cuento nº 60 que vuelve de vacío y con la espalda desollada.

- urruntasuna,
- “bortha-atea”,
- frogak, eta azkenik,
- aldeko zein kontrako pertsonaienganantz.

Bidaia orok suposatzen du, egiaz, urrutiratze bat, eta ondorioz, arrotz bihurtzea. Ipuinek modu desberdinetan adierazten dituzte bi errealitateak: heroia iristen den lekuaren urruntasun izaera azpimarratuz, luzaz ibili dela eta gauzez iristen dela adieraziz, eszenatoki berriak heroia-ri sortarazten dion harridura adieraziz, eta abar.

Ipuinean azaltzen den bidaia, laburbilduz, eta era berean, berezia izan arren bidaia bat osatzen du; mundu berri bateranzko bidaia bat da, heldutasun pertsonaleranzko bidaia bat; eta osotasunean hartuta aurreko egoerarekiko urrutiratze berezi bat suposatzen duen bidaia bat da.

#### 4.8. “Bortha”

Zentzu horretan, iradokigarria da deskribapen atalean jadanik azpimarratu dugun gertaera bat. “Bortha” elementuaz eta berekin hartu-emanan duten ekintzen presentzia etengabeaz ari gara. Egiaz esan liteke heroia-ri ez zaiola nahikoa urrutiratze psiko-geografikoa mundu berrian modu aske eta kezkarik gabean sartzeko. Sarrera ez dago, besterik gabe, libre. Aitzitik, errespetatu beharreko instantzia bat dago, mundu horretan sartu ahal izateko gaintitu beharreko ate bat.

Etiket atera eta ate bat pasa behar baldin bada mundu berrira gerturatzeko –bere etxeko atea berekin daraman eroak zortea atea albo batera uzten duen unean lortzen baldin badu, oihanean gaua pasatzeko babestuta izan den zuhaitzetik boteaz (23. Y)– bertara iristeko ere ate bat pasa behar izango da. Honenbestez mundu berrirako sarrera arautua dago, eta sarri, barrualdetik uzten zaio sartzeko horretarako espreski eskaera egin duen bidaia-ri. Honenbestez, mundu berrian sarteak, sozialki arautua dagoen ekintza bat osatzen du.

#### 4.9. Heroi eskalea

Eta behin bertan onartuta, orduan hasten da frogia aldia heroia-eskalearentzat: ezinezkoak diren lanak egitea, mehatxu larripean asmakizunak asmatzea, herensugearen presentzia gaiztotik jendea askatzea, dama apetatsuen nahi bitxiak betetzea,... heroia eskaleak frogia askori egin beharko die aurre, zeinetatik garaile atera beharko duen, gainerakoan bere helburua lortu gabe itzuli beharko du bere jaiotetxera. Horixe bera gertatzen zaio, esate baterako, 104. ipuineko alaba zaharren ezin itsusiagoari, zeina lamien etxetik zaldi kaxkar batetik eta ikatzez betetako txantxil batekin itzultzen baita. Edota 60. ipuineko seme zahar tentelari gertatzen zaiona, zeina hutsik eta ezpata ebatsita itzultzen baita.

#### 4.10. Carácter social

Pero, también estas pruebas tienen un marcado carácter social. Unas veces, porque es la misma autoridad —rey, señor,...— la que las plantea e impone y otras, las más, porque el héroe-postulante las lleva a cabo y supera no con sus propios y únicos medios, sino contando para ello con la ayuda inestimable de otros personajes, humanos o humanizados, que ponen a su servicio las habilidades que aquél pueda necesitar.

Aunque, también es cierto que este carácter social de las tareas es, a su vez, consecuencia de la propia sociabilidad del héroe, quien anteriormente se ha granjeado la estima de sus futuros colaboradores. Hasta tal punto se subraya esa sociabilidad, que el falso héroe o héroe fracasado aparece siempre como un ser asocial y egoísta que debe su fracaso, en gran parte, a esa mala cualidad suya. Con lo que queda, de nuevo, resaltado el carácter social de este conjunto de pruebas.

Pero eso no es todo. Es, precisamente, dentro de ese entramado social donde el héroe encuentra, normalmente, a la persona que va a convertirse en su cónyuge. Éste pertenece a ese entramado social y, las más de las veces, juega un papel preponderante en dicha trama, bien como autoridad que pone a prueba al héroe, bien como auxiliar que le ayuda a superar las pruebas impuestas.

Así pues, las pruebas y, con ellas, los viajes a las que aquéllas obligan al héroe constituyen un complejo entramado social al que el héroe debe acomodarse y del que, a su vez, debe valerse para obtener, al fin del camino, el premio estipulado: honor, status, riqueza o amor. En otras palabras, la autoafirmación, la emancipación, la llegada al mundo de la madurez.

En ese sentido, parece meridianamente claro que el tercer cuerpo de nuestro tríptico simboliza el itinerario iniciático que el héroe-postulante recorre antes de conquistar definitivamente el estadio final de su plena mayoría de edad.

#### 4.11. Arquetipo de toda historia personal

Tras esta exposición, podemos concluir afirmando que la geografía aparente que el cuento maravilloso ofrece a nuestra atención no se agota en sí misma, que dicha geografía no constituye, exclusivamente, el marco imprescindible para que un relato de aventuras, más o menos fantásticas, pueda tener lugar, sino que la geografía aparente simboliza una segunda geografía que representa los hitos principales, el arquetipo de toda historia personal: el paso de la niñez a la madurez, a través de un proceso social iniciático.

La geografía aparente es simbólica. La geografía segunda u oculta lo es, también. A nivel de *geografía aparente*, nos movemos en un territorio similar a nuestro territorio geográfico-cultural, sin disonancias reseñables. A nivel de *geografía oculta*, por su parte, nos movemos en el terreno de lo universal.

#### 4.10. Gizarte izaera

Baina frogatzen duen gizarte mailako izaera nabarmena ere badute. Zenbaitzuetan, agintea bera delako —errege, jaun,...— planteatu eta ezartzen dituenak, eta beste batzuetan, gehienetan, heroi-eskaleak aurrera eramanez eta gainditu egiten dituelako, ez bere kabuz, baizik eta horretarako beste pertsonaia gizatiar edota gizartartuan batzuen laguntza eskergarekin, zeinak haren zerbitzura jartzen baitituzte hark behar izan ditzakeen abileziak.

Nahiz eta egia den era berean, lanen alderdi sozial hau heroiaren gizartekoitasunaren beraren ondorio dela, zeinak aurretiaz etorkizuneko bere laguntzaileen aldekatutasuna irabazi baitu. Hainbestera azpimarratzen da gizartekoitasun hori, non heroi faltsua edota porrot egindako heroiak, pertsona ezsozial eta bereko bezala azaltzen baita beti, zeinari neurri handi batean bere porrot egite hori bere koalitate txar horrek eragin baitio. Eta horrela, azpimarratua gelditzen da berriro frogatzen duen izaera soziala.

Baina hori ez da guztia. Bilbapen sozial horren barruan aurkitzen du, hain juxtu ere, heroiak, bere senar edo emazte izango den pertsona. Hau bilbapen sozialari dagokion elementua da, eta kasurik gehienetan, paper garrantzitsua jokatzeko duen bilbapen horretan, bai heroiak frogatzen duen autoritate gisara, bai ezarri zaizkion frogak gainditzeko lagunduko dion laguntzaile gisara.

Honela beraz, frogak, eta hauekin batera haiek behartuta heroiak egin beharreko bidaiek bilbapen sozial konplexua osatzen dute, zeinetara heroiak egokitu egin beharko baitu, eta zeinetaz, era berean, baliatu beharko duen, bidearen amaieran aurrez hitzartutako saria eskuratu nahi baldin badu: ohorea, statusa, aberastasuna edota maitasuna. Beste hitz batzuetan, autobaieztapena, emantzipazioa, heldutasunaren mundura iristea.

Zentzu horretan, nahikoa argi dago gure triptikoko hirugarren atalak, bere heldutasun erabatekoaren azken fasea definitiboki lortu aurretik heroi-eskalariak ibiltzen duen hasierako ibilbidea sinbolizatzen duela.

#### 4.11. Historia pertsonal oroen arketipoa

Aurkezpen honen ondoren, zera baieztatuz amaitzeko, hots, ipuin harrigarriak gure arretari eskaintzen duen itxurazko geografía ez dela bere horretan amaitzen; geografía horrek ez duela osatzen eskusiboki fantastikoak edota ez hain fantastikoak diren abenturen kontakizuna gerta dadin nahitaezkoa den markoa; itxurazko geografía horrek, iturri garrantzitsuenak ordezkatzen dituen bigarren geografía bat sinbolizatzen du, historia pertsonal oroen arketipoa: prozesu sozial inizatiko baten bidez ematen den hautzarotik heldutasuneranzko pausua.

Itxurazko geografía sinbolikoa da. Bigarren geografía, edota geografía ezkutukoa ere halaxe da. Itxurazko geografía dagokionean, gure lurralde geografiko-kulturalaren antzeko eremuan mugitzen gara, aparteko disonantziarik gabe. Ezkutuko geografía mailan, bere aldetik, unibertsalaren eremuan mugitzen gara.

\*\*\*

Aquí finaliza el ensayo y su exposición. En adelante le corresponde al lector analizar y juzgar.

Nos resta, sin embargo, algo por agradecer y algo, también, por sugerir.

En efecto, a partir de este momento podemos abrir, o cerrar si así lo preferimos, el tríptico que todo cuento maravilloso encierra en su seno, para seguir con nuevos ojos, paso a paso, la imaginativa andadura de su héroe particular. O podemos optar por dejarnos llevar, sin más especulaciones, de la fresca y sencilla corriente narrativa que enriquecerá nuestra imaginación con hazañas fantásticas y amores imperecederamente felices.

Ambas geografías están a nuestra disposición, entre otros muchos lugares, en ese ramillete de relatos de los que aquí nos hemos servido y que, gracias a J.F.Cerquand, nos acompañan desde hace ya más de 125 años, haciendo que lo contado por Marianne Etxebarne, por Pierre Antxordoki, por Ignace Arhanegoiti, por Marider Aroztegi, por otros y siga produciendo en nosotros emoción, interés o curiosidad.

A nosotros nos corresponde responder a ese ofrecimiento y recorrer esos paisajes narrativos, gozando de sus sugerencias y de sus guiños. La complicidad es, siempre, cosa de dos.

\*\*\*

Hemen amaitzen da entsegua eta bere aurkezpena. Aurrerantzean irakurleari dagokio aztertu eta epaitzea.

Hala ere badugu oraindik zer eskertu eta bai zer iradoki ere.

Egiaz, hemendik aurrera ipuin harrigarri orok bere baitan daraman triptikoa ireki edo itxi ahal izango dugu, hala nahi baldin badugu behinik behin, begirada berri batez eta pausuz pausu bertako heroi partikularren irudimenezko ibilerari segitzeko. Edota, espekulazio gehiago gabe, narrazio korrante fresko eta sinplearen bidean barrena joaten utz diezaiokegu geure buruari, zeinak aberastu egingo baitu gure irudimena balentria handi eta maitasun istorio hilezkorrekin.

Gure esku daude bi geografiak, beste hainbat lekuren artean, hemen erabili izan dugun kontakizun sortan. Hauek, gainera, J.F.Cerquand-i esker alboan ditugu orain dela 125 urtez geroztik, Marianne Etxebarnek, Pierre Antxordokik, Ignace Arhanegoitik, Marider Aroztegik eta abarrek kontaktutakoak guran emozioa, interesa edota jakin-mina sortarazten dutelarik.

Guri dagokigu eskaintza horri erantzun eta paisaia narratibo horietan barrena ibiltzea, bere iradokizun eta keinuez gozatuz. Konplizitatea, beti, biren arteko kontua da.

## Una geografía que es simbólica

La geografía aparente que el cuento maravilloso ofrece a nuestra atención no se agota en sí misma, que dicha geografía no constituye, exclusivamente, el marco imprescindible para que un relato de aventuras, más o menos fantásticas, pueda tener lugar, sino que la geografía aparente simboliza una segunda geografía que representa los hitos principales, el arquetipo de toda historia personal: el paso de la niñez a la madurez, a través de un proceso social iniciático.

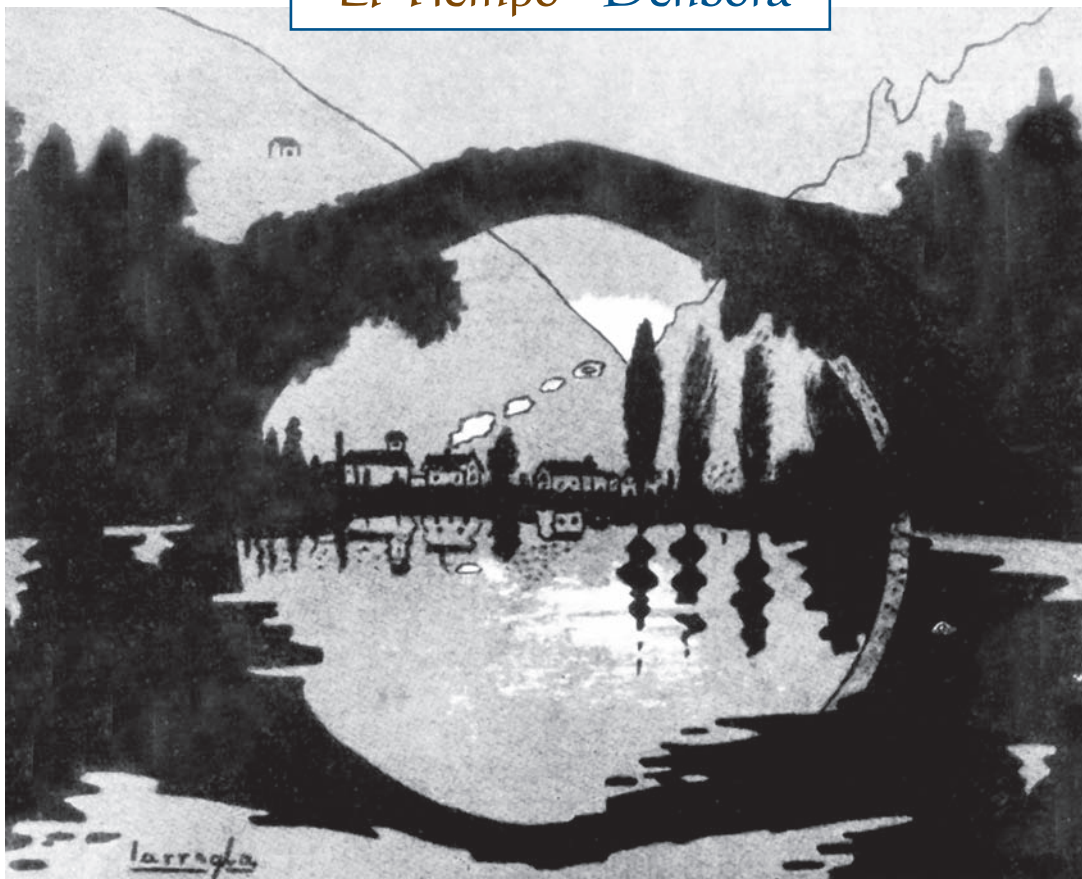


## Sinbolikoa den geografia

Ipuin harrigarriak gure arretari eskaintzen dion itxurazko geografia ez dela bere horretan amaitzen; geografia horrek ez duela osatzen esklusiboki fantastikoak edota ez hain fantastikoak diren abenturen kontakizuna gerta dadin nahitaezkoa den markoa; itxurazko geografia horrek, itu garrantzitsuenak ordezkatzen dituen bigarren geografia bat sinbolizatzen du, historia pertsonal orenen arketipoa: prozesu sozial inizatiko baten bidez ematen den haurtzarotik heldutasuneranzko pausua.



## El Tiempo - Denbora



### Un tiempo maravilloso

El tiempo es absolutamente necesario para materializar la narración. Pero para ello no necesitamos del tiempo cronológico “real” en el que nos movemos día a día. Se puede prescindir de él. Lo que se narra se da en el tiempo, es tiempo, duración, devenir, pero no necesita de las rutinarias apoyaturas del tiempo domeñado por nuestra manía contable y cuantificadora. Existen otros tiempos, otras formas de devenir. Y una de ellas es el tiempo de la narración popular, el tiempo maravilloso del cuento popular.

### Metáforas del tiempo

El puente inmóvil, el río que fluye, el espejo tembloroso del agua, el humo que asciende y se deshace, son imágenes metafóricas abiertas del complejo concepto del tiempo.

### Denbora liluragarri bat

Denbora ezinbestekoa da kontaketa burutzeko. Baina, horretarako egunez egun mugitzen garen “benetako” kronologi denboraren beharrik ez dugu. Alde batetara utzi daiteke. Kontatzen dena denboraren barruan ematen da, denbora da, iraupena, bilakaera, dena kontatu eta zenbatzeko gure maniak menperatzen duen ohiturazko denbora euskarririk ez du behar. Badira beste denbora batzuk, beste bilakaera moduak. Hauetako bat kontaketa herrikoien denbora da, ipuin herrikoia denbora liluragarria.

### Denboraren metaforak

Zubi mugieziña, doan ibaia, uraren ispilu dardartsua, goruntz galtzen den kea, denboraren kontzeptu konplexuaren imagin metaforiko idekiak dira.

## EL TIEMPO en los cuentos populares maravillosos vascos

### Perspectivas temporales

#### 1. Introducción

##### 1.1. El Corpus de cuentos

Intentar exponer el tratamiento que del tiempo se hace en los cuentos populares maravillosos vascos es el tema o, si se prefiere, el reto de este ensayo. Ensayo, por otra parte, que se considera complementario de otro anterior que examinó el tema del espacio y que con el título de *Geografía Simbólica de los Cuentos Populares Maravillosos Vascos* se encuentra publicado por OSTOA en la colección *Euskal Herria emblemática*.

En ese sentido, al igual que aquél, tampoco el presente ensayo pretende formular conclusiones absolutamente válidas para todos los cuentos populares maravillosos vascos. Y es que el Corpus que sustenta el presente estudio es el mismo que sirvió de soporte al anterior y sigue, por lo tanto, ofreciendo las mismas posibilidades, pero también, idénticas limitaciones.

Dicho Corpus está constituido por 27 cuentos de la colección de J. F. Cerquand. Ahora bien, a la hora de citar la literalidad de dichos cuentos, seguiremos la edición preparada por Anuntxi Arana para *Txertoa Argitaldaria*, Donostia, 1985 y 1986, en la que los cuentos de J.F.Cerquand aparecen con una ortografía actualizada, pero numerados de modo diferente. Por ello, cuando se cite un cuento se indicarán ambas fuentes; así C-15/A-27, por ejemplo, indicará que se trata del cuento nº 15 de la edición de J.F. Cerquand y del cuento nº 27 de la edición de A. Arana.

Lo expresado anteriormente sobre las limitaciones impuestas por el propio Corpus no impide, sin embargo, el que, con absoluta honestidad, pensemos o tengamos la íntima convicción de que, a pesar de su originaria limitación, las conclusiones logradas son consistentes y capaces de mantener, en general, su validez aun cuando se las compare con conclusiones provenientes de un análisis exhaustivo del Corpus de cuentos populares maravillosos vascos tal como lo conocemos en la actualidad.

Una vez hechas estas consideraciones iniciales, intentemos, sin más dilación, abordar el tema del presente ensayo. Se trata de afrontar un concepto general, el del tiempo, y un campo explícito de manifestación de la realidad que refiere dicho concepto. Campo, no lo olvidemos, doblemente acotado desde el inicio, pues está constituido, por una parte, por el conjunto de lo que se denomina *cuento popular maravilloso* y, por otra y dentro de él, por los *cuentos populares maravillosos vascos* seleccionados por el autor de este ensayo dentro del Corpus constituido y publicado bajo la dirección de J.F.Cerquand y que se han explicitado anteriormente.

## DENBORA euskal ipuin herrikoï zoragarrietan

### Ikuspegi tenporalak

#### 1. Hitzaurrea

##### 1.1. Ipuinen Corpora

Saiakera honen edo ala nahi izanez gero gai honen erronka, euskal ipuin herrikoï zoragarrietan denborari ematen zaion tratamendua adierazten saiatzea da. Saiakera hau, bestalde aurreko beste batetan espazioaren gaia aztertu zuen eta *Euskal Ipuin Zoragarrien Geografiaren Sinbolika* izenez OSTOAK *Euskal Herriaren enblematika* sailean argitaratu zuenaren osagarritzat hartzen dugu.

Hari honi jarraituz, beste hartan bezala oraingo saiakera honek ere ez ditu azaldu nahi euskal ipuin herrikoï zoragarri guztientzako balio bereko ondorioak. Izanere, oraingo lan hau sostengatzen duen Corpus bera izan zen aurrekoaren eusgarri eta jarraitzen du ahalbide berak eskeintzen eta baita muga berak ere.

Aipatutako Corpus hau, J. F. Cerquand-en saileko 27 ipuinez osatua dago. Baina esandako ipuin hauen hitzez hitzez kotasuna aipatzean, Anuntxi Aranak *Txertoa argitaldaria*rentzat, Donostia 1985 eta 1986an prestatutako J.F. Cerquand-en ipuinak, gaurkoratutako ortografiak azaltzen direnak, baina era desberdin batetan zenbatutakoak jarraituko ditugu. Horregatik, ipuin bat aipatzen denean bi iturriak azalduko dira, C-15/A-27, adibidez, erakutsi nahiez J.F. Cerquand-en argitalpeneko 15. zenbakia dela eta A. Aranaren argitalpeneko 27. zb.

Aurrez aipatutakoari buruz Corpusak berak inposatutako mugek ez dute eragozten, halaz ere, zuzentasun osoz bareneneko ziurtasuna daukagula pentsatzea sorrerako muga hauez gain lortutako ondorioak sendoak direla eta orohar beren balioari eusteko gai, nahiz eta gaur ezagutzen ditugun moduan, euskal ipuin herrikoï zoragarrien Corpusetik datozen azterketa zehatzetik ateratako ondorioekin alderatzen diren.

Haserako ohar hauek egin ondoren, saiatuko gara luza-pen gehiagorik gabe, saiakera honen gaiari heltzen.

Konzeptu orokor bati aurre ematea da kontua, denborarenari, eta delako konzeptu horrek adierazten duen errealtatearen agerpen zehatzaren esparruari. Ez dezagun ahaztu, bi aldiz mugatutako esparrua dela hasera hasieratik, batetik *ipuin herrikoï zoragarriak* deituriko multzoaz dago osatua eta bestetik, beti ere sail beraren barruan, saiakera honen egileak hautatutako *euskal ipuin herrikoï zoragarriak* osatua, aurrez zehaztu den J.F. Cerquand-en zuzendaritzapean osatu eta argitaratutako Corpusaren barruan.

## 1.2. La palabra tiempo

Si el campo de aplicación del concepto *tiempo* está meridianamente claro desde el comienzo, no ocurre lo mismo, sin embargo, con el propio término *tiempo* o con el concepto o conceptos que vehicula dicho término.

Efectivamente, el tema *tiempo* acepta múltiples aproximaciones, dadas, por una parte, la propia polisemia del término *tiempo*, como, por otra, la diversidad de campos de manifestación posibles.

No se trata, por supuesto, de realizar una investigación filosófica del tema *tiempo*, tema difícil e intrincado, si los hay, y que llevó al gran Agustín a exclamar, entre sorprendido y malhumorado: *Quid enim est tempus?* y a reconocer que solamente en tanto que no mediase pregunta alguna podía decir que sí sabía lo que era el tiempo. (Cfr. S. Agustín, Confesiones, Libro XI, Capítulo 14, 17).

No tratamos aquí, por lo tanto de profundizar en el concepto de tiempo, ni de desvelar su huidiza naturaleza. Nuestro propósito es, ciertamente, más humilde, aunque, de algún modo, no podamos sustraernos a afrontar diversos aspectos de ese magma conceptual que bulle bajo un único significante.

En efecto, proferir interna o externamente el término *tiempo* nos conduce inexorablemente a desplegar un abanico de múltiples significados y de referentes diversos.

Así, con el término *tiempo* podemos referirnos a esa construcción, cuando menos mental, que liga en una misma estructura de sentido el pasado, el presente y el futuro. Nos encontraríamos, así, ante una cierta realidad sempiternamente fluyente desde un pretérito ayer que, a pesar de deshacerse en el evanescente momento presente, parece conservar la energía suficiente para ir conquistando uno a uno los momentos de un futuro aún inexistente.

Puede que este tiempo infinito sea verdadero, pero carente de materialidad, ideal, como decía Leibniz, no pudiendo ser considerado más que como *el orden de las existencias sucesivas* y, por lo tanto, sin consistencia alguna fuera de las cosas existentes unas tras otras. Como el mismo Leibniz decía:

*Du temps n'existent jamais que des instants, et l'instant n'est pas même une partie du temps. (Correspondance Leibniz-Clarke, PUF, Paris, 1957, pag. 146).*

Frente al tiempo newtoniano definido por Clarke como cantidad

*That Space and Time are not the MERE ORDER of things, but real QUANTITIES, (which ORDER and SITUATION are not;) has been proved above. (Correspondance Leibniz-Clarke, pag. 112).*

tendríamos, pues, el tiempo relativo producido por las cosas existentes y considerado meramente como orden; tiempo que, por lo tanto, perdería toda su entidad, meramente relacional, si no hubiera, precisamente, elementos que se relacionaran entre sí.

También Kant, recordémoslo, vaciaba el tiempo de su consistencia externa absoluta, para convertirlo, en una primera aproximación, en una forma a priori de la sensibilidad, es decir, en un elemento interno del sujeto, es-

## 1.2. Denbora hitza

Haseratik *denbora* konzeptuaren erabilera alorra guztiz argi badago ere ez da gauza bera gertatzen, halaz ere, *denbora* hitza bera edo hitz horren konzeptu ala konzeptuen esanahiarekin.

Hain zuzen ere, *denbora* gaiak hurbilketa ugari onartzen du batetik *denbora* hitza beraren polisemiagatik eta bestetik agerpen alor ugarien posibilitatearengatik.

Jakina, kontua ez da *denbora* gaiaz ikerketa filosofiko bat egitea ere, gai zaila eta korapilotsua izan, izatekotan bada, San Agustín haundiari harridura eta haserrearen artetik honako hau ohiukatzea eragin ziona: *Quid enim est tempus?* Eta aitorpen hau egitera, galderarik egiten ez zuen heinean bakarrik esan zezakela denbora zer zen bazekiela. (Ikus S. Agustín, aitorkizunak, XI. Liburua 14, 17 atalak).

Beraz, hemen ez gara saiatuko denboraren kontzeptua sakontzen, ez eta bere izaera iheskorra azaltzen ere. Gure helburua izan ere, apalagoa da, nahiz eta inolaz ere ezin ditzakegun sahietsean utzi adierazle bakar baten azpian irakinean dagoen kontzeptu magma honen zenbait alderdi aurrez-aurre landu gabe.

Egiaz, barrutik ala kanpotik *denbora* hitza botatzeak halabarrez, esanahi ugariko eta zenbait erreferentziatzko sail bat zabaltzera garamatza.

Horrela, *denbora* hitzarekin eraketa hortaz ari gintezke, mentalki bederen iragana, oraina eta geroa lotzen dituen zentzuzko egituraz. Horrela bada, nolabait ere topo egingo genuke atzoko iraganetik betiereko eraginez orainaren une iheskor batetan desegiten dena baina oraindik ez den geroaren uneak banan-bana eskuratuz joateko nahiko indar gordetzen duen errealitate batekin.

Litekeena da denbora infinito hori egiazkoa izatea, baina materialtasunik gabea, ideala, Leibniz-ek zioen bezala, *existentzia segiden antolaketa* bat bezala baizik gogoan hartu ezinezkoa eta horrela, bata bestearen segidako gauzen existentziatik kanpo inolako sendotasunik gabea. Leibniz berak zioen bezala:

*Du temps n'existent jamais que des instants, et l'instant n'est pas même une partie du temps. (Correspondance le Leibniz-Clarke, PUF, Paris, 1957, 146. or.).*

Newtoniar denboraren aurrean, Clarke kantitate bezala zehaztuaren aurrean

*That Space and Time are not the MERE ORDER of things, but real QUANTITIES, (wich ORDER and SITUATION are not) has been proved above. (Correspondance Leibniz-Clarke, 112. or.).*

beste hau izango genuke, gauzen izateak eraginiko denbora erlatiboa eta antolaketa soil modura hartzen dena; bere entitate guztia galduko lukeen denbora beraz, beren artean harremanduko dituen elementuak ez baleude, hain zuzen ere.

Gogoan izan dezagun, Kantek ere denbora bere kanpoko funts absolutotik hustu egiten zuela, lehen hurbilpen batetan, a priori sensibilitatearen modu batean bihurtzeko hots, sujetoaren barne elementu bat espazioaren a priori



tructurador, junto con la forma a priori del espacio, de una red de relaciones y creador, en ese sentido, de las infinitas impresiones que, posteriormente, nuestra inteligencia habría de iluminar, dotándolas de sentido y volviéndolas comprensibles mediante una nueva red de conceptos a priori.

Orden de las cosas existentes, cantidad absoluta, forma a priori de la sensibilidad o cuarta dimensión del continuum espacio-temporal einsteiniano, el tiempo, en definitiva, se nos presenta como una enrevesada aporía de la que es difícil salir claramente victorioso.

No es éste, sin embargo, como hemos reconocido anteriormente, el aspecto del tema *tiempo* que va a preocuparnos y a ocuparnos en el presente trabajo, aunque sea bueno, y de ahí las anteriores sugerencias, no perder de vista el horizonte de dificultad en el que se inscriben los diversos significados del término *tiempo*.

### 1.3. Referentes temporales en el relato

En efecto, como hemos ya apuntado, cuando empleamos dicho término y desplegamos el abanico de sus múltiples significados, nuestra elección recae de ordinario en alguna otra varilla significativa diferente de la que acabamos de apuntar.

Enumeremos, aunque sea someramente, si no todos, algunos, al menos, de los elementos a los que alternativamente podemos referirnos al utilizar el término *tiempo* y que configuran el país de nuestro abanico.

Así, al referirnos al tiempo de los cuentos populares maravillosos, podemos considerar el conjunto de referentes temporales que vamos detectando en ellos a medida que los vamos oyendo o leyendo.

El día, la noche, la sucesión de días, meses y años, las referencias a momentos concretos, la duración de distintas actividades, su medida más o menos precisa,... constituyen otras tantas referencias de carácter temporal inscritas en el mismo cuento e inherentes a la propia estructura tensional del relato que se despliega en un intervalo temporal comprendido entre un inicio y un final.

### 1.4. Los tiempos del relatar/recepcionar

#### Duración del relato

El cuento, por otra parte, posee también otra dimensión temporal, que no es otra que la de su propia duración como relato. Oír contar un cuento o leer un cuento escrito “lleva tiempo”. Un tiempo, por lo demás, fácilmente mensurable y cuantificable, pero, a la vez, absolutamente imprescindible, ya que sin esa duración el cuento no existiría entre nosotros.

#### El tiempo circundante

Existe, también, y unido a ese tiempo soporte de la propia materialidad del cuento, el tiempo circundante, es decir, el entorno temporal sociocultural en el que se abre el paréntesis de la narración-audición o de la narración-lectura del cuento en cuestión. Tiempo sagrado a veces,

modu batekin batera harreman sare baten egituratzaile eta zentzu horretan konzeptu sare a priori berri baten bitartez ulerterraz bihurtuz eta zentzua emanaz gure adimenak ondorenean argitu beharko zituen inpresio infinitoen sortzaile.

Izatea duten gauzen ordena, kantitate absolutua, a priori sentsibilitatearen forma edo einsteiniar espazio-denboraren segidako laugarren dimentsioa, denbora, azken batean guztiz garaile irtetea zaila den aporia bihurri baten modura agertzen zaigu.

Ez da hau halaz ere, aurrez adierazi dugun bezala, lan honetan kezkatu eta arduratuko garen *denbora* gaiaren alderdia, nahiz eta ona izan, hori dela eta izan dira lehenagoko iradokizunak, ez galdu begien bistatik *denbora* hitzaren esanahi ugariak dituzten zailtasunak.

### 1.3. Kontaketako denbora adierazgarriak

Izan ere, esana dagoen bezala, delako hitza erabiltzean eta bere esanahi ugarien sorta askatzen dugunean, gure aukera, aurrez aipatu duguna ez den beste izpi adierazgarri desberdin batetara joan ohi da.

Zenbatu ditzagun laburki bederen, denak ez badira ere batzuk behintzat, *denbora* hitza erabiltzean txandaka aipatuko ditugun eta gure abanikoaren herrialdea osatzen duten elementuak.

Horrela, ipuin herrikoi zoragarrien denborari buruz aritzean, aztertu ditzakegu, beraietan entzuten edo irakurtzen goazen neurrian somatzen ditugun denbora erreferentzi taldeak.

Eguna, gaua, egunen, hilen eta urteen segida, momentu jakin batzuen erreferentzia, zenbait ekintza desberdinen iraupena, gutxi gora-beherako bere neurri zehaztua..., denboraren izaerazko beste hainbeste erreferentzi ipuinean bertan eta kontakizunaren teinkada egitura berari txertatuak, haseratik bukaeraraino denbora tarte batetan gertatzen direnak.

### 1.4. Kontatu/hartzearen denbora

#### Kontakizunaren iraupena

Ipuinak bestalde, badu berak ere bere denborazko neurria, kontakizun bezala berea duen iraupena bera. Kontatzen entzuteak ala idatzitako ipuin bat irakurtzeak “denbora behar du”. Erraz neurtu eta zenbatu daitekeena gainera, baina era berean, guztiz beharrezkoa, zeren iraupen hori gabe, ipuina ez litzateke gure artean izango.

#### Inguruko denbora

Bada gainera, ipuina gauzatzeko euskarri den denbora horretaz gain, inguruko denbora ere, delako ipuinaren kontaketa-entzuketara ala idazketa-irakurketa parentesia irekitzen denako denborazko ingurune sozio-kulturala. Denbora sagaratua batzuetan, denbora errituala edo ia



## Imaginario de los cuentos en Doré

Muerte violenta y truculencia.

Castigos crueles, mutilaciones violentas, ajusticiamientos inmisericordes.



Muerte  
y resurrección  
mágica

Heriotza  
eta berpizte magikoa

Nada más decir esto,  
Ezkabi mata a su  
mujer.

Cuando acabó, tomó  
su ampolla y le  
devuelve la vida a su  
mujer.

Hori erran orduko  
hiltzen du bere  
emaztea.

Finitu duenean  
hartzen du bere  
anpolla eta ematen  
dio bizia bere  
emazteari.



Y la mala mujer, por tercera vez, mató... a su niña, porque tenían una niña,  
del segundo matrimonio. Luego fue gritando adonde el señor y, como  
siempre, puso todas las cosas (culpas) sobre Maria Valentina.



Eta emazteki tzarrak,  
hirugarren aldian, hil  
zuen... bere haurra, ezen  
haur bat bazuten,  
bigarren ezkontzakoa.  
Heiagoraka joan zen  
gero jaunaren ganat, eta,  
bethi bezala, Maria  
Balentinaren gain eman  
zituen oro.

Pepito le contestó así:

La madre me mató,  
El padre me comió,  
Mi hermanita  
Me resucitó.

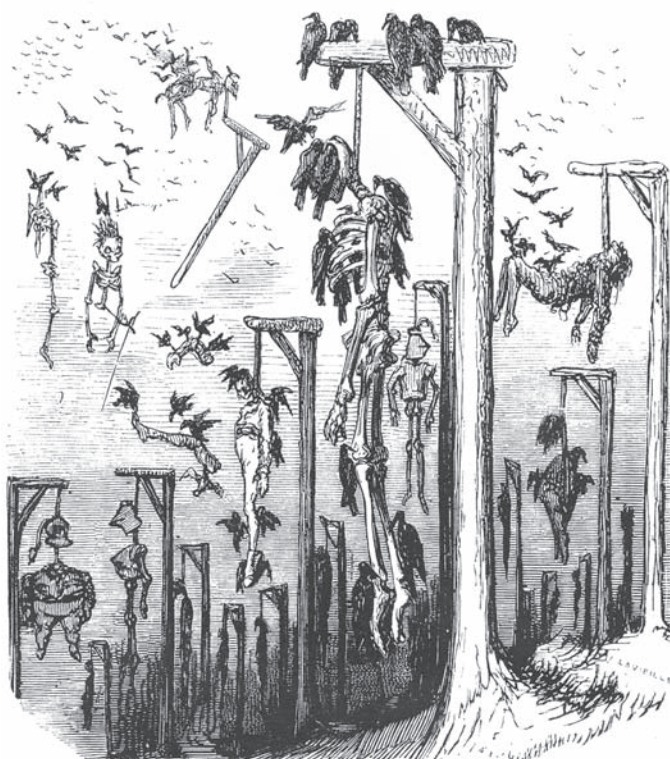
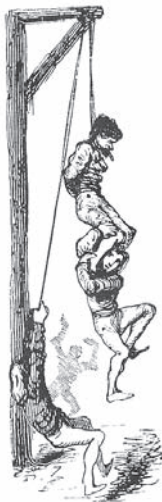
Amak ill ninduban,  
Aitak jan ninduban.  
Nere arrebatxuak  
Piztu ninduban.





## Ipuinetako Doré- en imaginarioa

Heriotz bortitza eta basakeria.  
Zigor krudelak, trenkatze zakarrak, exekutatze urrikigabeak.





ritual o cuasi ritual muchas, de profunda actividad socializadora las más.

### El tiempo de la transmisión

Desde un punto de vista no muy lejano del anterior, se podría hablar, también, tanto del tiempo del emisor como del del receptor. Nos encontraríamos ante el tiempo de la transmisión, el tiempo de la expectativa, el tiempo de la niñez o de la madurez.

### La temporalidad de la acción

Cabría, por último, considerar, quizás, la misma negación de la temporalidad del cuento y plantearse la pregunta sobre la atemporalidad de tales relatos al considerarlos como creación universal, como creaciones que parecen superar los condicionamientos concretos de un espacio cultural y geográficamente marcado y delimitado. Sin perjuicio de que se puedan explicitar otros elementos, los anteriores son puntos que, a nuestro entender, constituyen otros tantos polos de atención dentro de lo que anteriormente hemos caracterizado como magma conceptual del tiempo.

## 1.5. Nuestro análisis del tiempo

Pero intentemos aproximarnos más al tema de nuestro estudio y definir más exactamente las áreas a investigar.

A este respecto, podemos distinguir las siguientes:

- 1- El tiempo histórico.
- 2- El tiempo del acto narrativo, de la acción de contar.
- 3- El tiempo del relato, del cuento.
- 4- El tiempo de la vida; el tiempo existencial.

Las siguientes líneas intentarán desarrollar el esquema que acaba de ser presentado, referido siempre, claro está, a nuestro Corpus de cuentos populares maravillosos vascos.

## 2. El tiempo histórico

Al formular la propuesta del término “ tiempo histórico “, nos estamos refiriendo a dos realidades diferentes.

Por una parte, al tiempo lineal, cronológico de lo que comúnmente denominamos historia.

Por otra, a otro tiempo, no tan lineal, que resultaría ser una especie de condensación de nuestro histórico entorno sociocultural.

### 2.1. Tiempo lineal cronológico

En lo que respecta al primero, hay que resaltar que su linealidad nos resulta de gran utilidad a la hora de ubicar los acontecimientos y demás contingencias de las que vamos teniendo noticia o que vamos experimentando en el decurso de nuestras vidas.

errituala askotan eta gizarterakotze jarduera sakona gehienetan.

### Transmisio denbora

Aurrekoaren oso bestelakoa ez den beste ikuspegi batetik hitzegin daiteke baita ere, igorlearen denboraz eta hartzailearen denboraz. Transmisio denboraren, itxarote denboraren, haurtzaroko ala helduaroko denboraren aurrean aurkituko ginateke.

### Ipuinaren denborazkotasuna

Agian, aintzakotzat hartu beharko litzateke ipuinaren denborazkotasunaren ukapena bera eta kontaketa hauen denboraz kanpoko galdeketa egin beharko genuke, sor-kuntza unibertsaltzat kontsideratzen ditugularik, kultur esparru zehatz eta geografikoki markatu eta mugatutakoen baldintza zehatzak gaindituen antza duten sormen bezala.

Argitara daitezkeen beste elementu batzuk kaltetu gabe, gure ustetan, aurretik aipatutako puntuak gure arreta erakartzen duten beste hainbeste polo dira aurrez denbora konzeptoaren magma bezala bereizi dugunaren barruan.

## 1.5. Denboraren gure azterketa

Baina, saia gaitzen gure ikerketa gaiarengana gehiago hurbiltzen eta ikerketa guneak zehatzago mugatzen.

Honi gagozkionez hauek bereiz ditzakegu:

- 1- Denbora historikoa.
- 2- Narrazio jardueraren denbora, kontaketa denbora.
- 3- Kontakizunaren garaia, ipuinaren garaia.
- 4- Bizitzaren denbora; izatearen denbora.

Ondorengo lerroek aurkeztu berri dugun eskema garatzen saiatuko dira, beti ere, jakina, euskal ipuin herrikoi zoragarrien gure Corpusari dagozkionak.

## 2. Denbora historikoa

“Denbora historikoa” deituraren proposamena egiterakoan, bi errealitate desberdinei buruz ari gatzazkizue. Batetik, denbora laua, kronologikoa, arruntki historia deiturikoa.

Bestetik, bestelako denbora, hain laua ez dena, nolabaiteko gure historiako ingurune soziokulturazkoaren laburpena litzatekeena.

### 2.1. Kronologia denbora laua

Lehenengoari gagozkiolarik, aipagarria da bere lautasuna oso erabilgarria gertatzen zaigula gure belarrietara iristen diren ala gure bizitzan zehar gauzatzen zaizkigun gertaerak eta gainerako jazoerak kokatzeko garaian.

Ese eje lineal que hacemos subyacer a todo lo existente, que parece acoger en su seno todo acontecimiento, formando con ellos una cadena ininterrumpida, representa, para la mayoría de entre nosotros, un principio de orden, de creación de sentido del que difícilmente podemos prescindir, sin tener la sensación de sumergirnos en el caos.

Prácticamente toda nuestra vida está regida por este cronómetro implacable, por este eje que va jalonando con sus fechas el discurrir de nuestra existencia: nacido el..., estudios finalizados el..., primer trabajo el..., título conseguido el..., casado, divorciado, enviudado el..., muerto el...

El eje temporal organiza nuestro Curriculum Vitae y el de los demás, así como la vida oficial de las Instituciones, de los Estados, etc.

Y, sin embargo, el cuento o, mejor dicho, lo que el cuento nos narra, la historia que nos cuenta escapa absolutamente de ese eje omnipresente en nuestras vidas y en las actividades que continuamente realizamos.

### Carencia de cronología

El cuento popular maravilloso carece de cronología. Su estructura no viene jalonada por fechas, sean éstas reales o ficticias. El cuento, desde el comienzo, nos obliga a abandonar el eje temporal histórico y todo cuanto en él acontece carece de referencia, implícita o explícita, a ese eje cronológico que parece organizar la vida real de las gentes y de los pueblos.

A este respecto, cabe observar que la presencia de elementos cronológicos explícitos en una narración, en la medida que manifiestan la clara voluntad del narrador de anclar su relato en el eje cronológico de la historia, se constituye en elemento discriminante entre el cuento popular y otros tipos de narración, como la leyenda, la gesta, la narración histórica y otras.

Aunque también hay que tener en cuenta que los relatos populares, tal como hoy los conocemos, presentan, a menudo, variaciones respecto a los esquemas ideales que el análisis va produciendo. Variaciones que pueden ser producto o bien de análisis incorrectos, o bien, por el contrario, de mil interferencias ocurridas a lo largo de los oscuros procesos seculares de transmisión a través de los cuales dichos relatos han llegado hasta nosotros.

Así, en el Corpus que nos ocupa se encuentra un cuento, el C-108/A-48, que comienza situando la acción en tiempos de Pedro el Cruel (rey de Castilla y León que vivió entre los años 1334 y 1369). Este hecho, sin embargo, no ha sido óbice para que lo consideremos como un cuento popular, al igual que el resto en el que no se desliza ninguna referencia de tipo cronológico-histórico.

En efecto, la referencia explícita a Pedro el Cruel, en nuestra opinión, desempeña en este cuento la misma función que la que desempeñan en el resto de los cuentos de nuestro Corpus las minifórmulas de apertura del relato. Función que no es otra, precisamente, que la de alejarnos, desde el mismo inicio, del eje temporal cronológicamente pautado de la historia, pues no parece que la referencia a dicho personaje tenga ningún valor histórico real; al contrario, constituye un elemento de alejamiento respecto al tiempo real.

Den guztiari azpian jartzen diogun ardatz zuzena non badirudien bere baitan hartzen duela edozein gertakari, etenik gabeko kate bat osatuz, gure arteko gehienontzat ordena baten hasera adierazten du eta kaosera sartzera goazen sensazioa sumatu gabe nekez bazterreratu dezakegun zentzu sortzailea da.

La gure bizitza osoa kronometro zorrotz horrek gidaturik doa, ardatz horren bidez gure izatearen iragaitea bere datakin zuinkatuz: halako egunetan jaioa..., ikasketak halako egunetan bukatuak..., lehen lanbidea..., lortutako titulazioa..., ezkondua..., banandua..., alargundua..., hila...

Denboraren ardatzak gure Curriculum Vitae-a antolatzen du, gurea eta besteena, baita Erakundeen bizitza ofiziala ere, Estatuena eta abar.

Eta halaz ere, ipuinak, edo hobeki esan, ipuinak kontatzen digunak, kontatzen digun historiak guztiz aldegiten du gure bizitzan eta eten gabe burutzen ditugun zereginetan nonahi dugun ardatz horretatik.

### Kronologiarik eza

Ipuin herrikoi zoragarriak ez du kronologiarik. Beren egitura, egitazkoak nahiz fikziozkoak izan ez ditu daten garrantziak gogoan edukitzen. Ipuinak, hasieratik, denbora historikoaren ardatza bertan behera uztera behartzen gaitu, bere barruan, agerian nahiz ezkutuan gertatzen den edozerk ez du jende eta herrien bizitza erreala antolatzen duela dirudien ardatz kronologiko horren erreferentziarik.

Hari honi jarraituz, kontaketa batetan ageriko elementu kronologikoak egoteak nabarian uzten du, historiaren kronologi ardatzean kontalariak bere kontakizuna uzteko borondate garbi baten neurrian, elementu bereizgarri izan nahi duela ipuin herrikoi eta beste kontaketen artean, elezahar, jesta, kontaketa historiko eta beste.

Gogoan izan behar dugu, gaur ezagutzen ditugun moduan ipuin herrikoien azterketak kanporatzen dituen eskema idealekiko aldaketak agertzen dituela sarritan. Zuzenak ez diren azterketen ondoriozko izan ditezkeen aldaketak, ala baita mendeetako transmisio prozesu ilunen hamaika interferentzia direlaeta emanak, jakinik transmisio hoien bidez iritxi direla ipuinok geureganaino.

Horrela, aipatzen ari garen Corpusean C-108/ A-48 ipuina azaltzen da, Pedro Ankerraren (Gaztela eta Leongo errege, 1334 eta 1369.urte bitartean bizitu zena) garaietan jazotako gertakarian kokatuz hasten dena. Halaz ere, zera hau ez da oztopo izan ipuin herrikoitzat har dezagun, beste inolako historiazko-kronologia erreferentziarik azaltzen ez duen gainerako ipuinen modura.

Izan ere, Pedro Ankerraren erreferentzia zehatzak, gure ustetan, gure Corpuseko gainerako ipuinek duten egiteko bera du, kontakizuna irekitzeko formula nimiño izatearena. Egiteko hau ez da, historiak markaturiko kronologi denboraren ardatzerik haseratik entzulea urrutiratzea besterik, zeren, delako pertsona horri buruzko aipamenak ez dirudi inongo egiazko baliorik duenik; alderantziz baizik, denbora errealetik urrutiratzeko elementu bat da.

### Fórmulas de apertura

Pero, ¿cómo son estas minifórmulas de apertura a las que acabamos de referirnos?

En los cuentos de nuestro Corpus el inicio viene dado de dos modos diferentes

- o bien el cuento comienza utilizando el término

*Behin/Una vez* (2 incidencias, cuentos C-39/A-25 y C-96/A-30) o algún equivalente, como

*Behin batez/Una vez* (1 incidencia, cuento C-105/A-40),

*Bertzorduz/En otro tiempo- antaño* (1 incidencia, cuento C-81/A-102),

*Bazen lehenago/Había antes* (2 incidencias, cuentos C-102/A-34 y C-28/A-47);

- o bien el cuento comienza describiendo directamente una situación, como:

*Senhar-emazte batzuk, arras pobreak zirenak, bazi-tuzten zortzi haur.* (C-55/A-98),

*Aita batek, hiltzeko mementoan deithu zituen bere hirur semeak eta erran zioten: -Ene haurrak, hiltzera noha orai.* (C-24/A-29);

- o presentando uno o varios personajes, como

*Jaun aberats bat zagon oraino ezkontzeko, nahiz berrogai eta hamar urtherat hurbildia zen.* (C-73/A-43),

*Hamalau muthil gazte bat zen.* (C-61/A-101),

*Oihan handi baten erdian zen gaztelu batean bizi ziren bi pertsuna, jaun zahar bat eta andre zahar bat.* (C-90/A-41),

*Pierra krudela, Espainiako errege, phasatzen zelarik aldi batez Zaragozan, jaun zen hango komenduaren ikusterat.* (C-108/A-48).

De la exposición anterior se desprende, a nuestro entender, claramente:

1º.- Que, de los veintisiete (27) cuentos que componen nuestro Corpus, seis (6) utilizan algún tipo de minifórmula inicial y los veintiún (21) restantes, sin utilizar ninguna fórmula, nos introducen directamente en el relato.

2º.- Que, en ambos casos, el inicio del cuento parece conducirnos a un tiempo pasado. Elemento este subrayado, por otra parte, por la utilización, exclusiva en este tramo del relato, de las formas verbales del pasado.

3º.- Que este pasado, en el que parece situarse de entrada el relato, carece de cualquier concreción cronológica identificable, con la salvedad ya tratada del cuento C-108/A-48.

Podríamos resumir lo expuesto diciendo:

- En primer lugar, que el cuento popular se sitúa, desde el comienzo, fuera de las coordenadas cronológicas del eje temporal histórico; coordenadas, por otra parte, que también ignora totalmente en el transcurso de la narración entera.

- En segundo lugar, cabría decir que, mediante el uso de las citadas minifórmulas o de las formas verbales del pasado, el cuento nos sitúa en un tiempo pretérito, pero inidentificable con un determinado punto del eje temporal histórico.

### Hasierako formulak

Baina, nolakoak dira aipatu berri ditugun formula nimiño hauek?

Gure Corpuseko ipuinen hasiera bi era desberdinetan ematen da: ipuina,

*Behin* (bi eragin, C-39/A-25 eta C-96/a-30 ipuinak) edo ordezkoren bat,

*Behin batez* (eragin 1, C-105/A-40 ipuina),

*Bertzorduz* (eragin 1, C-81/A-102 ipuina),

*Bazen lehenago* (2 eragin, C-102/A-34 eta C-28/A-47 ipuinak);

- ala ipuina zuzen-zuzenean egoera bat deskribatuz hasten da, adibidez:

*Sanhar-emazte batzuk arras pobreak zirenak, bazi-tuzten zortzi haur,* C-55/A-98.

*Aita batek hiltzeko mementoan deithu zituen bere hirur semeak eta erran zioten: Ene haurrak hiltzera noa orai.* (C-24/A-29);

- ala pertsonaia bat edo gehiago aurkeztuz, adibidez,

*Jaun aberats bat zagon oraino ezkontzeko, nahiz berrogai eta hamar urtherat hurbildia zen.* (C-73/A-43),

*Hamalau muthil gazte bazen.* (C-61/A-101),

*Oihan handi baten erdian zen gaztelu batean bizi ziren bi pertsuna, jaun zahar bat eta andre zahar bat.* (C-90/A-41),

*Pierra krudela, Espainiako errege, phasatzen zelarik aldi batez Zaragozan, jaun zen hango komenduaren ikusterat.* (C-108/A-48).

Gure ustetan aurreko erakusketatik argiro azaltzen da:

1º.- gure Corpora osatzen duten hogeitazazpi (27) ipuinetatik, seik (6) hasierako formula nimiño-ren bat erabiltzen duela eta gainerako hogeitabatek (21), inolako formularik gabe sartzen gaituela zuzen-zuzenean kontakizunean.

2º.- Bi adibideetan ipuinaren hasierak, pasatako garairen batetara eramanez gaituela dirudi. Bestalde, elementu hau kontakizunaren zati hone-tan aditzaren iraganeko denborak soilik erabil-tzearekin azpimarratua geratzen da.

3º.- Hasieratik, ipuina kontatua dirudien iragan hau, ezagutu litekeen inolako kronologia zehatzik gabe azaltzen da, ipuinean jadanik tratatutako salbuespenarekin C-108/A-48.

Honela esanez laburtuko ditugu azalpen hauek:

- Historiaren denborazko kronologia ardatzaren koordinatetatik kanpo kokatzen dela ipuin herrikoia hasiera-hasieratik; koordinatuok bestalde, kontakizun osoan zehar ez dituela gogoan har-tzen.

- Bigarrenez, esan liteke aipatutako formula nimiño-en bidez ala iraganeko adizkerak erabiliz, ipuian pasatako aldi batetan jartzen gaituela bai-na, historiako denbora ardatz puntu jakin bati an-tzik eman gabe.



### Valor estilístico del tiempo pretérito

El evidente desapego respecto al citado eje nos lleva a plantear la cuestión sobre el carácter de ese pasado en el que parece inscribirse el relato del cuento popular. ¿Ese pasado, inidentificable con ningún momento concreto de la historia cronológica, constituye un verdadero pasado o representa, por el contrario, un recurso estilístico expresivo de otra realidad?

Muchos expertos se inclinan por la segunda interpretación. Es decir, el tiempo del relato contado constituiría un tiempo propio, un tiempo radicalmente distinto del designado por el eje cronológico del tiempo histórico. Desde ese punto de vista, el valor atribuido a las formas verbales del pasado no podría ser equiparado miméticamente con el valor del pasado del eje histórico. El cuento, desde su inicio, nos introduciría en su propio tiempo y las minifórmulas iniciales o el uso de formas verbales del pasado, junto con la ausencia de referencias temporales cronológicamente datables, constituirían el modo de introducirnos en dicho tiempo.

Así lo entiende Paul Ricoeur comentando la aportación de Harald Weinrich, según transcribe en su obra *Temps et récit*:

*Lo que los gramáticos llaman el pasado y el imperfecto (...) son tiempos de la narración, no porque la narración exprese fundamentalmente acontecimientos pasados, reales o de ficción, sino porque estos tiempos orientan hacia una actitud de distensión. Lo esencial es que el mundo narrado es extraño al entorno directo e inmediato del hablante y del oyente. El modelo, a este respecto, sigue siendo el cuento maravilloso: «Más que ningún otro, nos sustrae a la vida cotidiana y nos aleja de ella» (p. 46). Las expresiones «l'était une fois...» «once upon a time», «vor Zeiten», «érase una vez...» (p. 47) tienen como función señalar la entrada en narración. Con otras palabras: con el tiempo pasado no se expresa el pasado como tal, sino la actitud de distensión. (P. Ricoeur, Tiempo y narración, tomo II, Ediciones Cristiandad, 1987, pág. 124).*

## 2.2. Tiempo "condensado"

Al comienzo de esta sección nos hemos referido a otra especie de tiempo histórico que hemos descrito como “una especie de condensación de nuestro histórico entorno sociocultural”. Analicemos ahora este segundo aspecto.

El presupuesto básico que subyace a lo arriba expresado sería, aproximadamente, el siguiente: se parte de la convicción de que toda obra humana es histórica, es decir, que se realiza en un momento determinado de esa historia cronológicamente identificable y, a la vez, en un espacio sociocultural determinado.

De esa primera convicción se derivaría una segunda: que el cuento, al ser un producto histórico, incorporaría referentes provenientes del entorno sociocultural en el que ha surgido o, en su caso, anidado.

Lo que se primaría en este acercamiento al tiempo histórico no sería, por lo tanto, su aspecto cronológico, sino el enraizamiento sociocultural que toda cronología conlle-

### Iraganaren balio estilistikoa

Aipatutako ardatz honekiko lotura falta nabarmenak, ipuin herrikoiaren kontaketak kokatu nahi duen iragan horren nolakotasunaz galdezka hastera garamatza. Kronologia historiaren inolako une zehatz baten antzik ez duen iragan hori, egiazko iragan bat al da ala bestela, beste errealitate bat agertzeko errekurso estilistiko bat ote?

Ikasi asko bigarren ulerkera horren alde dago. Alegia, kontakizunaren denbora, berea duen denbora litzateke, denbora historikoaren ardatz kronologikoak izendatutakoaren aldean zeharo dasberdina. Ikuspuntu honetatik begirata iraganeko aditz formei emaniko balioa ezin liteke mimetikoki alderatu iraganeko ardatz historikoaren balioarekin. Haseratik, ipuinak bere berea duen denboran sartuko gintuzke eta haserako formula nimiñoak edo iraganeko adizkeren erabilerak, denbora erreferentzi kronologiazko daten ez agertzearekin batera, delako denboran sartzeko modu bat litzateke.

Paul Ricoeur-ek honela ulertzen du Harald Weimrich-en ekarpena aipatuz, *Temps et récit* lanean transkribitzen duenez:

*Ce que les grammairiens appellent le passé et l'imparfait (...) sont des temps du récit, non parce que le récit exprime fondamentalement des événements passés, réels ou fictifs, mais parce que ces temps orientent vers une attitude de détente. L'essentiel est que le monde raconté est étranger à l'entourage direct et immédiatement préoccupant du locuteur et de l'auditeur. Le modèle, à cet égard, reste le conte merveilleux: “Plus que tout autre, il nous arrache à la vie quotidienne et nous en éloigne”(p.46). Les expressions “il était une fois...”, “once upon a time...”, “vor Zeiten”, “érase que se era” (littéralement: “il était qu'il était”) (p.47) ont pour fonction de marquer l'entrée en récit. Autrement dit, ce n'est pas le passé comme tel qui est exprimé par le temps passé, mais l'attitude de détente. (P. Ricoeur, Temps et récit, tome II, Seuil, Paris, 1984, pag.129).*

## 2.2. Labur-bildutako denbora

Sail honen hasieran beste denbora historiko mota bat aipatu dugu “gure historiako inguru soziokulturalaren laburpen baten modura” adierazi duguna.

Goian aipatutakoaren azpi-azpian legokeen oinarria, gutxi gora-behera hau litzateke: edozein giza ekintza historikoa denaren ziurtasunetik abiatzen gara, hots, kronologikoki ezagutu litekeen historia horren une jakin batetan gertatzen dela eta aldi berean soziokulturaliki mugatutako esparru batetan.

Lehenengo ziurtasun honetatik, bigarren bat aterako genuke: ipuina, historiaren emaitza izanik, sortu den ingurune soziokulturaletik datozen erreferentziak berekin dituela ala kasu berean, erreferentziaz beterik dagoela.

Beraz, denbora historikoaren gerturatze honetan lehen-tasuna lukeena ez litzateke bere kronologia alderdia, baizik eta edozein kronologiaz berekin duen soziokulturalan

va. En nuestro caso, dado que el tema de estudio es el tiempo, cabría esperar que en los cuentos que forman nuestro Corpus se hubieran deslizado o recogido referentes concretos pertenecientes al mundo simbólico vasco.

Pero, también desde este punto de vista, el cuento parece escapar a este nuevo tipo de anclaje en el tiempo histórico.

Dejando de lado, por evidente, la incardinación que representa el hecho de que los cuentos de nuestro Corpus han sido contados en euskara y recogidos por correspondientes conocedores de dicha lengua, en lo que respecta al tema de estudio, al tiempo, son escasos los elementos que podemos considerar como reflejos positivos del entorno sociocultural en el que han sido recogidos.

Aunque también es cierto, y es necesario subrayarlo adecuadamente, que, para llegar a conclusiones fehacientes en este terreno, el análisis previo y el trabajo de comparación entre Corpus de grupos culturales diferentes constituyen empresas arduas y complejas. De todos modos, su necesidad es absoluta, pues, en su defecto, lo que podemos considerar como presencia, o ausencia, de determinados elementos socioculturales, puede no ser más que una proyección de nuestros prejuicios y de nuestro desconocimiento de los materiales a comparar.

De todas formas, y a riesgo de equivocarnos, podemos afirmar que en el Corpus aquí examinado hay una ausencia casi total de referentes temporales que puedan ser considerados como vehículos de significados temporales propios; excluidos, eso sí, los elementos que puedan ser vehiculados por el propio soporte lingüístico, el euskara, y cuyo análisis quedaría en manos de los lingüistas.

#### **Ejemplo de un escenario espacio temporal**

En cuanto al capítulo de las presencias explícitas, creemos que es digna de reseñar la mención que en dos cuentos, el C-104/A-38 y el C-73/A-43, se hace a la misa. El primero, el C104/A-38, es una versión del cuento de Perrault conocido como La Cenicienta y el segundo, el C-73/A-43, es conocido como La Astuta Campesina en la colección de los hermanos Grimm.

En el primero, el baile nocturno en el palacio real es sustituido por la misa dominical, se supone que matutina. En el segundo, la revista de tropas por el rey es, también, sustituida por la costumbre de ir a misa por parte del rico esposo de la heroína.

A decir verdad, no es el único cambio detectable en las versiones vascas de los dos conocidos cuentos, pero son, quizás, las más significativas, sobre todo en el primer caso, en cuanto que suponen una variación fundamental del escenario espacio-temporal en el que se realiza la prueba de la heroína.

Adjuntamos la versión contada por Ignace Arhanegoiti de Atarratze, recogida por Jauregi, a fin de que el lector pueda compararla con la de Perrault y extraer sus propias conclusiones.

sustraitzea. Gure kasu honetan, azterketa gaia denbora denez, gure Corpusa osatzen duten ipuinek, euskal sinbologia mundukoak diren erreferentzi zehatzak jaso edo bilduak izango dituztela uste izatekoa da.

Baina, ikuspuntu honetatik ere, ipuinak denbora historikoan txertatze modu berri honi ihes egiten diola dirudi.

Bistakoa denez, alde batetara utziz, gure Corpuseko ipuinok euskaraz kontatu izanak suposatzen duen bere barrutira sartzeak eta aipatutako hizkuntza ezagutzen zuten berriemaileak bilduak izateak, azterketa gaiari, denborari alegia, dagozkion eta bilduak izan direneko ingurune soziokulturaleko islada baikortzat hartu ditzakegun elementoak urriak dira.

Nahiz eta hau ere egia den, eta egokiro azpimarratzea beharrezkoa den, alor honetan ondorio frogagarrietara irixteko, aurre azterketa eta kultura desberdinetako taldeen Corpusen arteko alderaketa lanak neketsu eta korapilotsuak dira. Dena den, behar-beharrezkoak dira, zeren, beren gabezia, zenbait elementu soziokulturalen presentzia ala gabezia bezala hartu ditzakegunak geure aurreiritzien kanporatze bat ala alderatu behar diren gaien ezagutzik eza besterik ez izatea gerta liteke.ç

Dena den eta oker egotea arriskatzuz, baieztatu dezakegu aztertutako Corpusean, berezko denboraren esanahi garraiatzaile modukotzat har ditezkeen denborazko erreferenzien ia erabateko gabezia dagoela; alde batetara utziz, hori bai, euskeraren berezko eusgarri lingüistikoak garraiatuak izan litezkeen elementuak, beroien azterketa hizkuntzalarien eskutetan geratuko litzatekeelarik.

#### **Ingurune-denborazko antzeztoki baten adibidea**

Argitasun eta zehaztasun presentzien atalari dagokionez, aipagarri dela derizkiogu bi ipuinetan C-104/A-38 eta C-73/A-43 an mezari egiten zaion aipamena. Lehenengo, C-104/A-38 Errauskiñe izenez ezagutzen den ipuina da, Perrault-en bertsioan eta bigarrena, C-73/A-43 Grimm anaien saileko Nekazarisa Maltzurra izenez ezagutua.

Lehenengoan, erregeren jauregiko gaueko dantzaldia, igandeko goiz-goizekoa izango omen zen mezaz dago ordezkaturua. Bigarrenean, erregek tropak ikuskatzea, heroia-  
ren senar aberatsak mezatarako duen ohituraz dago ordezkaturua.

Egia esan, ez da atzeman litekeen aldaketa bakarra bi ipuin ezagun hauen euskal bertsioan, baina agian bai esanguratsuna, batez ere lehenengo kasuan, heroia-  
ren proba gertatu behar dueneko eszenatoki esparru-denborazkoaren oinarritzko aldaketa suposatzen duenez.

Ondoren doana, Ignace Arhanegoiti, Atarratzetarrak kontatutako bertsioa, Jauregik bildua, Perrault-enarekin irakurleak aldera dezan eta bere baitarako ondorioak atera.

«Izarduna eskelazpean»

Familia *batean* baziren bi ahizpa; bat arras pollita zen eta zaharrena arras itsusia. Ez zuten pollit hura suportatzen ahal eta zernahi sofri arazten zioten.

Egun batez Ama Bergina agertzen zako eta erraiten dio — No ez beit hiz batere urus etxean, behar dun jua sehi holako etxera non bait dire laminak, eta han hire fortuna eginen dun. Erranen beit deine sukaldea haitzurteko, el-tzeak hausteko, haurrak hiltako, oheak barreatzeko, ez dun holakorik eginen: sukaldea garbituko dun, eltzea suan ezarriko, haurrak orraztatuko eta oheak eginen. Oraino ezarriko hute hautan zaldi eder baten eta txar baten: hautatuko dun txarrena. Eskeniko deine pegar bat urhe eta pegar bat inkhatz: hauta zan pegar bat inkhatz.

Neskatoa jua zen eta egin Ama Birginak manhatu bezala. Etixerat fite turnatu zen pegar bat urhekin eta zaldi eder batekin.

Haren ahizpa, jelosturik, jua zen hura ere laminen etxerat neskato. Bainan harek sukaldea haitzurtu zuen, el-tzeak hautsi, haurrak hil eta oheak barreatu. Hautatu zuen oraino pegar bat urhe eta zaldietatik ederrena. Eman zioten pegar bat inkhatz eta zaldi txarra, eta kasatu zuten.

Etxeko horiek biziki triste dire. Nahi lukete atsulutoki zaharrena lehenik ezkont-arazi. Ezartzen dute bigarrena eskaler azpian, eta lehen hori ontsa beztiturik plazatzen dute futuil eder batean, nahiz eta norbait agrada dakion.

Igande batez, bertze guziak elizan direlarik, Ama Bergina agertzen da neskatoa pollit hari eta galdegiten dako heia zertako ez den elizarat jua bertzeak bezala. Neskatoa gaxoak erraiten dio ez duela arropa gisakorik elizarat juaiteko, etxekoek ez diotela bater uzten. Ama Birginak emaiten dazko behar dituen arropa guziak eta erraiten dio meza fini eta, ordu berean turnatzeko, nehork ez duela ikhusiko.

Neskatoa juaite da beraz elizarat. Han sartu denean argitzen du ihuzkiak bezala. Jaun bat hartaz biziki agradatzen da eta, meza finitu ondoan, eliza borthara presentatzen, andere harekin ezagutzen egiteko; bainan hura galdu zen batere phentsatu gabe. Andere haren arropak denak uli hegale koloreko ziren.

Geroko igandean ere, andere hori bere presondegian. Ama Birgina berriz agertzen zako; emaiten da(z)ko ihuzki koloreko arropak eta erraiten:

—Jua behar dun elizarat, eta gero, meza fini eta, haugi berehala.

Neskatoa elizan sartzean iduri du iruzkia harat jausten dela. Jaun hori orduan ere andereaz agradatzen da eta, meza finitu gabe, atheratzen da kanporat, baina oraino ere galtzen du besteen artean.

Lehen igandean Ama Birginak ekhartzen dazko arropak zeru kolore, eta erraiten:

—Egun jaun bat hitzaz agradatuko bait da eta mintzatzer aiseiatu beit zain, eskapa adi eta utz akon zapeta bat. Neskatoak obeditu zuen eta Ama Birginak erran guziak arribatu ziren. Jaun hori meza ondoan lotzen da andeari; hau eskapatzen da zapeta utzirik. Jaun horrek, hatik, arrangura bait zuen nor zen pertsuna eder hura, ezar arazten du zapeta hori herriko neskata eta emazte guzier.

«Izarduna eskelazpean»

Familia *batean* baziren bi ahizpa; bat arras pollita zen eta zaharrena arras itsusia. Ez zuten pollit hura suportatzen ahal eta zernahi sofri arazten zioten.

Egun batez Ama Bergina agertzen zako eta erraiten dio — No ez beit hiz batere urus etxean, behar dun jua sehi holako etxera non bait dire laminak, eta han hire fortuna eginen dun. Erranen beit deine sukaldea haitzurteko, el-tzeak hausteko, haurrak hiltako, oheak barreatzeko, ez dun holakorik eginen: sukaldea garbituko dun, eltzea suan ezarriko, haurrak orraztatuko eta oheak eginen. Oraino ezarriko hute hautan zaldi eder baten eta txar baten: hautatuko dun txarrena. Eskeniko deine pegar bat urhe eta pegar bat inkhatz: hauta zan pegar bat inkhatz.

Neskatoa jua zen eta egin Ama Birginak manhatu bezala. Etixerat fite turnatu zen pegar bat urhekin eta zaldi eder batekin.

Haren ahizpa, jelosturik, jua zen hura ere laminen etxerat neskato. Bainan harek sukaldea haitzurtu zuen, el-tzeak hautsi, haurrak hil eta oheak barreatu. Hautatu zuen oraino pegar bat urhe eta zaldietatik ederrena. Eman zioten pegar bat inkhatz eta zaldi txarra, eta kasatu zuten.

Etxeko horiek biziki triste dire. Nahi lukete atsulutoki zaharrena lehenik ezkont-arazi. Ezartzen dute bigarrena eskaler azpian, eta lehen hori ontsa beztiturik plazatzen dute futuil eder batean, nahiz eta norbait agrada dakion.

Igande batez, bertze guziak elizan direlarik, Ama Bergina agertzen da neskatoa pollit hari eta galdegiten dako heia zertako ez den elizarat jua bertzeak bezala. Neskatoa gaxoak erraiten dio ez duela arropa gisakorik elizarat juaiteko, etxekoek ez diotela bater uzten. Ama Birginak emaiten dazko behar dituen arropa guziak eta erraiten dio meza fini eta, ordu berean turnatzeko, nehork ez duela ikhusiko.

Neskatoa juaite da beraz elizarat. Han sartu denean argitzen du ihuzkiak bezala. Jaun bat hartaz biziki agradatzen da eta, meza finitu ondoan, eliza borthara presentatzen, andere harekin ezagutzen egiteko; bainan hura galdu zen batere pentsatu gabe. Andere haren arropak denak uli hegale koloreko ziren.

Geroko igandean ere, andere hori bere presondegian. Ama Birgina berriz agertzen zako; emaiten da(z)ko ihuzki koloreko arropak eta erraiten:

—Jua behar dun elizarat, eta gero, meza fini eta, haugi berehala.

Neskatoa elizan sartzean iduri du iruzkia harat jausten dela. Jaun hori orduan ere andereaz agradatzen da eta, meza finitu gabe, atheratzen da kanporat, baina oraino ere galtzen du besteen artean.

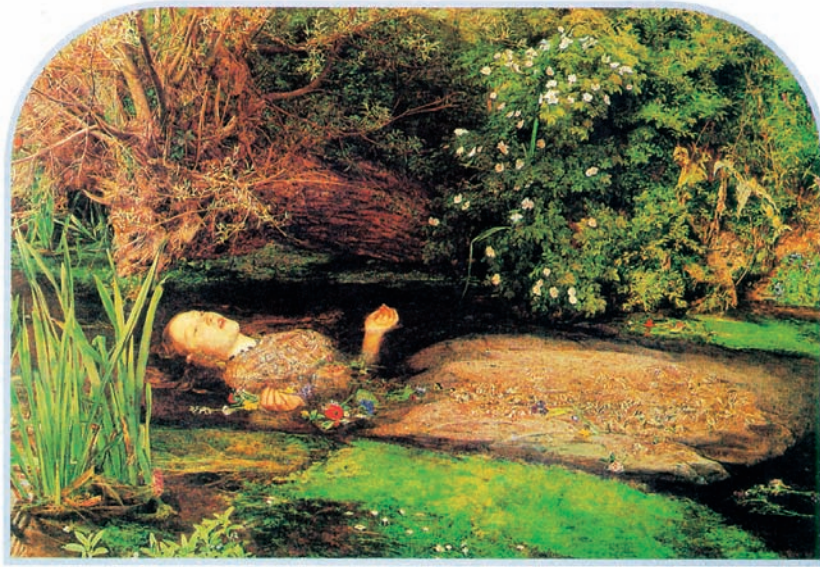
Lehen igandean Ama Birginak ekhartzen dazko arropak zeru kolore, eta erraiten:

—Egun jaun bat hitzaz agradatuko bait da eta mintzatzer aiseiatu beit zain, eskapa adi eta utz akon zapeta bat. Neskatoak obeditu zuen eta Ama Birginak erran guziak arribatu ziren. Jaun hori meza ondoan lotzen da andeari; hau eskapatzen da zapeta utzirik. Jaun horrek, hatik, arrangura bait zuen nor zen pertsuna eder hura, ezar arazten du zapeta hori herriko neskata eta emazte guzier.



## Imaginario de los cuentos

Ecos fúnebres en el cuento. Muerte, enterramiento y rituales fúnebres



"Ofelia". J.E. Millais.



"Ofelia". Odilon Redon.

"Hamlet en el cementerio"  
"Hamlet kanposantuan". E. Delacroix.



"Gran escena de la muerte".  
"Heriotzaren eszena handia". Max Beckmann.





## Ipuinen imaginarioa

Herioaren oiartzunak. Heriotza, ehorzketa eta hil-ritualak



"La isla de los muertos". Arnold Böcklin.

"Hildakoen irla". Arnold Böcklin.



"El paso de la laguna de Estigia".

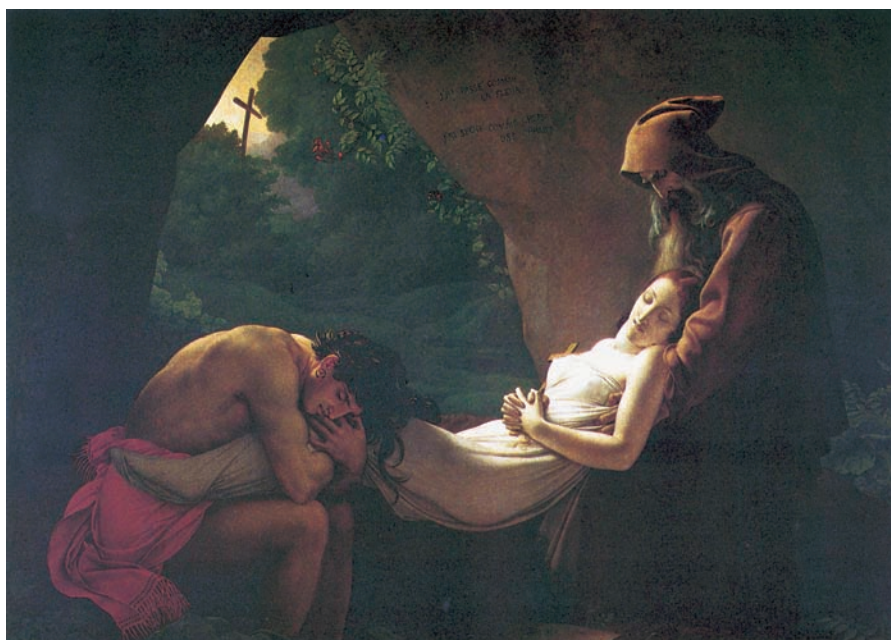
"Estigia aintzira igarotzea".  
Joachim Patinir. El Prado.



"Flor cortada"  
"Moztutako lora", c. 1896-1902.  
Giuseppe Pellizza da Volpedo.

"El entierro de Atala", 1808. Girodet.

"Atalaren ehorsketa", 1808. Girodet.



Nehork ez du doi.

Juaiten da anderearen etxera. Atxemaiten du haren ahizpa sukaldean futuil eder batean jarria. Hari ere ezar arazten dako; harek ere ez du doi.

Entzuten du xakur bat heusiz erraiten diena:

—*Ttau, ttau, ttau! Izarduna eskelazpean eta asto barraduna sukaldean.*

Galdegiten du zer erraiten duen xakur harek. Berriz entzuten du:

—*Ttau, ttau, ttau! Izarduna eskelazpean eta asto barraduna sukaldean.*

*Hori entzunik juaiten da eskelazpera. Idireiten du erran delako andere ederra, xakur bat aldean, arropa xar batzuez beztitua. Ezar arazten dako zapeta eta kausitzen ontsa dohakola. Ezagutu zuen harek xerkatzen zuen presuna zela. Eraman zuen etxera eta esposatu.*

De todos modos, lo que aquí nos interesa subrayar es que el cambio del citado escenario espacio-temporal puede ser demostrativo del valor concedido en el mundo simbólico vasco al domingo y el papel relevante que en él desempeñaría el acto religioso-social de la misa. Hasta tal punto que llega a desplazar al acto lúdico-social del baile; acto, por otra parte, más ligado, a primera vista, con la posibilidad de entablar una relación que pudiera desembocar en el matrimonio.

### A modo de conclusión

Pero, volvemos a repetirlo, a penas hemos detectado otros elementos que puedan hacer referencia a una visión o vivencia del tiempo que transluzcan concepciones diferentes, propias del mundo simbólico vasco.

Al final de esta sección, por lo tanto, una conclusión parece imponerse con fuerza: ni el tiempo histórico cronológico, ni el tiempo sociocultural de una determinada comunidad parecen jugar papel alguno en el tiempo del cuento popular maravilloso.

## 3. El tiempo del acto narrativo

Vamos a abordar en esta sección el acto narrativo, el acto de contar. Y vamos a abordarlo considerando diversas vertientes del tiempo de dicho acto, a saber:

- 1º, el tiempo de duración del acto narrativo en sí;
- 2º, el tiempo en el que se inscribe el acto narrativo en sí, distinguiendo, dentro de él, el tiempo-ambiente y los tiempos del narrador y del oyente.

### 3.1. El tiempo del acto narrativo en sí

Es éste un concepto íntimamente ligado al aspecto cronológico y mensurable del tiempo histórico. Conceptualizado como *Erzählzeit* por H. Müller, como *temps de l'énonciation* por Genette o como *performance time* den-

Nehork ez du doi.

Juaiten da anderearen etxera. Atxemaiten du haren ahizpa sukaldean futuil eder batean jarria. Hari ere ezar arazten dako; harek ere ez du doi.

Entzuten du xakur bat heusiz erraiten diena:

—*Ttau, ttau, ttau! Izarduna eskelazpean eta asto barraduna sukaldean.*

Galdegiten du zer erraiten duen xakur harek. Berriz entzuten du:

—*Ttau, ttau, ttau! Izarduna eskelazpean eta asto barraduna sukaldean.*

*Hori entzunik juaiten da eskelazpera. Idireiten du erran delako andere ederra, xakur bat aldean, arropa xar batzuez beztitua. Ezar arazten dako zapeta eta kausitzen ontsa dohakola. Ezagutu zuen harek xerkatzen zuen presuna zela. Eraman zuen etxera eta esposatu.*

Dena dela, hemen azpimarratu nahi genukeena zera da; aipatutako esparru-denborazko eszenatoki aldaketak ongi erakus dezakeela euskal sinbologia munduan igandeak duen garrantzia eta bere barruan meza entzutearen ekin-tza erligioso-sozialak luken egiteko nabaria. Hartarainokoa non, dantzaldiaren jolas jarduera soziala lekuz aldatzerainokoa; lehen begirada batean behintzat, iharduera honek lotura estuagoa luke ezkontzan amaitu daitekeen harreman bat sortzearekin.

### Ondorio modura

Baina, errepika dezagun, ia ez dugu beste elementurik aurkitu denboraren ikusmolde ala bizikizun bati egokitu ahal dakiokenik, euskal sinbologia munduaren berezkoaren ondoan desberdina izan daitekeen ikusmolderik.

Atal honen azkenean, beraz, ondorio bat gailentzen da indartsu: ez kronologiazko denbora historikoak, ez elkarte batetako denbora sozio-kulturalak, ez dirudiela ipuin herrikoizoragarrien denboran inolako eraginik duenik.

## 3. Narrazio jardueraren denbora

Atal honetan, kontaketa jarduerari heldu behar diogu. Eta heldu aipatu jardueraren denborazko zenbait alderdi gogoan hartuz helduko diogu, hots:

1. engo kontaketa jardueraren iraupen denborari;
2. kontaketa jarduera bera kokatzen den denborari, bere baitan bereiziz, girotze denbora eta kontalariaren eta entzulearen denborari.

### 3.1. Kontaketa jardueraren denbora bera

Denbora historikoaren kronologia eta neurketa alderdiei estuki lotutako konzeptua da hau. H. Müller-ek *Erzählzeit* bezala iriztua, eta *temps d l'énonciation*, Genettek edo *performance time*, *narrative time*-ren barruan Nico-



tro del *narrative time* por Nicolaïsen, en todos los casos hace referencia directa a la duración temporal que la acción de contar, oír (o leer) un cuento conlleva necesariamente. Se trata, por lo tanto, de un tiempo —denominado físico por algunos— fácilmente mensurable en minutos y segundos.

Es cierto que este aspecto de duración temporal del acto narrativo es, si se quiere, el más externo y el menos interesante de los aspectos temporales que puede encerrar o vehicular el cuento. Ello no obstante, no deja de tener su importancia, pues, como hemos apuntado más arriba, la propia realidad material del cuento en cualquiera de sus modalidades, es decir, como texto escrito o como narración oral, implica absolutamente un aspecto durativo, sin el cual el cuento carecería para nosotros de toda realidad.

Reconocido lo anterior, habría que añadir, sin embargo, algunas matizaciones, para valorar debidamente el aspecto temporal del que nos ocupamos. He aquí algunas:

*1ª: El citado tiempo físico no poseerá una medida fija en el caso de cada cuento, a no ser que se establezcan de antemano unos parámetros objetivos, fijos de recitación (o de lectura) para todos los posibles narradores (o lectores). De otro modo, el tiempo físico de un determinado cuento podría variar “ad infinitum” según el usuario. Una forma posible de eludir el problema sería, por ejemplo, la de acudir a la versión escrita de los cuentos y cuantificar el número de caracteres.*

*2ª: La diversidad apreciable de tiempo físico, cuando se trate de versiones de un mismo cuento, alertará, al menos, sobre la posibilidad de uso de técnicas o ritmos narrativos diferentes, de mutilaciones, de lagunas, de diversidad de contextos socioculturales, de diversidad de narradores o de tradiciones narrativas, etc. A pesar de su simplicidad, el tiempo físico puede, por lo tanto, convertirse en indicador de elementos profundamente significativos.*

*3ª: Algo parecido podrá decirse cuando se trate, no ya de comparar diversas versiones de un mismo cuento dentro de un mismo Corpus o de Corpus diferentes, sino de analizar los cuentos diferentes que constituyen un único Corpus. Las diferencias de tiempos físicos según sean los temas, los narradores —en el caso que se conozcan—, las zonas geográficas en las que hayan sido recogidos etc., pueden ofrecer más de una indicación significativa plausible de ser tomada en consideración.*

¿Qué podemos decir a este respecto en el caso de los cuentos que constituyen el Corpus aquí examinado?

Grosso modo, y sin aspirar a establecer una medición exacta, creemos que se puede afirmar que los cuentos de nuestro Corpus tienen una duración de lectura oral que oscila entre los tres minutos (3') del C-110/A-42 y los trece minutos (13') de duración del C-24/A-29.

Por otra parte, comparando los cuentos de nuestro Corpus con variantes de Webster, Ariztia, Barbier, etc. podemos decir que las versiones del Corpus de Cerquand son, en general, de menor extensión, más concisas.

En cuanto al resultado del análisis interno del Corpus de Cerquand, cabría decir que las diferencias de tiempo físi-

laïsen-ek edozein kasutan aipamen zuzena egiten zaio ipuin bat kontatze, entzute edo irakurtze jarduerak bere baitan nahitaez daraman denbora iraupenari. Beraz, denbora hau —batzuek fisikoa deiturikoa— minutu eta segundotan erraz neurtu litekeena da.

Egia da, nahi izanez gero, kontaketa jardueraren denbora iraupen alderdi hau, kanpokoena eta ipuinaren barruan legokeen ala daramakeenaren denbora alderdirik interes gutxien duena dela. Halaz ere, ez du bere garrantzia galtzen, zeren gorago aipatu dugun bezala ipuinaren errealtate materialak, edozein delarik ere modua, idatzitakoa nahiz ahoz kontatua, iraupen alderdi bat eskatzen du, zeinarik gabe ipuinak ez lukeen izaterik guretzat.

Aurrekoa onartuta ere, erantsi beharko genituzke halaz ere ñabardura batzuk lantzen ari garen denbora alderdia behar bezala baloratzeko. Hona hemen zenbait:

*1.ngoa: Aipatutako denbora fisikoak ez du neurri finko bat izango ipuin bakoitzaren kasuan, non eta aldeaz aurretik ez diren kokatzen parametro zehatz eta finkoak kontaketarako (edo irakurketarako) edozein kontalarirentzat (edo irakurlerentzat). Bestela, ipuin jakin baten denbora fisikoa “ad infinitum” alda liteke, erabiltzailearen arabera. Arazoa konpontzeko izan litekeen modu bat adibidez, ipuinen idatzizko bertsiora iritsi eta karakterren zenbatekoa neurtzea.*

*2.a: Ipuin bat beraren bertsioan antzeman litezkeen denbora fisikoaren ugaritasunak, erne jarri erazten du teknika edo kontaketa erritmo desberdinen erabileraren, mozketen, hutsarteen, ingurune soziokultural ugaritasunen, kontalari ala kontalaritza tradiziozko ugarien eta abarren posibilitateak. Beraz, bere xalotasunaz gain, denbora fisikoa elementu sakon adierazgarrien erakusle bihurtu daiteke.*

*3.a: Antzeko zerbait esan daiteke, ez Corpus bate-tako edo Corpus desberdinetako ipuin bat beraren bertsio zenbait alderatzerakoan, baizik eta Corpus bat bera osatzen duten ipuin desberdinak aztertzerakoan. Denbora fisikoaren desberdintasunak, gaien, kontalarien —ezagunak izanez gero—, bilduak izan direneko geografi lekuen eta abarren arabera seinale adierazgarri eta onargarri bat baino gehiago eskein dezakete gogoan hartzeko.*

Hortaz zer esan dezakegu, hemen aztertzen ari garen Corpusa osatzen duten ipuinei buruz?

Gain-gainetik eta neurketa zehatz bat kokatzeko asmorik gabe, gure Corpuseko ipuinek irakurketa ozenaren iraupenahiru minututatik (3') hasi eta C-110/A-42 hamahiru minutu (13') bitarteko C-24/A-29 iraupena dutela baieztatu daitekeela uste dugu.

Gure Corpuseko ipuinok bestalde Webster, Ariztia, Barbier eta abarrenekin alderatuz, Cerquand-en Corpuseko bertsioak esan dezakegu orohar, zabalera txikiagoak, laburragoak direla.

Cerquand-en Corpusaren barruko azterketaren emaitzari buruz esan liteke bere baitan diren ipuinen arteko den-

co entre los cuentos que lo constituyen dependen, sobre todo, de elementos estructurales del propio cuento, es decir, del número de episodios o de partes de los que constan, de la aparición o no de personajes auxiliares, de la utilización del mecanismo de la triplicación, etc. No es, pues, tanto el estilo narrativo, su simplicidad o recargamiento, el que agranda o reduce la duración del cuento, sino la complejidad de la red de acciones que lo constituyen la que produce su mayor o menor duración.

En este sentido, puede afirmarse que los cuentos más largos del Corpus de Cerquand –C-24/A-29, C-60/A-99, C-61/A-101, C-96/A-30, C-98/A-32, C-99/A-36, C-103/A-37, C-106/A-39, C-72/A-44 y C-95/A-45– son, también, los más largos en otros Corpus.

### 3.2. El tiempo-entorno del acto narrativo en sí

Al presentar este tiempo, nos estamos refiriendo, exclusivamente, al tiempo que rodea al acto tradicional de la narración oral de un cuento popular y de su audición, en consecuencia. No tomamos, por lo tanto, en consideración otros entornos temporales como los actuales, bastante alejados, a causa de la evolución de las costumbres, del medio tradicional en el que se han transmitido secularmente los cuentos. Así, los tiempos en los que se inscriben la lectura personal de un cuento, la actividad escolar sobre este tipo de narraciones, la proyección de un cuento filmado, etc. son descartados en la aproximación que abordamos a continuación, aún a sabiendas del interés que, para comprender la vigencia del cuento popular, ofrece el análisis de esos y otros tiempos.

Así pues, centrémonos en ese entorno tradicional en el que se ha desarrollado el acto de narrar un cuento.

A este respecto, cabe subrayar que, tanto en el caso de J. F. Cerquand como en el de otros recopiladores, e incluso narradores, se señala explícitamente la singularidad de un momento, de un tiempo en el que los cuentos populares son dichos.

En la introducción a la primera entrega de los materiales recogidos bajo su dirección J. F. Cerquand dice textualmente:

*Los maestros de escuela no asisten a las veladas. Para ellos el invierno es la estación del año más ocupada. En ella, la clase nocturna sigue a las clases del día y al trabajo en la alcaldía ya que son los únicos que pueden llevarlo a buen término, puesto que son los únicos que hablan francés en el municipio. El reposo les es necesario para prepararlos al trabajo del día siguiente. Además, las veladas del país vasco no se desarrollan en las mismas condiciones que antaño. Las familias están diezmadas por la emigración, y en ellas la conversación ya sólo desempeña el papel menor. Por todos estos motivos era de temer un fracaso. (J.F. Cerquand, Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau, 1874-1875, IIème Série- Tome 4ème, pag.235-236).*

bora fisikoen desberdintasunaz batez ere ipuinaren barruko egitura elementuen araberakoak direla, hots, ipuinaren agerraldien edo osatzen duten zatien zenbatekoarena, pertsonaia laguntzaileak badiren ala ez direnaren, hirukoizte mekanismoen erabileraren, eta abarren araberakoak. Ez da beraz, hainbat, kontaketa estiloa, bere xalotasun ala oparotasuna ipuinaren iraupen luzeagotzen ala laburragotzen duena, ipuina osatzen duen ekintza sare korapilatsua izatea da ipuinaren luze-laburdura erabakitzen duena.

Horrela bada, Cerquand-en Corpuseko ipuinik luzeenak – C-24/A-29, C-60/A-99, C-61/A-101, C-96/A-30, C-98/A-32, C-99/A-36, C-103/A-37, C-106/A-39, C-72/A-44 eta C-95/A-45– dira eta baita gainerako Corpuse-tan ere.

### 3.2. Kontaketa ekintza beraren denbora-ingurunea

Denbora hau aurkezterakoan ipuin herrikoi baten ahozko kontaketa tradizionalaren jardura inguratzen duen denboraz ari gara bakar-bakarrik, eta ondorioz bera entzutearenaz. Ez ditugu kontutan hartzen beraz gaurkoa bezalako denborazko inguruneak, mendeetan zehar ipuinok transmititu izan diren tradiziozko moduetako ohi-tura aldaketak direla eta. Horrela bada, ipuin baten irakurketa pertsonala, tankera honetako kontaketa buruzko eskolako jarduerak, filmatutako ipuin baten emanaldiak eta abarretan txertatutako denborak bazterrera utziak dira ondoren ikustera goazen gerturatzeetatik nahiz eta ipuin herrikoien gaurkotasuna ulertzeko horiek eta beste denbora batzuren azterketek duten garrantziaren berri jakin.

Orain beraz, ipuin baten kontaketa jardura garatu deneko ingurune tradizional horretan kokatu gaitzen.

Azpimarratzekoa da honi dagokonez J.F. Cerquand nahiz beste biltzaileen kasuan eta gainera kontatzaileenean argiro adierazten dela momentu baten berezitasuna, ipuin herrikoiok esaten direneko garaia.

Bere zuzendaritzapenean bildutako materialen lehen jasoaldiaren hitzaurrean J.F. Cerquandek horrela dio hitzez-hit:

*J'ai eu quelque peine à me faire comprendre. Les instituteurs n'assistent pas aux veillées. L'hiver est pour eux la saison la plus occupée. La classe du soir y succède aux classes du jour et au travail de la mairie qu'ils sont seuls en état de mener à bonne fin, étant les seuls qui parlent et écrivent le français dans la commune. Le repos leur est nécessaire pour les préparer au travail du lendemain. De plus, les veillées du pays basque ne se passent pas dans les mêmes conditions qu'autrefois. Les familles sont décimées par l'émigration, et la conversation n'y joue plus que le moindre rôle. Par tous ces motifs, un insuccès était à craindre. (J.F. Cerquand, Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau, 1874-1875, IIème Série- Tome 4ème, pag.235-236).*

Del mismo modo, años más tarde – hacia 1932 – Mayi Ariztia, en la introducción a los dieciséis cuentos recogidos por ella y al presentar a uno de sus informantes, nos dice:

*Le hacían ir, de casa en casa, cuando se pelaba el maíz, mientras todo los vecinos reunidos lo pelaban, aquél contaba la historia y los otros la oían atentos, sin que les entrase el sueño, para que de ese modo trabajar más y más fácilmente, con mejor humor. Y, sin falta, le hacían ir a las casas la víspera de Navidad antes de la misa de medianoche para contar historias. (Mayi Ariztia, Amattoaren Uzta, Elkar, Donostia, 1982, pag.6).*

Al cabo de unos cincuenta años, aunque refiriéndose prácticamente a la misma época de Mayi Ariztia, el contador de cuentos Joxe Arratibel, al recordar los años y los momentos en los que fue receptor de la acción narrativa de determinados cuentistas, nos dice:

*Podría decir que todos los cuentos los he oído en el barrio mismo, la mayor parte en la casa donde nació. Los cuentos más largos, por ejemplo «Txerri beltza» (cerdo negro), me acuerdo bien habérselos oído a mi difunto padre, y además, dónde: por la noche, desgranando maíz, cuando estábamos toda la familia reunidos en la cocina. Otros cuentos entre vecinos y parientes, sobre todo en los largos anocheceres del invierno. (Joxe Arratibel in “Introducción a la historia oral” de J. M. Apalategi, Anthropos, Barcelona, 1987, pag. 20).*

Y más adelante, el mismo J. Arratibel confiesa:

*El mejor ambiente para estos viejos cuentos no surgía en los días de fiesta o en vacaciones, sino cuando se presentaba algún trabajo, cuando se estaba pelando maíz, desgranándolo, remendando ropa o haciendo calcetines, cuando hacía mal tiempo. (Ibidem, pag. 221).*

### 3.3. La velada, tiempo de transmisión

Como se ve, los tres testimonios son coincidentes y en ellos queda inequívocamente señalado ese tiempo singular propio de la narración del cuento popular y de otras creaciones de la literatura oral: la velada.

Tiempo, decimos, propio, en el sentido de apropiado, propicio para este tipo de transmisión, sin que ello quiera decir que sea el único; aunque bien parece, si atendemos a M. Ariztia y a J. Arratibel, que los diferentes momentos mantienen una similitud estructural profunda.

#### Momento de trabajo

En efecto, ¿qué define a este momento singular?

En primer lugar, la realización de un trabajo.

No se trata de un tiempo de naturaleza lúdica, ni un tiempo creado ex profeso para la recitación o para la diversión. Al contrario, se trata de un tiempo originariamente dedicado a otra función, la de realizar una serie de actividades directamente ligadas con la economía doméstica del caserío.

Era berean, urte batzuk beranduago –1932. aldera– Maddi Ariztiak, berak jasotako hamasei ipuinen sarreran eta bere informatzaile bat aurkezterakoan honela dio:

*Ibil arazten zuten, etxez etxe, arto xuritzetan, auzo guziak elkarretarat bildurik arto xuritzen ari zirelarik, harek ixtorioak erran, eta bertzek, entzun, ernetik, loaletu gabe, beren lana gisa hortan aiseago eta gehiago egiteko, omere hobean! Halaber eremanarazten zuten, etxetan Eguerriko bezpera arratsean, gauerdiko Meza bitartean, ixtorio erraten aritzeko. (Mayi Ariztia, Amattoaren Uzta, Elkar, Donostia, 1982, pag.6).*

Berrogeitamar urteren buruan, Maddi Ariztiaren ia garai berari buruz ari delarik, Joxe Arratibel ipuin kontalariak ipuin kontalari zenbaiten jardueraren hartzaile izan zeneko urte eta uneak gogoratzean hau dio:

*Esan nezakeana da, ipuin guziak auzo bertan entzunak direla, geienak nere jaiotetxean. Ipuin luzee-nak, esate baterako: “Txerri Beltza”, oiek garbi gogoratzen naiz nere aita zanari entzunak, eta noiz ere bai: Gauaz, arto aletzekoan, familia guzia sukaldean bildurik gñanean. Beste ipuiñak auzoko eta senide tartean, batez ere neguko illuntze luzeetan. (Joxe Arratibel in “Introducción a la historia oral” de J. M. Apalategi, Anthropos, Barcelona, 1987, pag. 20).*

Eta aurrerago J. Arratibel berak aitortzen du:

*Kontu zaarrak esateko girorik onena ez zan jaietan edo opor aldietan sortzen, baizik lanen bat erakoa zanean, arto zuritzen, aletzen, larriak josten edo gal-tzerdiak egiten ari ziranean, denbora txarra zanean. (Ibidem, pag. 221).*

### 3.3. Garraldia kontaketarako gaia

Ikusten denez, hiru lekukotasunak bat datoz eta zalan-tzarik gabe beroietan aipatua geratzen da ipuin herrikoi eta beste ahozko literaturako sormen lanek duten kon-taketarako garai berezia: gauraldia alegia.

Horretarako garaia, diogu, egokia esan nahirik, transmi-sio modu honetarako egokitzen dena, honek bestalde, ez du esan nahi bakarra denik; nahiz eta badirudien Maddi eta J. Arratibeli kasu eginez gero une desberdinek badu-tela sakoneko egituretan antzik.

#### Lanaren unea

Hain zuzen ere, une berezi hau zerk finkatzen du?

Lehendabizi, lanen bat burutzeak.

Ez da jolas giroko aisialdi bat, ez eta errexitatze ala dibe-ritzeko bereziki sortutako denboraldi bat ere. Alderantziz baizik, sorreratik beste egiteko bati eskeinitako denbora da, baserri etxeko ekonomiari zuzen zuzenean loturiko zenbait jarduera burutzeari.



Solamente en el caso de M. Ariztia se nos señala que el narrador puede llenar de algún modo tiempos muertos, los que preceden a la celebración de la Misa nocturna de Navidad, la llamada Misa del Gallo.

### Acto social

En segundo lugar, hay que resaltar que el trabajo es realizado por una colectividad.

Es éste, por lo tanto, un momento que podemos calificar de acto social. Social por la pluralidad de operarios que intervienen en él. Y acto social, a la vez, porque esa pluralidad está constituida por operarios pertenecientes a las diferentes familias que forman el *auzo* o vecindario. Así, este conjunto de trabajadores conforma una microsociedad más o menos representativa de la sociedad circundante. Y el elemento aglutinante viene dado por la realización de un trabajo. Trabajo que, por otra parte, multiplica su virtualidad socializadora, al admitir a operarios de cualquier edad, sexo y condición.

La actividad laboral, en cuyo transcurso tiene lugar la narración, no exige una atención excluyente; el acto de “pelar” o de desgranar las mazorcas de maíz, así como las otras actividades citadas consisten en algo rutinario, monótono, que ocupa las manos pero que a penas involucra la mente.

Es, por otra parte, una actividad que no exige el ejercicio de una fuerza física especial, ni habilidades específicas. Por ello, pueden ser llevadas a cabo por cualquier vecino, sea cual sea su edad, sexo o condición.

En el círculo formado por ese variopinto conjunto de mayores, jóvenes y niños sentados en bajas sillas de mimbre o corteza de castaño, con sus cestos a la vera, dedicados a la limpieza o al desgrane de las panojas de maíz, se desgranán, también, los cuentos y otras narraciones, a petición del auditorio o por propia iniciativa, acompañados de una obscuridad ambiental en la que se proyectan las sombras producidas por la luz del candil.

### Nocturnidad

En tercer lugar, la nocturnidad. El trabajo colectivo es realizado de noche o, mejor, una vez que ha obscurecido. En este sentido, es de reseñar la unanimidad que, también sobre este punto, se da en los tres testimonios aducidos. En efecto, los tres señalan la unión entre la actividad a realizar y el momento de la tarde-noche en el que es realizado. No hay momento cronológicamente señalado en horas y minutos, pero está claro que dicha actividad se realiza, normalmente, una vez obscurecido. La obscuridad externa y la obscuridad ambiental dentro del recinto de trabajo –cocina, entrada o desván– acompañan a la actividad laboral y a la narrativa que se simultanea con la anterior.

Este aspecto de obscuridad ambiental es gráficamente sugerido y descrito por el citado Joxe Arratibel cuando, al recordar dichos momentos, nos dice:

Maddi Ariztiaren kasuan bakarrik aipatzen zaigu kontariak nolabaiteko denborazko hutsarteak bete ditzakeela, Gabon gaueko gauerdiko meza ospatze aurreko tarteak bezalatsukoak.

### Elkarteko ekintza

Bigarrenean, azpimarratu egin behar da, lana, elkarlanean burutzen dela.

Beraz, aldi hau gizarte ekintza bat bezala har dezakeguna da, elkartekoa, lan horretan parte hartzen duten langile anitzengatik. Eta era berean, ekintza soziala aniztasun hau auzotar diren familia desberdinetako langilez osatua delako. Horrela bada, langile talde honek, gutxi edo gehiago inguruko gizartearen adierazle den mikrogizarte bat osatzen du. Jendea bildu erazten duen elementua, lan bat burutu beharra da. Bestalde, lan honek gizarteraketze birtualitatea biderkatu egiten du, edozein adin, sexu edo baldintzetako langileak onartzen dutuenez.

Kontaketa ematen deneko lanketa honek ez du arreta erabateko bat eskatzen; artaburuak “zuritu” ala aletzeak eta beste antzeko aipatutako jarduerak, izan ohizkoak eta tentu berekoak dira, eskuak lanean jartzen dituztenak baina, ia burua erabili beharrik gabekoak.

Bestalde, indarrezko gorputz hariketa berezirik eskatzen ez duen jarduera izanik ez du trebezia berezirik eskatzen. Horregatik, edozein auzokok burutu ditzakeenak dira, dena delarik bere adina, sexoa edo egoera.

Heldu, gazte eta haurrez osatutako eraskotariko taldea, zumez ala gatzain azalez eginiko aulki bajuetan eserita borobilean, alboan otarrak, artaburuak zuritzen ala aletzen ari diren bitartean, aletzen dira tartean, ipuinak eta beste kontakizunak, entzulegoak hala eskatuta edo norberaren kabuz hasita, kandelaren argiak egiten dituen itzalak gauzatuz iluntasun giroan lagun direnak.

### Gauetzkoa

Hirugarren mailan, gauetzko izaera. Talde lan hau gauetz edo hobeto esan, behin ilunduz gero ematen da. Hemen ere lehen ateratako hiru testigantzak bat etortzearena azpimarratzekoa da. Izan ere, hirurek aitortzen dute egitekoaren eta egingo den garairen, arrats-gauaren artean dagoen batasuna. Ez dago orduetan eta minutuetan kronologikoki markatutako unerik, baina argi dago jarduera hau normalki, behin ilundu ondoren ematen dela. Kanpoko ilunpeak eta biltoki barruko giro ilunak –sukalde, soto ala ganbarakoak– lagundu egiten diote lan jarduerari eta batera datorren kontaketa lanari.

Giroaren iluntasun alderdi hau Joxe Arratibelek grafiko ki deskribatzen du, halako uneak gogoratzen dituenan esanez:

*En aquel tiempo, ya sabes que las noches también eran más largas, y eso que yo conocí la luz eléctrica, pero sólo en la cocina y en la cuadra, y el resto de la casa a oscuras...pero los anteriores a mí habían vivido sin nada de luz con un pequeño recipiente de petróleo que se llamaba quinqué. Se veían sombras por todos los rincones, que enseguida se convertían en fantasmas y brujas... El río que está cerca de casa siempre se decía que era sitio donde había brujas y demonios, sobre todo cuando se oía ruido de agua enseguida se decía que las brujas estaban restregando la colada. Había unos peces que se les llamaba irabe y alimañas y siempre se solía decir que no los veía nadie, pero que cuando querían tomaban forma humana y solían seguirle a uno... oyendo todas esas cosas te puedes imaginar que no solíamos salir de casa una vez de oscurecido... era suficiente oír el ruido de un gato para creer que era un espíritu. (Ibidem, pag. 221).*

Nos encontramos, pues, ante un tiempo caracterizado por el silencio de la actividad humana externa y por la dilución —o la exageración— del imperio de lo visual. Elementos, ambos, que coadyuvan a que se origine un ambiente donde lo natural y, al mismo tiempo, lo imaginario, lo fantástico, lo misterioso adquieran carta de naturaleza y en el que, por consiguiente, los cuentos populares maravillosos y otras narraciones populares encuentren un terreno propicio.

### Marco y tiempo ritual

La actividad laboral y el entorno ambiental se convierten en el marco ritual en el que se transmiten, se actualizan y se interiorizan las narraciones y sus contenidos, no sólo a nivel de conocimiento, sino, también, a un nivel más profundo de vivencia personal, logrando, como señala J. Arratibel, una proyección real en el mundo que circunda a cuantos componen el citado círculo:

*Cuando oía esos viejos relatos de antes, vivía en ese ambiente y creo que así vivirían también los niños de mi edad. En cuanto veía una cueva enseguida pensaba que allá estaría la «tremenda culebra» que tenía una cabeza como una garrafa de grande... En el monte San Miguel, en el monte Arantzazu, en Lizai y en otros tantos había simas y culebras tremendas, jentiles, lobos, y otros relatos parecidos. Cuando veíamos las Maillolas gastadas o comidas por las aguas ya habría alguien que saldría diciendo: «aquí se sentaban en otros tiempos los gentiles y esto era la silla para sentarse». (Ibidem, pag. 222)*

Nos encontramos, no cabe duda, inmersos en un tiempo ritualizado, incluso religioso y, consecuentemente, cargado de simbolismo. Es el tiempo de la transmisión actualizadora de los contenidos del saber popular. Tiempo vivido colectivamente por esa microsociedad formada por diversos miembros del *auzo* o vecindario.

Estas características, por otra parte, se reflejan claramente en la actitud que adopta el mismo narrador-transmisor-actualizador, si, al menos, atendemos a lo que M. Ariztia nos señala en la Introducción antes citada.

*Garai hartan, badakizu gauak ere luzeagoak ziran, ta ori, nik ia argi indarra ezagutu nuelarik, baño sukaldean eta ikulluan bakarrik, beste etxe guzia illunpetan... baño nere aurrekoak batere argirik gabe biziak ziran, kinka deitzen zan petroliozko ontzi txiki batekin. Bazter guzitan ikusten ziran erraiñuak eta aiek bereala biurtzen ziran izugarri edo sorgin... Gure etxe ondoan dagoen ibaia ere beti aipatzen zan sorgiñak eta etsaiak zeuden toki bezela, batez ere gauaz uraren otsa entzutean bereala esaten zan sorgiñak ari ziralda lisubea jotzen. Baziran irabe deitzen zitzairen arraiak edo pixti batzuek ere, eta beti esan oi zan iñork ez zituala ikusten, baño nai zutenean gizon itxura artzen zutela eta baten ondoren juaten ziralda... oiek danak entzunda pentsa dezakezu gu ez giñala laguntzarik gabe etxetik ateratzen bein illundu ezkerro... katu baten otsa entzutea naiko izaten zan, izugarriren bat zala uste izateko... (Ibidem, pag. 221).*

Orain bizi dugun aldian, kanpokaldeko giza jardueraren ixiltasuna eta sakabanatzearen —ala esageratzearen— ikus-erresumaren ezaugarriak dituen aldi baten aurrean gaude. Biak ere, giro bat sortu nahi denean, laguntzen duten gaiak, naturaltasuna eta aldi berean, irudimenezkoa, fantasiakoa eta misteriozkoak berezko eskuartze bat duten eta ondorioz, ipuin herrikoi zoragarriak eta beste kon-taketek lur oparoa topatzen duten.

### Erritozko ingurune eta denbora

Lanketa hau eta ingurune girotzailea erritozko ingurune egoki bihurtzen dira, non transmititzen, gaurkotzen eta barneratzen diren kontakizunak eta bere edukiak, ez ezagutza mailan bakarrik, baizik pertsonaren barne bizikizun sakonago batetan ere, J. Arratibelek dioen bezala, aipaturako borobila osatzen dutenei ingurazten dituen egiatzko munduan proiektzio bat lortuz:

*Kontu Zaarrak entzutean, giro ortan bizi nintzan ni, eta uste det nire kideko aurrak ere horrela bizi ziralda. Arzulo bat ikusi orduko, bereala pentsatzen nuen an egongo zala “suge mortala”, garrafoi batek aiñako burua zuana... San Migel mendi, Aranzazu mendi, Lizai eta oietan danetan baziran leizeak eta suga mortalak, jentillak, otsoak eta orrelako beste esae-ra asko. Maillorak ikustean urak gastatua edo jana zegola, bereala norbaitek aterako zuan: “Emen esertzen ituan leenau jentillek eta aien esei aulkia oan au...” eta guk dana sinistu edo besterik gabe ontzat artu. (Ibidem, pag. 222)*

Zalantzarik gabe, errito eta erlijiozko bihurturiko aldi batetan gaude, sinboloz beterikoa. Jakintza herrikoia- ren edukiak gaurkoratze transmisioaren aldia da. *Auzoko* zenbait lagunek osaturiko mikrogizarte horrek elkartean bi- zitutako aldia da.

Ezaugarri hauek berak, bestalde, kontatzaile-igorle-gaur- koratzaileak berak hartzen dituen jarreretan isladatzen dira argi eta garbi; Maddi Ariztiak lehen aipaturako Hi- tzaurrean dioena entzuten badugu behaintzat.

### El narrador

En efecto, al presentarnos la figura de, en su opinión, el mejor informante que ella haya tenido, nos describe Mayi la actitud, la pose que adoptaba Josepe Amorena, no ya en esas veladas a las que nos estamos refiriendo, sino a las ocasiones en las que narró para la propia Mayi y su familia. Éstas son sus palabras:

*Era de ver con qué gusto y suavidad contaban sus historias, como si fuesen tan verdaderas como el evangelio, sin equivocarse ni en una palabra..!*

*Contaban sus historias sentados junto al fuego, quitándose la boina y poniéndola en la punta de las rodillas, muy abiertos los ojos mirando lejos.*

*(M. Ariztia, Amattoaren Uzta, Elkar, Donostia, 1982, pag.6).*

El narrador adopta una actitud especial, alejada del momento presente –*urrunerat begira*–, respetuosa –*kapelua kendu eta belaun punttan emanik*–, religiosa –*Ebanjelioa bezein egiak izan balire bezala*–, sentida –*zein goxoki eta eztiki kontatzen zituen*. Es difícil, en nuestra opinión, resumir en tan pocas líneas tal cúmulo de sensaciones y de sugerencias.

### Al auditorio

Pero, no existe narrador sin auditorio. Y el auditorio exige al narrador que inicie el acto narrativo,

- bien instando directamente a uno de los partícipes de la velada –función que realizan los niños en los recuerdos de J. Arratibel–,
- bien haciendo formar parte del círculo de trabajo al narrador, al que se ha hecho venir para la ocasión –*ibil arazten zuten, etxez etxe*– observa M. Ariztia respecto a Josepe Amorena.

Una vez iniciada la narración,

- el auditorio la sigue atentamente

*—nosotros solíamos estar con la boca abierta oyéndole (Arratibel, pag. 226)–,*

- exigiendo del narrador absoluta fidelidad al texto transmitido y, a menudo, ya conocido de anteriores ocasiones

*Yo les he dicho que por lo demás mientras se hiciese la narración el asistente no vacilase en corregir al narrador que hubiese olvidado o cambiado alguna palabra del texto consagrado: hasta tanto se apega el sentimiento popular a la conservación íntegra de estas viejas historias, que remueven todavía, cuando el sentido se ha olvidado, las fibras más íntimas de la raza que las ha concebido. (Cerquand, pag. 236)–,*

- viviendo internamente las peripecias narradas  
*— nosotros solíamos estar asustados oyéndole (Arratibel, pag. 221) –,*

- y, finalmente, interiorizando lo contado

*—Los cuentos viejos solían tener siempre para mí una apariencia de verdad (Arratibel, pag. 228).*

### Kontatzailea

Izan ere, bere ustetan, inoiz izan duen informatzaile hoberena denaren irudia aurkezterakoan Josepe Amorenak hartzen zuen jarrera, itxura deskribatzen digu Maddik, ez jadanik eskuartearen dugun gaieko gau-emanaldietan, baizik eta Maddi berari eta bere familiari kontatu zientean ere. Hauexek dira bere hitzak:

*Ikustekoa zen, zein goxoki eta eztiki kontatzen zituen bere ixtorioak, Ebanjelioa bezein egiak izan balire bezala, hitz bat uts egin gabe!*

*Bere ixtorioak kontatzen zituen, su pazterrean jarri-rik, kapelua kendu eta belaun punttan emanik, begiak erne, urrunerat begira.*

*Zer oren goxoak iragan ditudan harekin! (M. Ariztia, Amattoaren Uzta, Elkar, Donostia, 1982, pag.6).*

Kontalariak jarrera berezi bat hartzen du, orainatik urrutiratua –*urrunerat begira*– begirunezkoa –*kapelua kendu eta belaun punttan emanik*, erligiosoa –*Ebanjelioa bezein egiak izan balire bezala*– sentitua –*zein goxoki eta eztiki kontatzen zituen*. Zaila da, gure iritziz, hain lero gutxitan hainbeste sentipen eta iradokizun ugari laburbiltzea.

### Entzunlegoa

Baina, ez da kontalaririk entzulerik gabe. Entzulegoek kontaketa hastera behartzen du kontalaria,

- gau-emanaldiko partaideren bat zuzenean zirikatuz –J. Arratibelen oroimenean, egiteko hau haurrek burutzen dute–
- nahiz kontalariari, lanerako borobilean parte hartu eraziz, horretarako bereziki etorri erazi zaionez –*ibili arazten zuten etxez etxe*–, dio Maddi Ariztiak, Josepe Amorenari buruz.

Behin kontakizuna hasiz gero,

- entzulegoak adi-adi jarraitzen dio

*—gu aua zabaldua egon oi giñan berari entzuten (Arratibel, 226.or)–,*

- kontalariaren aldetik erabateko lehialtasuna eskatuz transmititutako idatziari, sarritan aurreko alditan jadanik ezagutua zutenari

*—Je leur ai dit qu'ailleurs, lorsqu'un récit se faisait, l'assistance n'hésitait pas à reprendre l'orateur qui oubliait ou changeait quelque terme du texte consacré: tant le sentiment populaire s'attache à l'intégrale conservation de ces vieilles histoires, qui remuent encore, lorsque le sens en est oublié, les fibres les plus intimes de la race qui les a conçues. (Cerquand, pag. 236)–,*

- barrutik bizituz kontaturikogora-beherak

*—gu ikaratuta egoten giñan entzuten (Arratibel, pag. 221)–*

- eta azkenik kontatua barneratuz

*—Kontu zaharrak bazuten beti egi itxura bat nere-tzako (Arratibel, pag. 228).*



## Un tiempo maravilloso

El iletrado narrador

—*Sorprende qué memoria suelen tener esos que no saben ni leer ni escribir: no pueden aprender nada en los libros y se acuerdan siempre de lo que han oído a sus mayores.* (Ariztia, pag. 7)–

ha abandonado el momento presente para adentrarse en cuerpo y alma en otra esfera, en otro tiempo. Y con él, todos los presentes han iniciado, también, el mismo viaje.

Entre el tiempo histórico real del trabajo o, mejor, dentro de él, se ha abierto e instaurado un tiempo diferente, un tiempo no histórico, un tiempo maravilloso. Las manos siguen realizando habilidosamente su rutinario trabajo; la mente, el corazón, la imaginación se hallan en otro lugar, en otro tiempo. Es el tiempo de la narración en sí, el tiempo del relato, el tiempo del cuento maravilloso.

## 4. El tiempo del relato del cuento

Vamos a considerar en esta sección el aspecto temporal, quizás, más visible o más fácilmente apreciable cuando se trata de las narraciones que nos ocupan. Es el tiempo que podemos denominar interno al cuento, es decir, el tiempo en el que ocurren los distintos avatares que se nos van narrando dentro de esa unidad que llamamos cuento popular maravilloso.

Es el tiempo conceptualizado como *erzälte Zeit* por H. Müller, o como *temps énoncé*, por G. Genette, o como *narrative time* por Nicoläisen.

Un tiempo que dentro de su unicidad acepta, sin embargo, aproximaciones diversas, incluso, a primera vista, contradictorias y que podemos enunciar como: tiempo cronológico interno total, tiempo cronológico interno narrado y tiempo interno global. Examinemos más de cerca cada uno de los tiempos que acabamos de enunciar.

### 4.1. Tiempo cronológico interno total

Al abordar este aspecto del tiempo, no nos estamos refiriendo, como es lógico suponer, al tiempo histórico, del que hemos tratado en la sección primera.

Nos encontramos dentro del cuento y ya hemos señalado suficientemente que el cuento no se mueve dentro de las coordenadas de lo que normalmente entendemos por tiempo histórico, pues carece por completo de esos mo-jones, fechas y datos, que incardinan la acción en un tiempo milimétricamente datado.

Pero, una vez aclarado dicho extremo, hay que admitir que el cuento despliega su materia, el conjunto de sus acciones y reacciones, alineándola según un eje temporal que abarca un determinado tramo de ese continuum que hemos dado en llamar *tiempo* y que está significado mediante los indicadores temporales al uso, es decir, mediante los clásicos días, meses y años.

## Denbora zoragarria

Eskola gabeko kontalariak

—*Harritzeko da ze memoria izaten duten, batere irakurtzen eta eskribatzen ez dakiten horiek: liburuetan deusik ezin ikas, eta beti oroitzen beren aintzinekoen ganik aditu dituztenez!* (Ariztia, pag. 7)–

oraina bertan behera utzi du, gorputz eta arima beste eremu, beste aldi batean sartzeko. Eta berarekin bere ondo-ko guztiak abiatu dira bidaia berean.

Egiazko lanaldi historikoaren artean edo hobeto esan, bere barruan, ireki eta kokatu da beste aldi desberdin bat, historikoa ez dena, denbora zoragarri bat. Eskuek trebeko dihardute ohizko lana; burua, bihotza, irudimena beste toki batetan daude, beste aldi batetan daude. Kontaketa aldia da, ipuin zoragarrien aldia da.

## 4. Kontaketaren ipuinaren garaia

Alor honetan, denbora alderdiaz ariki gara, agian, agerikoena edo errezen antzeman daitekeena, eskuarteantitugun kontaketak direnez. Ipuinaren barruko denbora deitu dezakeguna da, ipuin herrikoizoragarriak deiturikobatasun horren barruan kontatzen doazkigun gora behera desberdinak gertatzen direneko garaia, alegia.

Garai konzeptualizatua da, *erzälte Zeit* bezala H. Müllerrek esana, *temps énoncé*, G. Genettek edo *narrative time* Nicoläisen-ek.

Bere batasunaren barruan, zenbait gerturatze onartzen dituen garaia, lehen begirada batean, gainera, kontraesanekoak direnak eta horrela aipa ditzakegu: barruko kronologia denbora osoa, barruko kronologia denbora kontatua eta barruko denbora osoa. Aipatu ditugun denborak banan bana gertuagotik azter ditzagun.

### 4.1. Barruko kronologia denbora osoa

Denboraren alderdi honi heltzean ez gara kokatzen ari, logikoa denez, denbora historikoaren baitan, jadanik lehenengo sailean landu dugunean.

Ipuinaren barruan gaude eta nahikoa adierazi dugu ipuina ez dela normalean denbora historikotzat ulertzen dugun koordinatuen barruan mogitzen, ekintza milimetroki datatutako denboraren barrutian sartzen duten mugarri, data eta oharrik ez baitu.

Baina, puntu hau argitu ondoren onartu beharrekoa da ipuinak bere gaia, ekintza eta erreakzio multzoa kanporatzen duela denbora deitu nahi izan diogun segidazko tar-te jakinak baitaratzen dituen *denbora* ardatzaren arabera lerroan jarritz, erabilian dabilzan denbora adierazleen bitartez esan dagoena, alegia ohizko egun, hilabete eta urteen bidez.

## Encantamiento temporal del cuento

El sueño y el ensueño. Sintonía con el mundo maravilloso del cuento



"Sueños".  
"Ametsak". s. XVI.

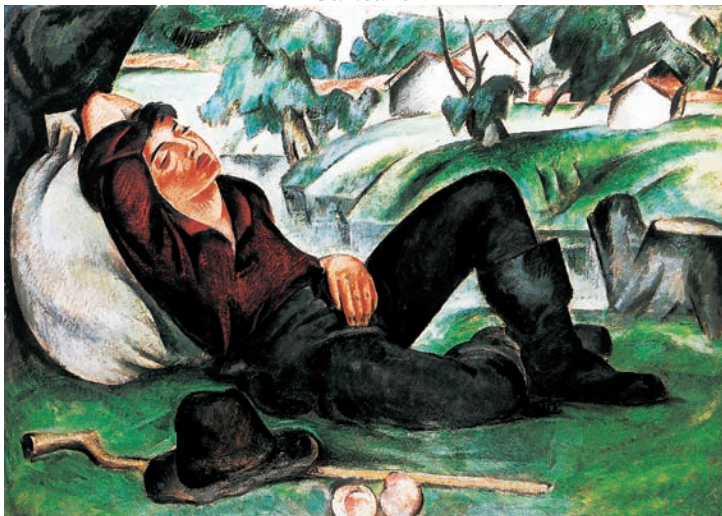


"Mujer solitaria".  
"Andre bakartia". Ignacio Díaz de Olano.



"La siesta".  
"Biaoa". Ignacio Díaz de Olano.

"Joven dormido". Alexandre Chevtchenko. Galería Tretiakov.  
"Gaztea lo".



"Ariadna dormida en Naxos".  
"Naxosen Ariadna lo".



## Ipuinaren denbora-enkantamendua

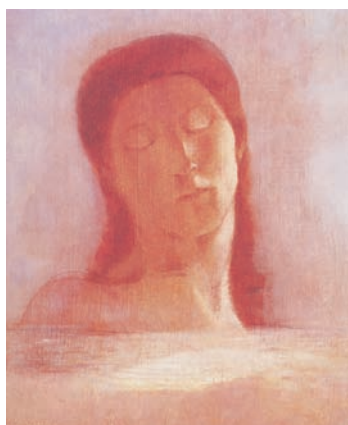
Ametsa eta ametskorra. Ipuinaren mundu liluragarriarekin kidesuna



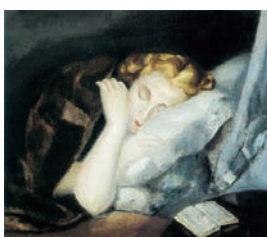
"Paisaje vasco".  
"Euskal paisaia". Nicolás Alonso.



Vázquez Díaz.



"Ojos cerrados".  
"Itxitako begiak". Odilon Redon.



"Sueño de Eva".  
"Evaren loaldia". Vázquez Díaz.



"Rosas y mimosas".  
"Arrosak eta mimosak". Marc Chagall.



El cuento abre su acción en un determinado momento – cronológicamente indeterminado– y, a partir de ahí, se inicia la sucesión de los días, meses y años. Sucesión, por lo tanto, pautada, medida y a la que el desenlace pondrá fin en otro momento, al igual que el primero, cronológico respecto al decurso interno de la acción, pero absolutamente intemporal, si lo referimos al tiempo histórico externo.

### Eje temporal. Secuencia cronológica

Así pues, el cuento se estructura alrededor de un eje temporal. Eje temporal exigido por el mismo desarrollo narrativo que se articula según el esquema clásico de presentación, nudo y desenlace.

Desde ese punto de vista, puede decirse que el cuento nos ofrece, en la mayoría de los casos, una estructura absolutamente lineal, en la que no menudean las rememoraciones, los feed backs, la mezcla de momentos secuencialmente diferentes, etc. Al contrario, los sucesos van desarrollándose uno tras otro, constituyendo una secuencia cronológicamente continuada y bien organizada.

Secuencia, por lo demás, que va siendo marcada por indicadores temporales de carácter marcadamente indeterminado, como

*gero/después, orduan/entonces, berdenboran/ al mismo tiempo, berehala/en seguida, ixtantean/al momento, azkenekoz/ por último, sekula/nunca, berriz/de nuevo, etc.,*

amén de las numerosas proposiciones adverbiales temporales que, a su vez, van, también, tejiendo minuciosamente la temporalidad del relato.

La amplitud del tramo temporal lineal en el que se desarrollan las mil y una peripecias del cuento es, normalmente, bastante difícil de cuantificar con exactitud, dado que, a menudo, los intervalos temporales que rodean los momentos álgidos de la acción son señalados de forma harto vaga e indeterminada, como

*zonbait denbora/algún tiempo, anitz denbora/mucho tiempo, etc.*

De todos modos, atendiendo a nuestro Corpus, podemos decir que

en la mitad, aproximadamente, de nuestros cuentos el recorrido narrativo abarca un período superior al año, llegando en un caso, el C- 39 /A-25, hasta los veintidós (22) años;

mientras que en la otra mitad, el recorrido temporal es inferior al año, quedando éste reducido a dos (2) días en los cuentos C-73 /A-42, C-55 /A-98 y C-62 /A-100.

Finalmente, los cuentos C-28 /A-47 y C-108 /A-48 presentan como límite temporal el intervalo justo de un (1) año.

En consecuencia, podemos decir que el cuento posee un espacio temporal más o menos amplio, más o menos cuantificable con exactitud y un espacio temporal que va siendo narrado de forma lineal, pero incompleta.

En efecto, se trate de tramos temporales largos o cortos, el cuento deja de lado la mayor parte de dicho tramo a la hora de articular la narración. Gracias a las indicaciones que se nos van dando podemos, al final, cuantificar la

Ipuinak une jakin batetan hasten du bere ekintza –kronologikoki zehaztu gabea– eta hortik abiatuz, egun, hilabete eta urteen segida hasten da. Segida lerrotua, beraz neurtua eta bukaerak amaiera emango dio beste une batetan lehenengoan bezala kronologikoki barru ekintzari denbora joan ahala baina guztiz denboratik kanpoko, denbora historikoari bagagozkio.

### Denborazko ardatza. Kronologi pausoak

Horrela bada, ipuina denborazko ardatz baten inguruan egituratzen da. Kontaketa garapenak berak eskatzen duen ardatza beraz eta ohizko eskemaren arabera, aurkezpena, muina eta amaieran zatitzen dena.

Alde horretatik esan daiteke, ipuinak gehienetan egitura guztiz lineala eskeintzen duela eta ez direla sarritan ematen, gogora ekartzeak, feed back-ak segida desberdinen une nahasketak eta abar. Alderantziz baizik, gertaerak, bat bestearen atzetik doaz, jarraipenezko eta ongi antolatutako kronologia segida bat osatuz.

Segida hau, gainera, guztiz zehaztugabeko denborazko mugarriz markaturik doa, adibide modura:

*gero, orduan, berdenboran, berehala, ixtantean, azkenekoz, sekula, berriz*

eta abarretaz gainera denborazko aditzondo proposizio ugari hauek, era berean kontaketa denbora izaera xehetasunez ehoz doaz.

Ipuinaren hamaika pasadizo garatzen direneko denborazko zati linealaren zabalera, normalean, zehaztasunez zenbatzea zaila izaten da, zeren eta sarritan, ekintzaren une gorenak inguratzen dituzten denbora tarteak nahiko modu zehaztugabe eta mugagabea aipatzen dira, hala nola:

*zonbait denbora, anitz denbora* eta abar.

Dena delarik ere, gure Corpusari begiratzuz,

gure ipuin erdietan gutxi gorabehera kontaketa ibilbideak urtebeteren gainetikako aldia daukala, kasu batetan C-39/A-25ean hogeitabi (22) urtetara iritsiz;

beste erdietan berriz, denbora ibilbidea urtebetearen azpikoa da, bi (2) egunetan murriztua geratuz C-73/A-42, C-55/A-98 eta C-62/A-100 ipuinetan.

Azkenik, C-28/A-47 eta C-108/A-48 ipuinek denbora muga bezala urtebete (1) zehatz baten tartea aurkezten dute.

Beraz, esan dezakegu, ipuinak denborazko esparru nola bait ere zabal eta zehaztasunez neurtu litekeena daukala eta lerro moduan kontatuz doan baina osatugabeko moduan.

Izan ere, denbora tarte luzeak ala laburrak izan, ipuinak kontaketa antolatzeko orduan delako tartearen zatirik handiena alde batetara uzten du. Ematen zaizkigun adierazpenei esker zenbatu dezakegu azkenik, zenbait ekin-

duración del tramo temporal en el que se han ido desarrollando las diversas acciones, pero ese marco temporal no es objeto de una atención específica, ni como elemento a describir ni como elemento a medir y cuantificar minuciosamente.

En ese sentido, se puede afirmar que el cuento proporciona un fondo temporal difuso, mediante acotaciones tan puntuales como, la mayoría de las veces, imprecisas. Si tanto el comienzo como el final del cuento nos sitúan en una temporalidad perteneciente al pasado, pero nula-mente precisada desde los parámetros cronológicos históricos, otro tanto puede afirmarse de la temporalidad cronológica interna total del cuento.

#### Función estructuradora

El conjunto del tramo temporal vale únicamente como marco o como eje. Su valor temporal se agota en esa función estructuradora del relato; le es inmanente. Su temporalidad es estructuradora, sin que tenga que ser explícitamente narrada y contada.

La temporalidad es consustancial al cuento; sin ella no tendríamos cuento maravilloso, pero, al mismo tiempo, esa temporalidad no es significativa en cuanto cronología pormenorizada, en cuanto sucesión de momentos individualizadamente narrados, sino como suma, como totalidad temporal en la que se dan momentos privilegiados que, ellos sí, merecen la atención narrativa.

El relato tiene tiempo o, dicho de otro modo, lo narrado acaece en un tiempo. Es el tiempo del relato, un tiempo, además, pretérito, pero ése no es el tiempo narrado o contado en el relato.

## 4.2. Tiempo cronológico interno narrado

Dentro del paréntesis temporal que se abre al comenzar el cuento y se cierra tras el desenlace, se sitúan los diversos momentos narrativos cuya trabazón lineal da origen al relato.

En el apartado anterior hemos afirmado que en el cuento no se describe la totalidad de ese tramo temporal, supuestamente pretérito, en el que se incardinan los hechos que van siendo narrados. Ahora habría que afirmar que, en el cuento, tampoco se describen momentos particulares de ese paréntesis; o, por lo menos, no en cuanto momentos.

Lo que verdaderamente tenemos es una narración de sucesos, de hechos, de acciones, de viajes, de huidas, de encuentros, etc., ubicados todos ellos en un eje temporal significativo de su sucesión o simultaneidad y descritos, más o menos, desde el prisma de la duración.

#### Fórmulas temporales

De nuevo habría que afirmar que la temporalidad no es el objeto primario y principal de la descripción, sino algo consustancial a la acción, la cual sí es primordial, y que, por ello mismo, no deja de aparecer en cuanto la acción hace acto de presencia en la narración.

tza garatuz joan direneko denbora tarteen iraupena, baina denborazko alor honek ez du arrete berezirik jasotzen, ez deskribatu beharreko elementu bezala, ez xehetasunez neurtu eta zenbatu beharreko bezala.

Zentzu honetan, baieztatu daiteke ipuina denbora ingurune lausotu bat ematen duela ohar zehatz bezain zehaztugabeak erabiliz. Ipuinaren haserak nahiz bukaerak iragane-ko den denboraldi batetan jartzen bagaitu, baina kronologia historikoaren parametrotik batera zehaztu gabe-koan, beste horrenbeste baieztatu daiteke ipuinaren barruko kronologia denbora osoaz.

#### Funtzio egituratzailea

Denborazko tarte multzoak inguru ala ardatz modura bakarrik balio du. Bere denborazko balioa, kontaketa- ren egituratze egiteko horretan bukatzen da; inmanentea da. Bere denborazkoatsuna egituratzailea da, bereziki konta- tu izan beharrik gabe.

Denborazkotasuna ipuinaren esentzi berekoa da; bera gabe ez guke ipuin zoragarri baina, aldi berean, den- borazkotasun hori ez da adierazkorra kronologia zehaz- tuarekiko, banan-bana kontatutako une segidekiko, bai- zik eta batura bezala, pribilegiozko uneak dituen denbo- razkotasun oso bezala eta unetxo hoiek bai merezi dutela kontaketa-ko arreta.

Kontaktak badu denborarik, edo hobeto esan, konta- tzen dena aldi batetan gertatzen da. Kontaktaren garaia da, denbora, iraganekoa gainera, baina hori ez da konta- tutako denbora, edo kontaketa-ko kontatua.

## 4.2. Barruko kronologia denbora kontatua

Haseran irekitzen den eta amaieran ixten den aldi bateko parentesi barruan zenbait kontaketa une kokatzen da, le- rrokako uztardurak kontaketa-ri sorrera emanez.

Aurreko atalean baieztatu dugu ipuinean ez direla denboraz- ko tarte guztiak deskribatzen, iraganekoak izanik ustez, non kontatuz doazen gertaerak bere barrutian sartzen diren. Orain beste hau baieztatu beharko litzateke, ipui- nean, parentesi horretako une bereziak ere ez direla deskribitzen.

Bene- benetan haxe da daukaguna, gertaerak kontaketa bat, jazoerak, ekintzak, ihesak, topaketak, eta abar, guztiak ere segida edo aldiberekoatsunaren adierazgarri den denbora ardatz batetan kokatuak eta iraupenaren ikuspuntutik deskribatuak, gutxi gorabehera.

#### Denbora esapideak

Berriro ere esan beharko dugu denborazkotasuna ez dela deskribapenaren lehen gai garrantzizkoena, baizik eta ekintza- ren sustantzi berekoa, eta hau bai dela garrantziz- koa eta horregatik kontaketa-ko ekintza azaltzen denetan, ezin geratu da agertu gabe.

En ese sentido, hay que observar que la primera aparición de la acción en el cuento va, muy a menudo, ligada a una fórmula narratológica, exactamente a un

*Egun batez/Cierto día.*

Así, en nuestro Corpus, frente al escaso número de fórmulas de apertura –recordémoslas:

- dos incidencias de *Behin/Una vez*,
- dos de *Bazen lehenago/Había-existía antes*,
- y una respectivamente de *Behin batez/En una ocasión* y de *Bertzorduz/En otro tiempo-antaño*

encontramos que en catorce (14) cuentos, la mitad, aproximadamente, del Corpus, el paso de la descripción de la situación inicial a la de la actividad propia del héroe viene mediada por dicha fórmula del *Egun batez/Cierto día*; y que, incluso, ésta vuelve a utilizarse en el curso de la narración, cuando, tras una situación de distensión, la acción vuelve por sus fueros. Así pues, la fórmula *Egun batez/Cierto día* nos introduce de lleno en la acción.

Como fácilmente puede observarse, la información temporal que dicha fórmula vehicula es ciertamente escasa, dada su absoluta indefinición. Nada se nos dice de ese día: carece de elementos individualizantes, no es cronológicamente datable e identificable. Lo único que nos indica es que en un momento dado la acción comienza, que el héroe se ha puesto en marcha.

Lo mismo cabría decir del resto de indicaciones temporales que, normalmente, a partir de ese primer momento van acompañando a las diversas acciones que jalonan el relato.

Así, la simultaneidad de acciones viene expresada por los frecuentes

*ordian/entonces,*  
*berdenboran/ en el mismo tiempo,*  
*ordu berean/a la misma hora, etc.*

La sucesión se va graduando mediante indicadores de posterioridad como

*berehalalenseguida,*  
*ixtant baten buruan/al cabo de un instante,*  
*ondoren/después,*  
*gero/después,*  
*zenbait denbora ondoren/algún tiempo después, etc.*

En esta sucesión temporal, íntimamente ligada al discutir de la acción, vuelve a sobresalir otro indicador temporal que, a menudo, forma doblete con el *Egun batez/Cierto día*. Se trata del término

*Biharamunean/Al día siguiente* que, si, por una parte, parece alejarnos algo del momento inicial, le sigue muy de cerca, tanto en la sucesión temporal –no hay intervalos de días–, como en la propia indefinición cronológica, pues ambos son igualmente indeterminados.

Tras esos *Egun batez*, *Biharamunean*, *ordian*, *gero* etc., de cuando en cuando, se intercalan otras expresiones de tiempo que nos indican, por lo general, espacios temporales vacíos de acción, vacíos de intriga o vacíos, si se quiere,

Hortik jarraituz, nabaria da ipuineko ekintzaren lehen agerraldia, oso sarritan, kontaketagintzako arau bati loturik doala, hain zuzen ere arau honi:

*Egun batez.*

Horrala, gure Corpusean, irekiera arau urrien aurrean –gogora ditzagun:

- *Behin-en* bi eragin,
- *Bazen lehenago-ren* bi,
- eta bana *Behin batez-en*, *Bertzordu-ren*

horrela hamalau (14) ipuinetan, Corpuseko erditan gutxi gorabehera, haserako egoeraren deskribapenetik heroi beraren ekintzarako hurratsa, delako *Egun batez* arauetartekatua dator; eta gaibera kontaketan zehar erabili egiten da berriro, egoera lasai batemn ondorenean, ekintza bere baitara itzultzen denean. Horrela bada, *Egun batez* arauak bete-betean sartzen gaitu ekintzan.

Erraz sumatu litekeenez, delako arauak dakarren denborazko informazioa urria da, bere erabateko zehaztugabekotasuna dela eta. Ez zaigu ezer esaten egun horretaz.: indibidualizazio elementurik ez du, ez da kronologikoki datagarria ezta identifikagarria ere. Hauxe da erakusten duen gauza bakarra, une jakin batetan ekintza hastera doala, heroia abiatu dela.

Gauza bera esan liteke denborazko gainerako erakusleez, haserako une horretatik aurrera, kontakizuna markatzen duten zenbait ekintza lagunduz doazela normalean.

Horrela, aldi bereko ekintzak modu honetara ematen dira,

*ordian,*  
*berdenboran,*  
*ordu berean eta abar.*

Segida mailakatuz doa ondorengotasun erakusleen bitartez,

*berehala,*  
*ixtant baten buruan,*  
*ondoren,*  
*gero,*  
*zenbait denbora ondoren eta abar.*

Denborazko segida honetan, ekintzaren joanari sakonki lotua beste denborazko erakusle bat nabarmentzen da, sarritan bikotea osatuz *Egun batez*-ekin.

*Biharamunean* hitza da, nahiz eta badirudien haserako unetik zerbait urruntzen gaituela, oso gertutik jarraitzen zaio, bai denborazko segidan –ez dago egunik tartean– eta baita zehaztu gabeko kronologia beregan ere, biak bait dira zehaztu gabeak.

*Egun batez*, *biharamunean*, *orduan*, *gero* eta abar hoiendondoren, noizean behin denborazko beste adierazgarri batzuk tartekatzen dira, orokorrean, ekintzik gabeko aldi hutsak erakusten dizkigutenak, jakinminik gabekoak, hu-



de momentos narrativamente significativos. Así, podemos espigar en nuestro Corpus expresiones, como:

- *Urthea finitzera zoan eta azken eguna hurbildia zen.* (C-15/A-27),
- *Handik zenbait denboraren buruan...* (C-101/A-32),
- *Zazpi urthez ibili izan zen... eta gau batez arribatzen da ihuzkiaren anaiaren etxera* (C-103/A-37),
- *... eta zenbait egunen buruan arribatzen...* (C-103/A-37),
- *Sei urtheren buruan ezkondu ziren...* (C-90/A-41),
- *Holaxik pasatu zen hainitz denbora* (C-61/A-101).

El proceso narrado se despliega en el tiempo, tiene una cierta duración y, dentro de esa duración, nos encontramos con momentos fuertes y débiles, con momentos de acción y con otros vacíos. La suma de todos ellos nos da como resultado el *tiempo cronológico interno total*. La suma parcial de los momentos contados nos da el *tiempo cronológico interno narrado*.

### Tiempo de la acción

Tras cuanto llevamos explicitado, parece que lo importante en el cuento es, precisamente, este segundo tiempo, el tiempo directamente narrado, el tiempo de la acción.

Sin embargo, no cabe olvidar que este tiempo narrado se encuentra directamente ligado al tiempo no narrado y que es dentro de ese marco referencial donde el tiempo narrado adquiere su propia dimensión temporal durativa. Con ello, la propia dinámica narrativa adquiere un valor distinto, aunque cuantitativamente sea idéntica su duración, al incardinarse en un marco temporal corto o largo.

El tiempo del relato, en definitivas cuentas, está constituido por dos elementos distintos, pero que se necesitan mutuamente: el tiempo no narrado y el tiempo narrado; tomando en ambos casos como referente de la narración no el tiempo en sí, sino la acción que ocupa un determinado espacio temporal.

Desde este punto de vista, cabría la posibilidad de retomar el tema que nos está ocupando en esta sección y decir que lo que entendemos como

- *tiempo narrado* es el constituido por la narración y descripción de las diversas acciones puntuales que el héroe va realizando a lo largo de ese viaje iniciado al comienzo del relato; y que lo que entendemos como
- *tiempo no narrado* es el constituido,
- o bien por la duración de algunas acciones que no se acaban instantáneamente —pero importantes desde el punto de vista de la narración—, o bien por espacios temporales narrativamente necesarios para la construcción del relato, pero no especialmente significativos desde el punto de vista de la pura narración descriptiva.

tsak, nahi bada, kontaktaren momentu esanguratsurik gabeak. Horrela, gure Corpusean honelako adierazpenak bildu ditzakegu:

- *Urthea finitzera zoan eta azken eguna hurbildia zen.* (C-15/A-27),
- *Handik zenbait denboraren buruan...* (C-101/A-32),
- *Zazpi urthez ibili izan zen... eta gau batez arribatzen da ihuzkiaren anaiaren etxera* (C-103/A-37),
- *... eta zenbait egunen buruan arribatzen...* (C-103/A-37),
- *Sei urtheren buruan ezkondu ziren...* (C-90/A-41),
- *Holaxik pasatu zen hainitz denbora* (C-61/A-101).

Kontaketa tratamendua denboran hedatzen da, badu iraupen apur bat, eta iraupen horren barruan, badira une indartsu eta ahulak, une beteak eta beste batzuk hutsak. Guzti hauen baturak *barru kronologia denbora osoa* ematen du ondorio bezala. Batuketako une zatien baturak *barru kronologia kontatuaren denbora* ematen du.

### Ekintzaren denbora

Orain arte adierazia daramagunaren atzetik, badirudi ipuinean garrantzizkoena, hain zuzen ere, bigarren denbora hau dela, zuzenean kontatutako denbora, ekintzaren denbora.

Halaz ere, ezin ahaztuko dugu kontaktako denbora hau, kontatu gabeko denborari zuzenean lotua dagoela eta hain zuzen ere, erreferentzi alor horretan hartzen duela bere denboraren iraupen neurria kontatutako denborak. Hau dela eta, kontaketa jarduera berak balio desberdin bat bereganatzen du, nahiz eta kantitatez bere iraupena berdina den, denbora alor luze ala motz baten barrutian sartzen denez.

Kontaktaren denbora azken batean, bi osagai desberdinez osatua dago, baina elkarren beharra dutenak: kontaktako denbora eta kontaktakoa ez dena; bietan kontaketa erreferentzi modura hartuz ez denbora bera, baiden denbora esparru jakin bat betetzen duen ekintza.

Ikuspegi honetatik, alor honetan lantzen ari garen gaia berreskuratu eta esan dezagun

- *kontaketa denbora* bezala ulertzen duguna, historiaren haseran abiatutako bidaia honetan zehar, heroia zenbait ekintza zehatz burutzen doan kontaktak eta deskribapenak osatzen duen aldia dela;
- eta *kontaktakoa ez den denboraz* ulertzen duguna,
- bai papatean amaitzen ez diren zenbait ekintzen iraupenaz-baina garrantzizkoak kontaketa ikuspegitik
- edo kontaktaren eraikuntzan beharrezko diren baina bereziki esanguratsuak ez diren kontaktaren deskribapen hutsaren ikuspegiko denbora esparruaz osaturikoa dela.

### Tiempo narrado

Entre los primeros tenemos, entre otros, los tiempos de partida del héroe, del encuentro con los personajes auxiliares o con los antihéroes, del combate, del encuentro con el futuro cónyuge, de las pruebas, de la huida, del engaño, del reencuentro y, cómo no, el momento final, sobre el que volveremos en seguida.

### Tiempo no narrado

Entre los segundos, podemos situar, sobre todo, los momentos de alejamiento y los de búsqueda, bien primera – anterior al primer encuentro –, bien segunda, es decir, la producida por la pérdida o carencia de algo o alguien, pérdida inducida por el antihéroe o causada directamente, bien por la persona querida del héroe, bien por la falta de habilidad del mismo héroe.

Además de éstos, tendríamos los que más arriba hemos señalado como exigencias del guión, sin mayor relieve narrativo. A este grupo pertenecerían, por ejemplo, los seis años anteriores al matrimonio y los más de siete posteriores de la pareja del cuento C-90/A-41:

*Neskato gazte hura joaiten da hiri urrun batera non plazatzen bait da sehi bezala bertze gaztelu batean. Gaztelu hartan bazen gizon gazte bat sehi, hura bezala. Sei urtheren buruan ezkondu ziren elgarrekin. Jartzen dira etxezain eta egoten posizione hartan zazpi urthe baino gehiago, eta bere unioak ematen diote alaba bat.*

Tras esta concatenación de acciones y de momentos narrativos a través de los cuales el héroe, partiendo de su situación inicial, ha ido superando cuantos obstáculos ha encontrado a lo largo de su periplo vital, llegamos al final del relato, al desenlace.

### Desenlace

Desenlace que, como ya todos sabemos, es casi siempre feliz. Desenlace en el que es superada definitivamente la situación de penuria inicial y que, si por algo, se caracteriza por la instauración de una nueva situación de plenitud e independencia para el héroe. Situación que se materializa, las más de las veces, en torno a dos elementos mayores: el matrimonio y/o el enriquecimiento.

Aquí se acaba el ciclo narrativo. Este momento se constituye en el último del tiempo cronológico interno narrado. Un tiempo, claro está, que, como todos los anteriores, carece de identificación cronológica fuera del cuento. Y un tiempo que, a la vez que pone punto final al relato, nos reenvía de algún modo al tiempo cronológico externo, haciendo explotar la burbuja en la que hasta entonces se había desarrollado el cuento.

Este efecto de ruptura lo consiguen, de forma radical, fórmulas narratológicas de cierre como, por ejemplo:

*Hala bazan ez bazan, sar dadila kalabazan eta atera dadila Xko plazan.*

Hay que confesar, sin embargo, que no se encuentra ninguna de tales fórmulas en el Corpus que nos ocupa.

Los cuentos de nuestro Corpus no se dedican a embellecer especialmente el momento del desenlace. Una vida

### Kontaketa denbora

Lehenengoen artean ditugu, beste batzuren artean, heroiaren abiatze denbora, pertsonaia laguntzaileen topaketarena, edo heroiaren aurkakoen, burrukarena, ezkontide izango denaren topatzearena, probaldiena, ihesarena, iruzurrarena, bertopatzearena eta nola ez esan, azken unearena, berehala gatozen horrenarena.

### Kontaketoko es den denbora

Bigarrenen artean, kokatu ditzakegu batez ere, urrutiratze unek eta bilaketarenak, nahiz lehenengo aldikoa – lehen topaketa aurrekoa, nahiz bigarrena, hots, zenbaiten ala norbaiten galera edo gabeziak eragindakoa – heroiaren aurkakoak galduerazitakoa edo zuzen-zuzenean, nahiz heroiak maite duen pertsonak, edo heroiaren beraren trebezia gabeziak eragindakoa.

Honetaz gainera, gidoiaren eskakizunez gorago aipatu ditugunak dauzkagu, kontaketa nabardura haundirik gabekoak. Multzo honetakoak lirake, adibidez, ezkontza aurreko sei urteak, ipuineko bikotearen zazpi ondorengo urteak baino gehiago C-90/A-41:

*Neskato gazte hura joaiten da hiri urrun batera non plazatzen bait da sehi bezala bertze gaztelu batean. Gaztelu hartan bazen gizon gazte bat sehi, hura bezala. Sei urtheren buruan ezkondu ziren elgarrekin. Jartzen dira etxezain eta egoten posizione hartan zazpi urthe baino gehiago, eta bere unioak ematen diote alaba bat.*

Hil ala biziko bidaian zehar heroiak, haserako bere egoeratik abiatuz aurkitu dituen oztopoak gaindituz joan deneko ekintza eta kontaketa unek uztartu ondoren azkenetara iristen gara, kontaketa amaierara.

### Amaiera

La beti zorionezkoa den eta guztiok dakigun amaierara. Haserako lazeria egoera, behin betirako gainditzen duen amaiera eta ezertan bereizten bada, heroiarentzat osotasun eta askatasuneko egoera berri baten ezartzeagatik bereiziko da. Gehientsuenetan, bi osagi nagusiren inguruan gauzatzen den egoera: ezkontza eta/ala aberastea.

Hemen bukatzen da kontaketa aldia. Une hau azkeneko barruko kronologia denbora kontatuan eratzen da. Argi dago aurreko gainontzekoak bezala, denbora honek ipuinetik kanpo identifikaziorik ez duela. Aldi berean, kontaketa amaiera ematen dion denbora honek berak, nolabait ere, berbidaltzen gaitu kanpoko kronologia denborara, ordurarte ipuina garatu zeneko burbuila lehertu araziz.

Leherketa efektu hau, bukaerako kontaketa formula hauek lortzen dute zorrozki, adibidez:

*Hala bazan ez bazan, sar dadila kalabazan eta atera dadila Xeko plazan.*

Aitortu beharra daukagu, halaz ere, eskurtean dugun Corpusean ez dagoela inolako horrelako formularik.

Gure Corpuseko ipuinak ez dira bereziki saiatzen amaiera una edertzen. Aurrerantzeko bizimodu zorionsua, he-

en adelante feliz, el matrimonio del héroe, la consecución por éste de riquezas, tales son los finales –acumulables– más frecuentes entre los cuentos de nuestro Corpus. He aquí algunos exponentes:

—Gilenpek, aldiz, bere arthaldearekin turnatu zen etxerat eta urus bizi izan zen. (C-24/A-29).

—Ordian txarperoa obligatü izan züzün aithortzera zer egin zian. Sarthü zizien labe gorri baten barnen eta arrantzalearen semea ezkuntü züzün erregeren alhabarekin. (C-96/A-30).

—Muthikoa eta neskatoa juan ziren muthikoaren etxerat eta han bizi izan ziren luzaz urus. (C-99/A-36).

—Nagusiak errekonpentsatzen ditu largoki gobernanta eta jardinera. Gorri arazten dute labe bat eta han erre arazten da sorgina, eri malina. Hantik aitzina biziki urus bizi izan ziren. (C-106/A-39).

—Jende hek, ez bait zuten haurrik, egin zuten Hamalau beren primu, eta handik harat urus bizi izan ziren. (C-61/A-101).

No tenemos, por lo tanto, en nuestro Corpus ni fórmulas de cierre –como apenas las teníamos de apertura–, ni finales apoteósicos o festivos. La narración se centra en lo principal, con gran economía de medios y no se especifican ni fiestas, ni banquetes, ni otras celebraciones festivas finales. Basta con señalar que el último estadio da lugar a un tiempo de bienestar, de felicidad que parece mantenerse de ahí en adelante.

El ciclo se ha cerrado. Adoptando la terminología de Nicoläisen, se puede decir que los momentos de acción narrados (*narrated time*) añadidos a los intervalos señalados, pero no explícitamente descritos (*non narrated time*) conforman lo que él denomina el tiempo contado (*ra-counted time*).

Pero, ¿caso constituye éste la totalidad del tiempo del relato, el *narrative time* del cuento? Analicemos ahora ese tiempo global interno al que nos referíamos al comienzo de esta sección.

### 4.3. El tiempo global interno

A través de todo cuanto precede hay un elemento que vuelve y se repite una y otra vez; es la cronología. Parece que nos resulta imposible abordar el tema del tiempo en el cuento sin enfrentarnos, de un modo u otro, con ese elemento que deviene omnipresente. Nos resulta enormemente difícil tratar de temporalidad, sin que los conceptos de ordenamiento, de sucesión, de medida hagan acto de presencia.

Y, sin embargo, y también lo hemos repetido, parece indiscutible que el cuento, al margen de lo que acabamos de afirmar, a pesar de todas las distinciones que hemos ido estableciendo, nos sitúa a todos en otro tiempo cuya característica principal no viene dada por la cronología o por su ausencia, sino por algo completamente distinto.

Creo que Nicoläisen lo expresa acertadamente cuando afirma:

*Folk-narrative time is the time in which apple trees speak, magic is abroad, and the dead return to haunt,*

roiaren ezkontza, honek pilatu dituen aberastasunak, hauek dira –pilagarriak– amaierarik ohizkoenak gure Corpuseko ipuinen artean. Hona hemen adierazgarri batzuk:

—Gilenpek, aldiz, bere arthaldearekin turnatu zen etxerat eta urus bizi izan zen. (C-24/A-29).

—Ordian txarperoa obligatü izan züzün aithortzera zer egin zian. Sarthü zizien labe gorri baten barnen eta arrantzalearen semea ezkuntü züzün erregeren alhabarekin. (C-96/A-30).

—Muthikoa eta neskatoa juan ziren muthikoaren etxerat eta han bizi izan ziren luzaz urus. (C-99/A-36).

—Nagusiak errekonpentsatzen ditu largoki gobernanta eta jardinera. Gorri arazten dute labe bat eta han erre arazten da sorgina, eri malina. Hantik aitzina biziki urus bizi izan ziren. (C-106/A-39).

—Jende hek, ez bait zuten haurrik, egin zuten Hamalau beren primu, eta handik harat urus bizi izan ziren. (C-61/A-101).

Ez daukagu, beraz, gure Corpusean ez amaiera formula, –haserarako ia ez genuen bezala–, ez eta amaiera ospetsu edo jaigirokorik. Kontaketa garantzizkoenean kokatzen da, bitarteko urriekin eta ez dira zehazten ez jai, ez otordu, ez beste amaierako beste jai ospakizunik. Aski da azken aldi honen ondoren hasiko den ongizate, hortik aurrerako zoriontasun batek iraungo duela erakustearekin.

Itxi da borobila. Nicoläisen hiztegia erabiliz, esan liteke ekintza une kontatuak (*narrated time*) aipatutako tarteei erantsiz, baina, bereziki deskribatu gabeak (*non narrated time*) osatzen dute, berak denbora kontatua deritzana (*ra-counted time*).

Baina, hau al da kontaketa denbora guztia, *narrative time*-a? Azter dezagun oraintxe, barruko denbora oso hori, atal honen haseran aipatua.

### 4.3. Barruko denbora osoa

Aurretik den guztian zehar, bada behin eta berriz etorri eta errepikatzen den elementu bat, kronologia da. Badi-rudi ipuineko denboraren gaiari heltzea ezinezkoa dela modu batera edo bestera nonahiko gertatzen den elementu horrekin aurrez aurre jarri gabe. Denboraren izaeraz aritzea izugarri zail egiten zaigu, antolamendu, segida eta neurtze konzeptuak atera ere egin gabe.

Baina, halaz ere, hau errepikatu dugu, baieztu berria dugunaz aparte, kokatuz joan garen berezitasun guztiak eginagatik, badi-rudi ipuinak zalantzarik gabe, guztiok beste garai batetan kokatzen gaituela, zeinaren ezaugarriarik nagusia ez duen kronologiak edo beste gabeziak burutzen, zeharo desberdina den beste zerbaitekin baizik.

Nicoläisen-ek asmatu duela adierazten uste dut, honako hau dioenean:

*Folk-narrative time is the time in which apple trees speak, magic is abroad, and the dead return to haunt,*



*muerto vuelve a donde vivía para ayudar al vivo. El tiempo de la narración tradicional es el tiempo en el que la barrera frustrantemente infranqueable entre la vida y la muerte deja de separar; en que la rígida reclusión tridimensional en lo personal, en lo individual, del inintercambiable cuerpo, se encuentra libre gracias a una añorada liberación mediante transformaciones espectaculares; cuando lo numinoso y lo profano interseccionan con asombrosa facilidad. (W.F.H. Nicolaisen: The Structure Of Narrated Time In The Folktale, in "Le conte, pourquoi? comment?/Folktale, why and how?", CNRS, Paris, 1989, pag. 418).*

### El «otro» tiempo de lo maravilloso

Es el tiempo de lo maravilloso, el tiempo en el que puede ocurrir todo aquello que en el tiempo medido, pautado de nuestra vida cotidiana no sucede y sabemos, además, que no puede suceder.

P. Ricoeur nos había dicho, anteriormente, que era el tiempo de la *détente*, es decir, del esparcimiento, del descanso. Y, verdaderamente, lo es. Pero no es sólo eso.

Es cierto que, al hacernos salir del estrecho carril por el que discurren nuestras vidas, el cuento popular puede funcionar a modo de espita de desahogo, a modo de tranquilizante; pero, al mismo tiempo, lo asombroso, lo maravilloso al entrecruzarse con lo profano, lo está dotando de luminosidad.

El tiempo del cuento es un tiempo especial; un tiempo, como nos dice el mismo Nicolaisen, que no es ni verdadera eternidad, ni no-tiempo, ni una especie de tiempo que permanece quieto, sino un *attractively convenient suspension of historical time*. (Ibidem, pag. 418)

El tiempo cronológico queda en suspenso y en ese hueco se desarrolla la escenificación del cuento.

En el cuento popular maravilloso el *continuum* espacio-temporal queda roto en sus dos componentes, pues no podemos olvidar que habíamos llegado a una conclusión parecida al tratar del espacio en dichos cuentos.

En efecto, afirmábamos allí que el espacio geográfico real se desvanecía, en el cuento, en beneficio de la creación de un espacio que era, sobre todo, escenario, decorado en el que se escenificaba, en tres actos, el proceso de autoafirmación del héroe, el cual pasaba de la infancia a la madurez.

Tal escenario, decíamos, no es identificable con ningún espacio geográfico real. Está construido, única y exclusivamente, para servir de decorado. Es un espacio, en cierto modo, conceptual y no natural ni geográfico. Es, decíamos, un espacio simbólico. No podemos prescindir del espacio a la hora de materializar la narración, pero este espacio esquemáticamente materializado nos lleva a otro lugar, a otro espacio que permanece semioculto.

Lo mismo podemos decir del tiempo. El tiempo es absolutamente necesario para materializar la narración. Pero para ello no necesitamos del tiempo cronológico "real" en el que nos movemos día a día. Se puede prescindir de él. Lo que se narra se da en el tiempo, es tiempo, duración, devenir, pero no necesita de las rutinarias apoyaturas del tiempo domeñado por nuestra manía contable y cuantificadora. Existen otros tiempos, otras formas de de-

*help or warn the living. Folk-narrative time is the time when the frustratingly impenetrable barrier between life and death ceases to divide; when the rigidly three-dimensional confinement to a personal, individual, non-interchangeable body finds yearned for release in spectacular transformations; when the numinous and the profane intersect with astonishing ease. (W.F.H. Nicolaisen: The Structure Of Narrated Time In The Folktale, in "Le conte, pourquoi? comment?/Folktale, why and how?" CNRS, Paris, 1989, pag. 418).*

### Beste denbora zoragarriaren garaia

Zoragarritasunaren garaia da, gure eguneroko bizitzako denbora neurtu eta zatikatuan gertatzen ez den eta gainera gertatu ezin litekeela dakigun guzti hura gertatu litekeen garaia da.

P. Ricoeurrek esana zigun lehendik, *détenteren* garaia zela, aisialdia, atsedena, alegia. Eta halaxe da egiaz. Baina ez hori bakarrik.

Egia da gure bizitzak iragaiten diren bide estuetatik irten erazten gaituztelarik, ipuin herrikoiak lasaitasun iturri modura, atsedengarri modura datozkigu; baina, aldi berean, harrigarritzkoa eta zoragarritzkoa profanoarekin gurutzatzean argiz betetzen ari da.

Ipuinaren garaia da, garai berezia; Nicolaisen-ren ustetan ez da egiazko betikotasun ezta ez-denbora ere, ezta geldirik dagoen denbora mota bat ere, baizik eta *attractively convenient suspension of historical time*. (Ibidem, 418.orrial.)

Denbora kronologikoa aidean geratzen da eta tarte horretan ipuinaren antzezpena garatzen da.

Ipuin herrikoia zoragarrian esparru-denborazko segida bere bi osagaietan erdibitua geratzen da, zeren ez dezakegu ahaztu antzeko ondorio batetara iritsiak ginela, delako ipuinon esparruaz aritzerakoan.

Izan ere, hau baieztzen genuen geografi esparru erreala ezabatu egiten zela ipuinean esparru bat sortzearen alde, eszenatoki apaingua izango zenaren alde, zeinetan, hiru ekitalditan, antzeztuko zen heroiaaren autoafirmazioa, zeina haurtzarotik, heldutasunera iritsiko zen.

Halako eszenatokia inolako geografi eremu egitazkoarekin ezin dela identifikatu, genioen. Apaingarri modura erabiltzeko bakar-bakarrik izan da eraikia. Nolabait esateko konzeptuzko esparrua da, ez natural eta ez geografiazkoa. Esparru sinbolikoa dela genioen. Kontaketa burutzerakoan ezin bazterreratuzkoa da esparrua, baina eskematikuki burututako esparru honek beste leku batetara, erdi-ez-kutuan geratzen den beste esparru batetara garamatza.

Gauza bera esan dezakegu denboraz. Denbora ezinbestekoa da kontaketa burutzeko. Baina, horretarako egunez egun mogitzen garen "benetako" kronologi denboraren beharrik ez dugu. Alde batetara utzi daiteke. Kontatzen dena denboraren barruan ematen da, denbora da, iraupena, bilakaera, dena kontatu eta zenbatzeko gure maniak menperatzen duen ohiturazko denbora euskarririk ez du behar. Badira beste denboa batzuk, beste bilakaera

venir. Y una de ellas es el tiempo de la narración popular, el tiempo maravilloso del cuento popular.

El tiempo, como nos decía Nicolaisen, en el que los manzanos –y los animales– hablan, en el que animales y personas pueden convertirse en agua, pez y pescador o en capilla, altar y sacerdote, en el que se puede llegar a la casa del sol en una jornada, en el que...

Tiempo maravilloso abierto a todo el mundo, sin exclusiones: a niños y a ancianos, a curtidos carboneros y a habilidosas hilanderas. Niños, jóvenes, adultos y ancianos, hombres y mujeres, a todos se ofrece la posibilidad de adentrarse y de vivir en este tiempo diferente.

Un tiempo diferente, por lo demás, que no es pretérito, que no es pasado ya periclitado, como ya antes hemos señalado, sino que adopta la forma del pasado, precisamente, para abrirse un hueco en esa aprisionante cronología. Porque, en definitivas cuentas, este tiempo diferente, “otro”, es un tiempo de y para la vida.

## 5. El tiempo de la vida. Tiempo existencial

Al estudiar el tema del espacio en los cuentos populares maravillosos, decíamos:

*Tras esta exposición, podemos concluir afirmando que la geografía aparente que el cuento maravilloso ofrece a nuestra atención no se agota en sí misma, que dicha geografía no constituye, exclusivamente, el marco imprescindible para que un relato de aventuras, más o menos fantásticas, pueda tener lugar, sino que la geografía aparente simboliza una segunda geografía que representa los hitos principales, el arquetipo de toda historia personal: el paso de la niñez a la madurez, a través de un proceso social iniciático. (M. Etxeberria, Geografía Simbólica De Los Cuentos Populares Maravillosos Vascos. Ostoa, Lasarte, 1999, pag. 67).*

En aquel ensayo llegamos a la vida desde el espacio geográfico y aquí volvemos a repetir el mismo proceso. Hemos descartado el tiempo cronológico histórico como referente del cuento y hemos reivindicado para él un tiempo diferente. Un tiempo universal, atemporal, que no es ni pasado, ni presente, ni futuro, sino todos ellos a la vez. Un tiempo, por ello mismo, que puede ser vivido por todos y cada uno de los componentes de ese variopinto auditorio al que nos hemos referido anteriormente.

En efecto:

- Para unos será, fundamentalmente, un tiempo pasado el que vivenciarán al oír el relato (aunque también habría que decir que ese pasado no es nunca auténticamente pasado, mientras es objeto de recuerdo, de rememoración).
- Para otros, el tiempo del cuento les permite la vivencia anticipada de lo que, a ciencia cierta, les ocurrirá algún día.

moduak. Hauetako bat kontaketa herrikoien denbora da, ipuin herrikoien denbora zoragarria.

Nicolaisen-ek dioen bezala, sagarrondoak –eta animaliak– hitz egiten duten aldia, animaliak eta pertsonak ur bihur daitezkeena, baita arrain eta arrantzale edo kapera, aldare eta apaiz, egun bakar batean eguzkiaren etxera iritxi daitezkeenak...

Garai zoragarria, inor bazterreratu gabe, denentzako irekia. Haur eta zahar, ikazgile zaildu eta irule trebeci. Haur, gazte, heldu eta zahar, gizon eta andre guzrioi eskeintzen zaigu barnera sartu eta denbora desberdin hori bizitzeko aukera.

Garai desberdina, baian, iragana ez dena, gainbehera jadanik joandakoa ez dena, lehen esan bezala, baizik eta iraganeko itxura hartzen duena, hain zuzen ere, kronologia atxilotzaile horretan tarte bat irekitzeko. Zeren, azken batean, denbora desberdin hori “beste” hori, bizitzaren eta bizitzarentzako aldia da.

## 5. Bizitzaren denbora. Existentzi denbora

Ipuin herrikoiei zoragarrietan, espazioaren gaia landu genuenean, honela genioen:

*Tras esta exposición, podemos concluir afirmando que la geografía aparente que el cuento maravilloso ofrece a nuestra atención no se agota en sí misma, que dicha geografía no constituye, exclusivamente, el marco imprescindible para que un relato de aventuras, más o menos fantásticas, pueda tener lugar, sino que la geografía aparente simboliza una segunda geografía que representa los hitos principales, el arquetipo de toda historia personal: el paso de la niñez a la madurez, a través de un proceso social iniciático. (M. Etxeberria, Geografía Simbólica De Los Cuentos Populares Maravillosos Vascos. Ostoa, Lasarte, 1999, pag. 67).*

Saiakera hartan, geografi esparrutik iritxi ginen bizitzara eta hemen prozedura bera errepikatzen goaz. Ipuinaren erreferentzi moduan, alde batetara utzi dugu kronologia denbora historikoa eta beste denbora desberdin bat aldarrikatu dugu beretzat. Denbora unibertetsala, denbora gabea, ez lehen, ez orain, ez gero dena, denak batera baizik. Horrexegatik, aurrez aipatu dugun eraguztietako entzulego horretako bakoitzak eta denek bizitu dezaket denbora.

Hain zuzen ere;

- Batzuentzat, batez ere, kontaketa entzutean bizituko duten denbora iragana (nahiz eta esan behar-ko genukeen iragana ez dela inoiz benetako iragana, gogoratzea eta oroimenera ekartzea ematen den bitartean).
- Beste batzuei ipuineko garaiak egunen batetan, ziurren, gertatuko denaren aurretikako bizikizuna eragiten die.

- Para otros, en fin, el tiempo del cuento no hará más que evidenciar y representar su propio tiempo presente, su proceso de maduración en curso, su vivencia actual.

Desde este punto de vista, no es de extrañar la perenne fascinación que los cuentos populares maravillosos ejercen sobre los componentes de cualquier sociedad. Podríamos decir que dichos cuentos tienen “duende”, aunque muchas veces sean calificados despectivamente como “cuentos de hadas” o como “cuentos para niños”. Nadie permanece ajeno a su encanto, porque, al fin y a la postre, todos sentimos que algo que nos es muy íntimo queda referenciado en ellos: nuestro propio proceso de independencia, de autoafirmación.

En ese sentido, y sin ánimo de ser cruel, sospecho que, frecuentemente, las actitudes hostiles para con este tipo de relatos no hacen más que translucir, o bien las dificultades que uno ha experimentado en su propio proceso interior, o bien, más radicalmente, la falla en la consecución de esa autonomía final que el cuento nos escenifica.

En el primer caso, el contraste entre lo imaginario –casi siempre de color rosa– y lo real podría explicar la referida actitud de rechazo.

En el segundo caso, la íntima frustración que corroería el mundo interior del posible oyente o lector constituiría suficiente motivo para sus manifestaciones de rechazo.

De todas formas e incorporando, también, las antedichas manifestaciones de rechazo, queda claro que el cuento popular maravilloso no deja indiferente a nadie. Porque, querámoslo o no, éste toca nuestras fibras más íntimas, entrecruzando su vivencia con las que, o bien vivimos recordándolas o anticipándolas, o bien experimentamos en el momento presente.

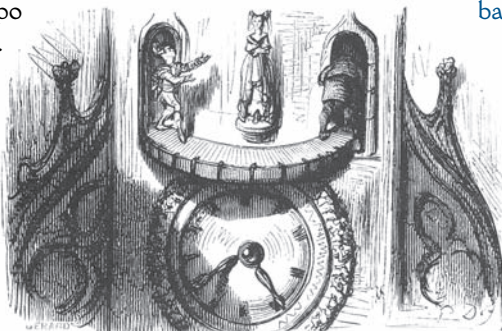
El cuento nos permite acceder a la triple dimensión del tiempo histórico, abriendo en él la puerta de otro tiempo que no es histórico y que, sin embargo, tampoco puede ser representado fuera de él. Un tiempo que no es histórico pero que pertenece a la historia personal de cada uno. Un tiempo que no es historia, porque es, en resumidas cuentas, el tiempo de vivencia siempre actual y continuamente actualizada.

El cuento constituye, si se me permite el calco, una verdadera *timegate*, un punto de acceso privilegiado al tiempo existencial de cada persona.

### El tiempo del cuento maravilloso

El cuento constituye, una verdadera *timegate*, un punto de acceso privilegiado al tiempo existencial de cada persona.

Un tiempo universal, atemporal, que no es ni pasado, ni presente, ni futuro, sino todos ellos a la vez.



- Beste batzuentzat, azkenik, ipuineko garaiak, norberaren orainaldia bidean datorren heldutasun prozesua, bere oraineko bizikizuna nabarmendu eta adierazi besterik ez du egingo.

Ez da harrigarria, ikuspegi horretatik, edozein gizartetako kideengan ipuin herrikoi zoragarriak eragiten duten eten-gabeko lilura. Esan litekena da delako ipuinek “iratxo” daukatela, nahiz eta sarritan destainaz “maitagarrien ipuin” edo “haurrentzako ipuin” bezala hartuak diren. Inor ez da geratzen bere xarmak ukitu gabe, zeren, azken batetan oso geurea dugun zerbait bertan aipatua geratzen deneko sentipena dugu denok: geure-geurea dugun askatasun eta estimazioa.

Zentzu horretan eta bihotz gabea izateko asmorik gabe, sumatzen dut era honetako kontaktenganako jarrera hotzek sarritan, edo norberak bere barruko ibilbidean bizitu izan dituen zailtasunak kanporatu ala, zorrotzago dena, ipuinak antzesten duen azken askatasunaren lorpenean izandako akatsa kanporatu besterik ez duela egiten.

Lehenengoak, imaginatzen dena –ia beti arrosa kolorekoa– eta egiazkoa denaren arteko jarrera ezkorra argitu dezake.

Bigarrenak, berriz, delako entzule ala irakurlearen barruko mundua jan dezakeen zaputuzaldi sakona nahiko arrazoi litzateke ukapena kanporatzeko.

Dena dela, eta aipatutako ukapenak barne direlarikere, argi geratzen da ipuin herrikoi zoragarriak ez duela inor epel uzten. Zeren, nahi izan ala nahi ez izan, horrek gure barruko izpirik sakonenak ukitu egiten ditu, beraien bizikizuna, gogoratuz ala aurreratuz, edo orainean bizi dugunarekin gurutzatuz.

Ipuinak, denbora historikoaren hiru neurkeretara sarbidea ematen digu, bertan, historikoa ez den beste denbora batetako atea zabalduz, baina, halaz ere bere horretatik kanpo adierazi ezin daitekeena. Historia ez den denbora baina, bakoitzaren historia pertsonalarena dena. Historia ez den denbora, zeren eta, azken batean, bizikizun denbora beti gurkotua eta etengabe berritua delako.

Kalkoa erabiltzen uzten bazait, ipuina benetako *timegatea* da, pertsona bakoitzaren bizialdiarengan pribilegiozko sarbidea duena.

### Ipuin harrigarriaren denbora

Kalkoa, ipuina benetako *timegatea* da, pertsona bakoitzaren bizialdiarengan pribilegiozko sarbidea duena.

Denbora unibertsala, denbora gabea, ez lehen, ez orain, ez gero dena, denak batera baizik.



## Bibliografía y Apéndices

## Bibliografia eta Eranskinak



### Fórmulas de conclusión

Si así fue, o de otro modo,  
Métase en la calabaza,  
Y salga de Durango en la plaza.

### Ipuinen bukaerak

Alan bazan, olan bazan,  
Sartu zerilla kalabazan,  
Eta urten deiela Durango'ko plazan.

## Bibliografía

«Euskaldunen ipuin harrigarriak».

Martin Etxeberria.

Jakín liburu sorta (10)

Edit. Franciscana Aranzazu, 1973.



## 1.- Euskal kontakizunen bildumak (lan honetan erabiliak): Colecciones de cuentos vascos (utilizadas para esta edición).

### 1.1.- Jean François Cerquand: *Légendes et Récits populaires du Pays Basque*

1.1.1.- Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau: 4 emanaldi; testuak, lehenik frantsesez, bukaeran euskaraz)

I.- 1874-75 [pp. 233-275 / numéros: 1-21 ]

II.- 1875-76[ pp. 183-260 /numéros 22-51 ]

III.- 1876-77[ pp.450-531 /numéros 52-73]

IV.- 1882-83[ pp.101-294 /numéros 74-117]

1.1.2.- Ipar Euskal Herriko Legenda eta Ipuinak/ Anuntxi Arana-ren Transkripzioa/ Txertoa Argitaldaria/ 8. eta 9. aleak/ Donostia 1985 (Cerquand-en bertsioren euskarazko testuen argitalpen berria:ortografikoki egokitua; jatorrizko zenbaketa aldatuta).

1.1.3.- Légendes & Récits Populaires Du Pays Basque/Éditions Aubéron,2003 (Cerquand-en bertsioren frantseseko testuen eta ohar guztien argitalpen berria: euskarazko testuak ez datoz –horiek irakur ahal izateko A.Arana-ren argitalpenera igortzen dute irakurlea- ;jatorrizko zenbaketa aldatuta).

### 1.2.- Wentworth Webster: *Basque Legends: Collected, Chiefly In The Labour*

1.2.1.- 1. Argitalpena: Griffith and Farran/ London/ 1877 (Jasotako euskal bertsioren itzulpenak ingelesera; kontakizun bakoitza hasten deneko orriaren zenbakia erabiltzen da kontakizun jakin baten aipua egiteko).

1.2.2.- 2. Argitalpena: Griffith and Farran/ London/ 1879 (aurrekoan argitaratutako itzulpenei eta orrialde zenbakiei buruz ez dago aldaketarik).

1.2.3.- Leyendas Vascas: Traducción de la edición en inglés de 1877, realizada por Julio Velasco Cobello/ Miraguano Ediciones/ Madrid 1989 (Edición que incluye una separata introductoria debida al miembro de Euskaltzaindia Jose Antonio Arana Martija; la paginación no se corresponde con la de la edición inglesa; incluye las notas de W.Webster, pero no la Introducción primera).

1.2.4.- Ipuinak-I eta Ipuinak-II: W.Webster-en bertsioren euskarazko testuen lehen argitalpena, Xipri Arbelbide Jaunak paratua, eskuizkribuko testuak egokituz/ Klasikoak 56 eta Klasikoak 57/ Kriselu Argitaletxea/ Donostia/ 1993 (Ingeleseko argitalpenetan argitaratu gabeko bertsiok ere badakartza argitalpen honek, zuzenean eskuizkributik hartuta; zenbaketa ere berria da; Webster-en sarrerak eta oharak ez datoz).

1.2.5.- Basque Legends: Edición digital de la segunda edición en inglés.

1.2.6.- Basque Legends: Ingeleseko 2. argitalpenaren berrinpresioa / Kessinger Publishing/ United Kingdom.

### 1.3.- Julien Vinson: *Le Folk-Lore du Pays Basque*

1.3.1.- 1883an argitaratutakoaren berrargitalpena/ G.-P. Maisonneuve & Larose, Éditeurs/11,rue Victor-Coussin/Paris

### 1.4.- Jean Barbier: *Légendes du Pays Basque d'après la tradition*

1.4.1.- 1931ean Parisen, Delagrave liburu-dendak argitaraturikoaren berrargitalpena/ Elkar/ Donostia/ 1983 (Bertsioak, lehenik, frantsesera itzulita agertzen dira; sail bakoitzaren bukaeran datoz euskarazko testuak eta oharak, huek frantsesez).

1.4.2.- Ixtorio-Mixerio/ Sutondoan saila/ Labayru Ikastegia/ Bilbao/ 1989 (Aurrekoan argitaratutako gehienak berrargitaratzen dira, Bernardo Garro «Otxolua»k bizkaierara eginiko moldaketa gehituz).

### 1.5.- Mayi Ariztia: *Amattoren Uzta La moisson de Grand Mère*

1.5.1.- 1934ean eginiko argitalpenaren berrargitalpena / Elkar/ Donostia/ 1982 (Bertsioak euskaraz eta frantsesez datoz).

1.6.- Mayi Ariztia: *Leyendas Laburdinas*

1.6.1.- Reedición 1984 de *Anuario de «Eusko-Folklore» 1934 TomoXIV/* pag 93-129 (Bertsioak euskaraz eta gazteleraz datoz).

1.7.- Resurrección Maria de Azkue: *Euskalerrriaren Yakintza/Literatura Popular del País Vasco*

1.7.1.- Euskalerrriaren Yakintza/Literatura Popular del País Vasco, II, Cuentos y Leyendas/ Tercera Edición / Euskaltzaindia & Espasa Calpe/ Madrid/ 1989

1.8.- José Miguel Barandiaran: *El mundo en la mente popular vasca*

1.8.1.- El mundo en la mente popular vasca (Creencias, cuentos y leyendas) I 2ª edición/ Editorial Auñamendi/ San Sebastián/1960.

1.8.2.- El mundo en la mente popular vasca (Creencias, cuentos y leyendas) II 2ª edición/ Editorial Auñamendi/ San Sebastián/1961.

1.8.3.- El mundo en la mente popular vasca (Creencias, cuentos y leyendas) III 2ª edición/Editorial Auñamendi/ San Sebastián/1962.

1.8.4.- El mundo en la mente popular vasca (Creencias, cuentos y leyendas) IV 2ª edición/ Editorial Auñamendi/ San Sebastián/1963.

1.9.- Jose Miguel Barandiaran: *Obras Completas*

1.9.1.- Jose Miguel Barandiaran: Obras Completas, II, (Eusko Folklore) Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca/ Bilbao/ 1973.

1.10.- Jose Miguel de Barandiaran: *Mitología del Pueblo Vasco*

1.10.1.- Mitología del Pueblo Vasco/ 2ª Edición/ Ostoa/ Lasarte-Oria/ 1997.

1.10.2.- Mitología de Pueblo Vasco, Euskal Herriaren Mitologia /2 liburuki/ Etor-Ostoa/ Lasarte-Oria/ 2006.

## 2.- Sailkapen-gida. Guía de clasificación

2.1.- Anti Aarne-Stith Thompson: *The Types of the Foktale: a Classification and Bibliography/ Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FF Communications N° 3) Translated and Enlarged by Stith Thompson.*

2.1.1.- Anti Aarne-Stith Thompson: The Types Of The Folktale/ FF Communications N°.184/ Second Revision / 4ª edición/ Helsinki/ 1987/ Suomalainen Tiedeakatemia/Academia Scientiarum Fennica.

2.2.- Stith Thompson: *El Cuento Folklórico/* Traducción al castellano de Angelina Lemmo de la obra *The Folktale* (1946)/ Universidad Central De Venezuela/ Ediciones De La Biblioteca/ Caracas/ 1972.

## 3.- Kontrasterako erabilitako beste zenbait ipuin bilduma.

## Otras colecciones de cuentos utilizadas como referencia

3.1.- Afanassiev, Alexandre Nikolaevitch (1826-1871): *Narodnije Russikije Skazki*

3.1.1.- Afanasiev: *Cuentos Populares Rusos* / nº 859 Colección Austral/ Espasa-Calpe/ Segunda Edición/ Buenos Aires, Argentina/ 1948.

3.1.2.- *Contes russes* - traduits par Édina Bozóki-/ Maisonneuve et Larose/ Paris/ 1978.

3.1.3.- A.N.Afanassiev: *Errusiako ipuinak (I)* –Tomas Sarasolak itzulpena/ Seve Callejak bildumaren prestaketa-/ Elkar/ Donostia/ 1991.

3.1.4.- A.N.Afanassiev: *Errusiako ipuinak (II)* –Tomas Sarasolak itzulpena/ Seve Callejak bildumaren prestaketa-/Elkar/ Donostia/ 1991.

3.2.- Anónimoa: *Cuentos del Cáucaso/* nº892 Colección Austral/ Espasa Calpe/ Segunda Edición/ Buenos Aires, Argentina/ 1949.3.3.- Anónimoa: *Les mille et une nuits/* 3 liburuki/ Traduction D'Antoine Galland / Garnier-Flammarion/ Paris/ 1965.3.4.- Boccaccio, Giovanni: *El Decamerón/* Edición a cargo de Dª Caridad Oriol/ Editorial Bruguera/ 2ª edición/ Barcelona/ 1970.3.5.- Botézatou, Gr.: *Contes Populaires Moldaves/* Kichinev Literatura Artistica/ 1986.



- 3.6.- Camarena, Julio eta Chevalier, Maxime: *Catálogo tipológico del cuento folklórico español-Cuentos Maravillosos*/ Gredos/ Madrid/ 1995.
- 3.7.- Delarue, Paul: *Le Conte Populaire Français*-Tome Premier/ G.-P. Maisonneuve et Larose/ nouvelle édition/ Paris/ 1985.
- 3.8.- Delarue, Paul et Tenèze, Marie-Louise: *Le Conte Populaire Français*-Tome Deuxième (2 liburuki)/ G.-P.Maisonneuve et Larose/ reproduction par Xerox Bussiness Services/ Paris/ 1977ko argitalpenaren re-printa?
- 3.9.- Desbillons, F.J.: *Fabulae Aesopiae*/ Paris/ 1778.
- 3.10.- Espinosa, Aurelio M.: *Cuentos Populares Españoles recogidos de la tradición oral de España* (3 liburuki)/ Consejo Superior De Investigaciones Científicas, Instituto «Antonio De Nebrija» De Filología/ Madrid/ 1946an 1. liburukia (Textos) eta 1947an beste bi liburukiak (Notas y comentarios).
- 3.11.- Espinosa, Aurelio M.: *Cuentos Populares de España*/ nº 585 Colección Austral/ Espasa-Calpe/ Tercera Edición/ Madrid/ 1965.
- 3.12.- Espinosa, Aurelio M.,hijo:*Cuentos Populares de Castilla y León*/ Tomo I/ Textos/ Consejo Superior De Investigaciones Científicas, Instituto De Filología Hispánica, Biblioteca De Dialectología Y Tradiciones Populares/ Madrid/ 1987.
- 3.13.- García de Diego: *Leyendas de España*/ Círculo de lectores/ Barcelona/ 1999.
- 3.14.- Hermanos Grimm: *Cuentos de la infancia y del hogar*/ Ulrique Michael eta Hernán Valdes'en itzulpena/ 1ª edición/ Bruguera/ Barcelona/ 1982.
- 3.15.- Margarita de Valois: *Heptameron*/ Ediciones Petronio/ Valencia/ 1972.
- 3.16.- Perrault, Charles: *Contes, présentés par Marcel Aymé* / 10-18/ Union Générale D'Éditions/ Paris/ 1964.
- 3.17.- Rodríguez Almodovar, Antonio: *Los Cuentos Maravillosos Españoles*/ Editorial Crítica/ Grupo Editorial Grijalbo/ Barcelona/ 1982.
- 3.18.- Tenèze, Marie-Louise: *Le Conte Populaire Français*-Tome Troisième/ G.-P. Maisonneuve et Larose/ Paris/ 1976.
- 3.19.- Voragine, Santiago de la: *La leyenda dorada*/ 2 liburuki/ Alianza Forma/ Alianza Editorial/ Madrid/ 2001.
- 3.20.- Zong In-Sob: *Folk Tales from Korea*/ Hollym/ Seoul/ 2000.

#### 4.- Ipuinen eta euskal-ipuinen inguruko beste obra batzuk

##### Otras obras relacionadas con cuentos y cuentos vascos

- 4.1.- Apalategui, Joxemartin: *Introducción a la historia crítica de la producción oral popular vasca*/ Ethnica, Revista de Antropología/ nº 17/ Barcelona/ 1981.
- 4.2.- Apalategi, Joxemartin: *Introducción a la historia oral a través de los kontzaharrak(cuentos viejos) de la comunidad gipuzkoana de Ataun*/ Anthropos Editorial del Hombre/ Barcelona/ 1987.
- 4.3.- Apalategi, Jokin, Joxemartin, M.Jaione, Ur: *Aitona Gurearen Makilakixki, Joxemartin gogoratu*/ Utriusque Vasconiae/ Donostia/ 2006.
- 4.4.- Azcona, Jesús: *Notas para una historia de la Antropología Vasca: Telesforo de Aranzadi y José Miguel de Barandiarán*/ Ethnica Revista De Antropología/ nº 17/ Barcelona/ 1981.
- 4.5.- Barandiaran, Jose M. *Mitología Vasca*/ Ediciones MINOTAURO/ Madrid/ 1960.
- 4.6.- Bengoetxea, Xabier: *Euskal Ipuinak*/ Erein/ Donostia/ 1986.
- 4.7.- Calleja, Seve eta Irusta, Antton: *Ipuinen tailerra*/ Labayru Ikastegia/ Bilbao/ 1999.
- 4.8.- Caro Baroja, Julio: *Los Vascos* / Ediciones ISTMO, Colección Fundamentos/ Madrid/ 1971.
- 4.9.- Caro Baroja, Julio: *Vasconiana (de Historia y Etnología)*/ Ediciones MINOTAURO/ Madrid/ 1957.
- 4.10.- Etchebarria, Jose Mª eta Juan Manuel: *Euskalki Guztien Etno-Testuak*/ Labayru Ikastegia/ Bilbao/ 1991.
- 4.11.- Etcheberria Zuloaga, Martin: *Euskaldunen Ipuin Harrigarriak*/ Jakin/ Oinati/ 1973.
- 4.12.- Etcheberria Zuloaga, Martin: *Euskal Ipuin Harrigarriak*/ Euskaltzaindia, Euskera aldizkaria/ Bilbo/ 1992.
- 4.13.- Etcheberria Zuloaga, Martin: *Geografía simbólica de los Cuentos Populares Maravillosos Vascos*/ in *Geografía Simbólica, Cultura de los Espacios*/ ETOR-OSTOA/ Lasarte-Oria/ 1999.

- 4.14.- Etxeberria Zuloaga, Martin: *El Tiempo En Los Cuentos Populares Maravillosos Vascos*/ in *El Tiempo y sus Símbolos. Cultura de la temporalidad*/ ETOR-OSTOA/ Lasarte-Oria/ 2000.
- 4.15.- Hornilla, Txema: *Los Héroes de la Mitología Vasca, Antropología y Psicoanálisis*/ Ediciones Mensajero/ Bilbao/ 1991.
- 4.16.- Humbolt, Wilhelm Freicher von: *Los Vascos* / Editorial Auñamendi/ Donostia/ 1975.
- 4.17.- Idazle desberdinak: *Herri-Literaturari buruzko bigarren jardunaldiak-Donostia, 1992-III-25/26/27*/ Euskaltzaindia/ Euskera aldizkaria/ Bilbo/ 1992.
- 4.18.- Juaristi, Jon: *El linaje de Aitor, la invención de la tradición vasca*/ Taurus/ Madrid/ 1987.
- 4.19.- Kalzakorta, Xabier, Luis Mari Larringan, Juan Manuel Etxebarria: *Tradiziozko Ipuingintza*/ Gauontza Sorta/ Labayru Ikastegia/ Bilbao/ 1989.
- 4.20.- Lafitte, Piarres: *Euskal Literaturaz*/ Klasikoak-35/ Erein/ 1990.
- 4.21.- Lhande Heguy, Pierre: *En torno al hogar vasco*/ Editorial Auñamendi/ Donostia/ 1975.
- 4.22.- Lekuona, Manuel de: *Literatura Oral Euskerica*/ Euskaltzaleak, Zabalkundea Sorta/ Donostia/ 1935.
- 4.23.- Marliave, Olivier De: *Pequeño Diccionario de Mitología Vasca YyPirenaica*/ Alejandría, José J.de Olañeta, Editor/ Barcelona/ 1995.
- 4.24.- Ortiz-Osés, Andrés, Garagalza, Luis, eta lankide gehiago: *Euskal Mitologia, Izena duen guztia omen da, Mitología Vasca, Todo lo que tiene nombre es*/ Kutxa Fundazioa, Fundación Kutxa/ Donostia/ 2006.
- 4.25.- Ortiz-Osés, A. eta Mayr, F.K.: *El Matriarcalismo Vasco*/ Publicaciones De La Universidad De Deusto/ Bilbao/ 1980.
- 4.26.- Xaho, Agustín: *Viaje a Navarra durante la insurrección de los vascos*/ Editorial Txertoa/ San Sebastián/ 1976.

## 5.- Interes orokorreko beste obra batzuk

### Otras obras de interés general

- 5.1.- Askoren artean: *Le conte, pourquoi? comment?, Folktales, why and how?- Actes des Journées d'Études en Littérature Orale -, Analyse des contes, Problèmes de méthodes, Paris, 23-26 mars 1982*/ Éditions Du C.N.R.S./ Paris/ 1989.
- 5.2.- Askoren artean: *D'un Conte...à l'autre, la variabilité dans la littérature orale, From one tale...to other, the variability in oral literature (Secondes Journées D'Étude En Littérature Orale, Paris 23-26 Mars 1987)*/ Édition Du CNRS/ Paris/ 1990.
- 5.3.- Bachelard, Gaston: *La poética del espacio*/ FCE, Breviarios/ Madrid/ 2004.
- 5.4.- Barthes, Kayser, Booth, Hamon: *Poétique du récit*/ Seuil/ 1977.
- 5.5.- Barthes, Greimas, Bremond, Eco, Gritti, Morin, Metz, Todorov, Genette: in *Communications n° 8, Recherches Sémiologiques, L'analyse structurale du récit*/ Seuil/ Paris/ 1966.
- 5.6.- Berlioz, Jacques, Bremond, Claude, Velay-Vallantin, Catherine: *Formes médiévales du conte merveilleux*/ Stock-Moyen Âge/ Paris/ 1989.
- 5.7.- Bettelheim, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*/ Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo/ Barcelona/ 1977.
- 5.8.- Bremond, Todorov, Barthes, Metz: in *Communications n° 4, Recherches Sémiologiques*/ Seuil/ Paris/ 1964.
- 5.9.- Bremond eta autore gehiago: in *Communications n° 39, Les avatars d'un conte*/ Seuil/ Paris/ 1984.
- 5.10.- Courtés, Joseph: *le conte populaire: poétique et mythologie*/ PUF/ Paris/ 1986.
- 5.11.- Dumézil, Georges: *Mythe et épopée*/ 3 liburuki/ Éditions Gallimard/ Paris/ 1968, 1971 eta 1973.
- 5.12.- Frazer, J.G.: *La Rama Dorada*/ FCE/ Madrid/ 1981.
- 5.13.- Frazer, J.G.: *El folklora en el Antiguo Testamento*/ FEC/ Madrid/ 1981.
- 5.14.- Greimas, A.J.: *Sémantique structurale*/ Larousse/ 1966.
- 5.15.- Jolles, André: *Formes simples*/ Seuil/ 1972.
- 5.16.- Lévi-Strauss, Claude: *Mythologiques*/ 3 liburuki/ Plon/ Paris/ 1964, 1966.

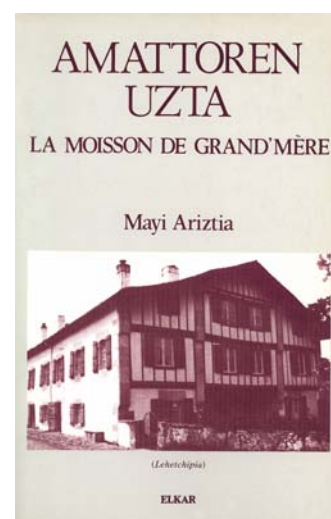
- 5.17.- Lévi-Strauss, Claude eta Propp, Vladimir: *Polémica*/ Editorial Fundamentos/ Madrid/ 1972.
- 5.18.- Mauss, Marcel: *Institución y Culto, Obras II*/ Barral Editores/ Barcelona/ 1971.
- 5.19.- Propp, Vladimir: *Morphologie du conte, suivi de «Les transformations des contes merveilleux» et de E. Mélétski, «L'étude structurale et typologique du conte»*/ Seuil/ 1970.
- 5.20.- Propp, Vladimir: *Morfología del Cuento, seguida de «Las Transformaciones de los Cuentos Maravillosos» y de E. Mélétski, «El estudio estructural y tipológico del cuento»*/ Editorial Fundamentos/ 5ª edición/ Madrid/ 1981.
- 5.21.- Propp, Vladimir: *Las raíces históricas del cuento*/ Editorial Fundamentos/ Madrid/ 1974.
- 5.22.- Propp, Vladimir: *Edipo a la luz del folklore*/ Editorial Fundamentos/ Madrid/ 1980.
- 5.23.- Ricoeur, Paul: *Temps et récit*/ 3 liburuki/ Seuil/ Paris/ 1991.
- 5.24.- Ricoeur, Paul: *La métaphore vive*/ Seuil/ Paris/ 1997.
- 5.25.- Simonsen, Michèle: *Le conte populaire*/ PUF/ Paris/ 1984.
- 5.26.- Schmidt, Guillermo: *Manual de historia comparada de las religiones, origen y formación de la religión, teorías y hechos*/ Espasa-Calpe, S.A./ Madrid/ 1932.
- 5.27.- Soriano, Marc: *Los cuentos de Perrault, erudición y tradiciones populares*/ Siglo Veintiuno Editores/ Buenos Aires, Argentina/ 1975.
- 5.28.- Todorov, Tzvetan: *Littérature et signification*/ Larousse/ Paris/ 1967.

## Apéndices

### Eranskinak

## Mayi Ariztia

### Amattoren uzta! «La Moisson de grand mère»



#### Prólogo de Pierre Lafitte

Cette «grand'mère» entourée de nombreux enfants, mais trop jeune encore pour compter des filleuls autour d'elle, habite la maison Leherchigua de Sare: c'est Madame Marie Ariztia.

La «moisson», c'est le charmant recueil de contes basques traditionnels que cette remarquable folkloriste offre aujourd'hui au public. Avec quelle joie chacun ne lira-t-il pas les amusants récits qui enchantèrent son enfance!

Les recueils connus, dont le dernier est celui du si regretté abbé Barbier, ont tous de réels mérites.

Celui que nous présentons ici a, sur la plupart des autres, deux avantages: d'abord, il ne les répète pas, et puis il nous donne le texte même des conteurs populaires.

Si les puristes aiment le basque tel qu'il devrait être, d'autres sont ravis de le lire tel qu'il est, «tel sur le papier qu'à la bouche», dirait Montaigne.

Certes, Madame Ariztia aurait pu travailler, arranger, ciseler sa prose. N'oublions pas que Mgr Diharassarry était son oncle. Elle a préféré écouter et transcrire, sans y changer un mot, les récits des bergers ou des vieilles femmes. Les linguistes et les amis de l'art primitif ne le regretteront pas.

Le texte basque est accompagné d'une traduction littérale en français. Elle sera utile aux étrangers peu habitués au labourdín et désireux d'étudier notre langue millénaire: ils sentiront dès l'abord combien la syntaxe euskarienne diffère de la française.

Quant aux contes eux-mêmes, ils plairont, -nous en sommes certains, - par leur fraîcheur, leur naïveté, leur allure souvent fantastique, et aussi par les grains de sel - biper eta gatz - semés ça et là, pour la plus grande joie des enfants et des grandes personnes.

Au nom de tous les amis du folklore, nous remercions Madame Ariztia de l'oeuvre si consciencieuse et si intéressante qu'elle vient de mener à bout. Nous l'en félicitons sans réserve et lui demandons en grâce de vouloir bien continuer, par amour pour le basque, ses fructueuses recherches.

#### Mayi Ariztia

Nuestra fuente: Amattoren Uzta. La Moisson de grand'mère, pág. 2. Edit. Elkar, 1982.



## Avant-propos

M'étant aperçue comme mes enfants restaient sagement, enchantés, charmés, à écouter des histoires, lorsque les bonnes de la maison leur en racontaient, j'eus l'idée que je devais mettre ces vieilles histoires par écrit, de peur de les oublier.

Et, qu'après, mes enfants puissent conter à leurs enfants les mêmes histoires qu'eux, étant petits, avaient entendues.

Il y en avait, plusieurs, que moi-même, étant enfant, j'avais entendues, et comme je les écoutais encore volontiers!

C'est ainsi que je recueillis bon nombre d'histoires.

Depuis, encouragée par le Père Donostia, j'ai fait mon possible pour augmenter ce lot d'histoires.

(J'en ai quelques-unes de recueillies d'une femme que nous avions fait venir pour le travail de la charcuterie: elle, faisant boudins et saucisses, de raconter des histoires et moi de les prendre.)

D'autres, prises à un pasteur d'Itsassou, qui a passé sa vie entière au milieu de son troupeau, l'été à Itsassou, de montagnes en montagnes, sa maison à trois heures de chemin de l'église; et l'hiver, à Sare, beaucoup d'années.

Quelques-unes encore viennent du vieux monsieur le médecin de Sare, et d'un charpentier de notre voisinage et aussi d'un jeune maçon.

J'ai recueilli bon nombre d'histoires aussi et des meilleures auprès d'un cher vieillard de 82 ans, né à Sare et qui alors demeurait à Zugarramurdi.

J'avais appris, par sa petite fille (notre bonne) que ce Josepe était un conteur d'histoires fameux, réputé.

On le faisait aller de maison en maison, au depouillement du maïs; quand tous les voisins réunis dépouillaient le maïs lui, de dire des

histoires, et les autres, de les écouter, éveillés, sans envie de dormir, pour faire ainsi plus de travail et plus facilement.

De même on le faisait aller dans les maisons pour la Veillée de Noël raconter des histoires en attendant la Messe de Minuit.

Je le fis venir chez nous, uniquement pour raconter ses belles histoires.

(Il passa deux jours; je ne pus le garder davantage; il avait trop souci des petits orphelins qu'il avait laissés à la maison!)

Il était à voir, comme il racontait ses histoires aimablement et docilement, comme si elles eussent été aussi vraies que l'Evangile, sans manquer un mot.

Ses histoires, il les contait, assis au coin du feu, le bérêt enlevé et posé sur le bout du genou, les yeux éveillés, regardant au loin.

Quelles heures douces j'ai passées avec lui!

C'est étonnant quelle mémoire ont ceux-là qui ne savent ni lire ni écrire, ne pouvant rien apprendre dans les livres, toujours ils se souviennent de ce qu'ils ont entendu de leurs devanciers.

Pour prendre ces histoires, je les ai d'abord fait dire une fois aux conteurs. Puis, ils me les ont répétées lentement, phrase par phrase, de façon à me permettre de les écrire, sans y changer un seul mot.

Espérons que ceux qui les liront éprouveront un plaisir semblable à celui que je ressentis en les recueillant.

Et tout cela sera pour le bien de notre basque, pour le faire aimer et le répandre, si le bon Dieu le veut ainsi.

## Mayi Ariztia

Nuestra fuente: Amattoren Uzta. La Moisson de grand`mere, pág. 5. Edit. Elkar, 1982.

## Aintzin solas

Oharturik nere haurrak zein prestuki egoten ziren, lorietan, xortuak, ixtorio\* aditzen, etxeko neskatoek kontatzen ziozkatelarik, gogoratu zitzaidan behar nituela ixtorio zahar horiek, eskribuz eman, beldurrez eta ahantz.

Eta gero, nere haurrek erran detzozten beren haurreri, hek, ttikitan, horren goxoki entzun zituzten ixtorio berak.

Baziren, franko, neronek haurrean, aditu nituenak, eta zein gogotik, entzuten nituen berritz!

Hola bildu nuen beraz ixtorio andana bat.

Geroztik, Aita Donostiak sustaturik, egin ahalak egin ditut ixtorio multxu hori emendatzeko.

Badituzten zenbeit bilduak, xerri lanetako ekarria ginuen emazteki baten ganik: harek odolkiak eta lukenkak egitean, ixtorioak erran eta, nik, har.

Bertze batzu, Itsasuko artzain bati hartuak, bere bizi guzia bere artaldearen erdian ereman duena, uda Itsasun, mendiz mendi, bere etxea elizatik hiru orenen\* bidean; eta negua, Saran, ainitz urtez.

Zenbeit oraino, Sarako jaun midiku xaharraren ganik, eta gure auzoko zurkin\* baten ganik\*, bai eta ere argin gazte baten ganik.

Ixtorio sail bat ere eta hoberenetarik, badut hartua, lauetan hogoita bi urteko xahar maite baten ganik, Saran sortua Zugarramurdin zagona orduan.

Jakin nuen haren iloba gure neskatoaren ganik, Josepe hura ixtorio erraile\* gaitza, aipatua zela.

IBIL arazten zuten, etxez etxe, arto xuritzetan, auzo guziak elkarretarat bildurik arto xuritzen ari zirelarik, harek ixtorioak erran, eta bertzek, entzun, ernerik, loaletu\* gabe, beren lana gisa hortan aiseago eta gehiago egiteko, omere hobean! Halaber eremazarazten zuten, etxetan Eguerriko bezpera arratsean, gauerdiko Meza bitartean, ixtorio erraten aritzeko.

Ekarrarazi nuen, gure etxerat, xoilki, bere ixtorio ederren kontatzeko.

Pasatu zituen bi egun; ez nuen atxikitzen ahal izan gehiago: sobera grina zuen etxean utziak zituen bere iloba ttiki umexurtzez.

Ikustekoa zen, zein goxoki eta ezтики kontatzen zituen bere ixtorioak, Ebanjelioa bezein egiak izan balire bezala, hitz bat uts egin gabe!

Bere ixtorioak kontatzen zituen, su pazterrean jarririk, kapelua kendu eta belaun punttan emanik, begiak eme, urrunerat\* begira.

Zer oren goxoak iragan ditudan harekin!

Harritzeko da ze memoria izaten duten, batere irakurtzen eta eskribatzen ez dakiten horiek: liburuetan deusik ezin ikas, eta beti oroitzen beren aintzinekoren ganik aditu dituztenez!

Ixtorio horiek hartzeko, lehenik erranarazi diozkatet behin erraileri. Gero, erran dauzkidate\* berritz, emeki-emeki, puxkaka-puxkaka, hek erran ahala, nik markatzeko(1) gisan, hitz bakar bat ere kanbiatu gabe.

Agian irakurtuko dituztenek izanen dute nik horiek hartzean izan dudana atsegin bera.

Eta dena izanen da gure Eskuararen onetan, haren maitarazteko eta hedarazteko, Jainko maiteak hala nahi duelarik!

## Mayi Ariztia

Nuestra fuente: Amattoren Uzta. La Moisson de grand`mere, pág. 5. Edit. Elkar, 1982.

## Jean Barbier

### Légendes Basques

#### Introduction

Voici donc des Légendes Basques. Il y en a du Labourd, il y en a de la Basse-Navarre, il y en a même des hautes montagnes de la Soule, car ces récits, légers comme des feux follets; n'ont pas voltigé autour des mêmes étangs toujours ou des mêmes vieilles ruines.

Quelques-uns remontent à ma toute première enfance; je les recueillis, chez nous, sur des lèvres aimées que l'on devine. Ils sont restés si bien gravés dans ma mémoire que, cent fois, je pourrais les réciter, à peu de chose près, tels que je les ai transcrits.

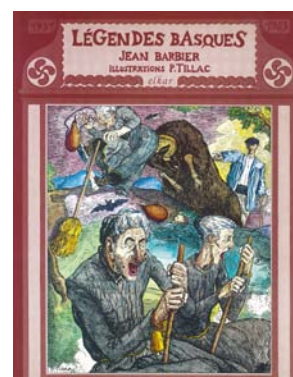
D'autres m'ont été narrés, tout le long de ma vie, au hasard des rencontres. Et les conteurs étaient alors une voisine accourue à la veillée avec sa quenouille antique, une mendiante promenant sa misère sur tous les sentiers, un vieillard surveillant son unique laitière au bord de la grand'route. C'étaient encore une revendeuse pour qui les chemins creux n'avaient pas de secret, malgré qu'ils fussent pleins d'ombre et de mystère, une vénérable religieuse, directrice d'ouvroir, et ses jeunes ouvrières demeurées simplement des Basquaises; c'étaient même, parfois, un grave conseiller municipal, un douanier en embuscade, un austère religieux, un vieux curé de paroisse. Ces conteurs, je les ai souvent mentionnés dans mes notes ou mes commentaires, mais dans la mesure seulement où je pouvais le faire sans manquer à la discrétion.

Et tous, ils contaient leurs légendes, dans une pose hiératique, les yeux perdus dans le pays du rêve, souriant un peu aux souvenirs qui se levaient un à un dans un coin de leur mémoire.

Ce n'étaient pas là des Contes que je pouvais enjoliver à plaisir; c'étaient des Légendes que je devais recueillir pieusement pour les reproduire telles quelles, naïves comme elles me venaient. Je crois l'avoir fait.

Même le texte basque figure à la fin de chacune des trois parties de ces Légendes. Cela pose un livre de ce genre, qui serait, sans cela, un recueil, comme il y en a tant, un peu suspect de fantaisie et toujours très banal.

Dès lors, la traduction de ces morceaux devait être à peu près littérale, cela s'imposait, d'autant mieux que ces versions naïves, en suivant pas à pas le récit scrupuleusement populaire, fleuraient bou le terroir et en gardaient toute la saveur.



Et puis encore, il était bon qu'il en fût ainsi à l'intention de ceux - et ils sont plus nombreux qu'on ne pense - qui font de notre race et de notre langue tant de fois millénaires l'objet d'une étude passionnée.

De mes Légendes certaines sont dramatiques, d'autres sont graves, sans d'ailleurs; d'autres encore sont comiques à souhait; toutes, elles sont mystérieuses.

Voilà pourquoi la jeunesse les goûtera.

Mais voilà pourquoi aussi d'autres les goûteront qui ne seront pas tous de prime jeunesse, parce que, toujours, quel que puisse être notre âge, nous demeurons friands de mystère.

À l'usage surtout de ces grands enfants et par respect pour eux, nous avons donc constitué un cadre à nos récits, dans les brefs commentaires et les notes encore plus courtes qui suivent chacune des trois parties de ce Recueil. (Étymologiquement, du reste, le folklore n'est-il pas une science?) Nous restons convaincu qu'on les lira... beaucoup plus sûrement que cette Introduction. Là encore, les amateurs de choses basques nous approuveront.

Quoi qu'il en soit, que ces Légendes aillent où le vent les poussera!

À l'instant même, je pense à un essaim d'abeilles qui, devant moi, prit un jour son vol dans un petit bois du Labourd et se perdit bientôt à l'horizon... Du bout de notre plume, de la pointe fine du crayon de M. Tillac, petits récits, envollez-vous ainsi que cet essaim joyeux! Et, comme un miel très bon et très beau, distillez quelque jour un peu de notre âme basque, car vous en renfermez beaucoup plus que tels ou tels romans fameux qui, plus encore qu'à nos oreilles, sonnent faux, très douloureusement, à nos coeurs de Basques.

Jean Barbier

Nuestra fuente: Légendes Basques. Edit. Elkar, pag.

## Resurrección María de Azkue

### Euskalerriaren Yakintza.

### Literatura popular del País Vasco

#### Fórmulas de inicio y final de los cuentos

V. Alguna otra cosa.

A) El pueblo no da nombre a los cuentos, por lo menos a la mayor parte. En Bizkaya y Guipuzkoa mucho se oye «Pedro y María» como título del cuento. ¡Cuántos «Pedro y María» habremos oído y dicho en la niñez!

En este libro sólo dos figuran con ese nombre. Todos los demás no eran otra cosa que niñerías.

B) Entre los jovencitos que refieren cuentos tienen éstos un dicho, siempre el mismo, para empezar; y otro, también éste igual, para terminar. La fórmula inicial es ésta en Bizkaya: «Una vez, en el mundo, como muchos otros, vivían N. y N.»



V. Beste zerbait.

A) Erriak ipuinai, geien geienai beintzat, ez tie izenik ematen. Bizkai ta Gipuzkoan maiz entzuten da ipuin-izentzat *Peru ta Maria*. ¡Amaika *Peru ta Maria* entzun ta esan ere izango genituen umezaroan!

Izen orrezaz bi baizik ez tira ageri liburu onetan. Beste guziak aurkeriatxoak baizik etziran.

B) Ipuin-esale gaztetxoan artean ipuinak beti daukate esakera bat, beti berdina, asteko; ta beste bat, berdina au ere, amaitzeko. Bizkaian au da asierako esakera: *Bein munduan, asko legez, N ta N bizi ziran*.

En Mundaka, los niños (por lo menos cuando era niña mi madre) empezaban así sus cuentecitos. El mayorcito de entre ellos hacía a sus compañeros esta pregunta: «¿Cuántos huevos habéis comido vos?» Con esto quería dar a entender: ¿Cuántos cuentos sabéis? (Aun entonces se hablaba raras veces tuteando, por lo menos en las villas.)

En Guipuzkoa empiezan así: «En cierta ocasión vivían N. y N.»

En Zuberoa (Soule): «Una vez había...»

En la Baja Navarra: «En el mundo, como hay muchos, había un hombre...»

En la Alta Navarra: «En cierta ocasión vivía un hombre...»

Las fórmulas finales más oídas son éstas.

En Bizkaya: «Si aquéllos vivieron bien, que nosotros vivamos mejor...»

En Guipuzkoa (también en varios lugares de Bizkaya): «si fué así o si no fué así, que se meta en la calabaza.»

En la región labortana de Ainhoa tienen dos.

La una: «Estos vivieron bien? Nosotros mejor.»

La otra: «Noticias Posteriores yo no las sé.»

Como puede adivinar el lector, estos dichos, sin duda por ser fórmulas risibles, no se usaban ni se usan entre personas mayores, no siendo alguna rarísima vez.

## Resurrección María de Azkue

Nuestra fuente: Euskalerrriaren Yakintza. Literatura popular del País Vasco. Edit. Euskaltzaindia y Espasa Calpe, pág. 14.

# Jean François Cerquand

## Ipar Euskal Herriko Legenda eta Ipuinak.

## Anuntxi Aranaren transkripzioa

## Sarrera

Jean François CERQUAND (+ 1888), Paben Bordaleko Akademiaren inspektoreak «Légendes et récits populaires du Pays Basque» publikatu zituen, 'Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau' aldizkarian. Bilduma hori lau artikulutan agertu zen, 1874-1875, 1875-1876, 1876-1877 eta 1884-1885ko aleetan; bi hizkuntzez egin dago, frantsesez (aurkezpena, itzulpenak eta oharak) eta euskaraz jatorrizko bertsiok «Texte euskara des légendes traduites dans cette étude», tituluarekin.

Orotara 117 kondakizun dira frantsez bertsiotan, baina 109 bakarrik euskaraz (falta dira: 69, 78, 91, 92, 93, 97, 113 eta 116), eta horrela banatzen dira: lehen artikuluan, I.etik 21.era; bigarrenean, 22.tik 51.era; hirugarrenean 52.etik 73.era; eta laugarren artikuluan, 74.etik 117.ra.

Cerquand Akademiaren inspektorea izanez, bere egoera baliaturik errientei eskatu zien ipuiak transkribatzeko (ikus haren hitzaurrea hurrengo orrialdetan), ahal zuten bezain fidelki. W. Webster, baste ipuin biltzaile batek, lehen artikuluari buruzko agerbidean "(in Bull. Soc. Ramond, 1875) dionez, Cerquand da gai hori seriooki tratatu duen lehena. Geroago J. Vinson-ek (Notice Bibl. du Folk. Basque, 1884) esaten du Webster eta Cerquand-en bildumak direla ordu arte egin diren serio bakarrak.

Bildumako istorioen gaiak oso desberdinak dira. Cerquand-ek sailkapen hasiera bat egin zuen lehen artikuluan; baina kondakizun guztiak ez dira haren mugetan sartzen, batez ere azken artikuluan. Hauek dira sail izenburuak: Paraboles, Légendes mythologiques, Sorcellerie et superstition, Légendes historiques, Contes. Les faibles protégés, Mystères et nombres mystiques, Le mythe de l'aurore, Lamignac, Changelings, Lamignac maçons. Légendes du Tartare,

Mundakan aurrak (nire ama aur zanean beintzat) onela asten zituzten beren ipuintxoak. Beren arteko aurreratuenak galdeera au egi-ten zien lagunai: «¿zenbat arrautza yan dozuz zuk?» Onezaz adiarazi nai zuen: ¿Zenbat ipuin dakizuz? (Orduan ere to ta noka gutxitan itz egiten zan, urietan beintzat).

Gipuzkoan onela asten dira: «Bein an batean bizi ziran N. ta N.» Zuberon: «Behin bazen...»

Benaparroan: «Munduan, anitz diren bezala, bazen gizon bat...»

Naparroa goikoan: «Aldi betez bizi zen gizon bat.»

Amaitzeko esakeratxorik entzunenak auek dira.

Bizkaian: «Arek ondo bizi baziran, gu obeto bizi gaitzezala.»

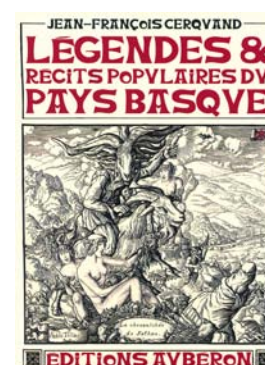
Gipuzkoan (Bizkaiko toki batzuetan ere bai): «Ala (alan) bazan edo ezpazan, sartu dedila kalabazan.»

Ainhoa (L)-aldean bi dauzkate.

Bata: «¿Hek ongi bizi? gu obeki.»

Bestea: «Geroztikako berririk eztaikit nik.»

Irakurleak igarri dezakenez, esakeratxo auek, parre eragitekoak diralako edo, zarragoen artean etziran ta etzira erabiltzen, bein edo beintxotan zan ezik.



La lamigna aveuglée, Le Tartare aveuglé, Contes divers. Paraboles, Lamignac, La légende de Roland, Sorcellerie, Les aventuriers, Les damas affligées, Les contes, Les convicts divins, Les fables.

Tituluak ikusita ba dirudi heldu arau agertu zirela, normal denez gainera. Horregatik baste orden batean emango dira lan honetan. Lehen tomoan parabolak, fabulak, ipuin barregarriak eta «ipuin miresgarri» deitzen direnak. Bigarrenean, lamin, basajaun, Tartaro eta bestek protagonizatzen dituztenak, hau da, gure mitologiaren pertsonaienak. Bistan da sailpaken hau ez dela posible bakarra, ez eta arazo gabeko, euskal mitologia eta auzokorena bereiztea artifiziala delako, bien artean mugarik ez delako. Ondorioz, lehen atalean agertzen diren gertakizun, gai eta pertsonai zombaitek bigarrenekoekin zer ikusi handia izan lezake, eta alderantziz: horrela gertatzen da bereziki bi atal duten kondakizunetan. Baina nolabait ordenatu behar ziren, Cerquand-en laneko tituluaren errepikatzeak berak adiarazten duen bezala, haren sailkapena ez bait zen behin betirakoa.

Izenburuei dagokienez, Cerquand-ek frantsesez soilki emandakoen itzulpen ahalik eta hurbilenak aman ditut.

\*\*\*

Arazo larriagoa da transkripzioaren grafiarena. Originalarena zeharo araugabeko eta batzutan fantasiosa ere da. Ez bakarrik idazle desberdinak direlako, baina bakoitzaren banean ere, askotan logika gabekoak izanez geroz, zernahi atzeman daitekeelako. Adibidez:

Embrassu, ezpuzatzat, baisik, duzu. Ezkontzia, arrainga, sortzia. Bildoxa, aberats. (43)

Hits hartcen, permissione, lasterres. (35)



Casurik, isseiatcen. (2)  
 Eraitzeko (eraitsi), sayhetsian. (33)  
 Ikhussirik, escusaren. (22)  
 Cer tucue horik? Eranen dioçute (...) gibleco horec ez dic. (24)  
 Bidea (bidera). Izaen (izanen). (13)  
 Etcheacouan (etxerakoan) laatça (laratza), hoa (hora), sagaroia (sagarroia), houa (hura). (46).  
 Etabar...

Bistan da, reprint ez izatekotan, ezin daitezke horrela publikatu, ortografia nolabait "modernizatu" behar dela gaurko euskaldunen begiek min gehiegi har ez dezaten, ahalik eta jende gehienek zailtasun handirik gabe irakur ahal ditzaten. Baina denbora berean ez nituen originalaren hizkeraren ezaugarriak estali nahi. Alde batetik testoa errespetatzea, eta bestetik irakurketa erraztea, asmo kontradiktorioak dira, zoritxarrez. Baina batuaren ortografiak testotan agertzen diren ahozkerak batzuetan izkutatzeko baditu ere, eredu konbentzional batzuetan aplikatzea mesedegarria dela uste dut; eta aplikatu ditut nere iritzia pertsonalen arabera. Badakit erdiko bide hori kontradizioz bete gerta daitekeela. Halere, besteak baino hobea iruditu zait eta hartu dut.

Hona zer izan diren segitu ditudan kriterioak.

#### Kontsonantetarako:

Testoan ez direnean, kontsonante.ozen ezabatuak agertarazi ditut: iza(n)en, a(r)i, ho(r)i, e(g)iten, ikhustiaikilan (ikhustearikilan).

Aditzaren 'nor' pluraleko formetan di- edo dü- ezabatuak markatu ditut beti, nahiz askotan ez diren testotan: (di)tut, (di)tuk, (dü)tüt, (dü)tük, etabar.

#### Bokaletarako

Deklinabide atzizkietako eta atzizkien aurreko bokalak transkribatzeko, zuberuera idatzaren ereduak aplikatu ditut: bakin, bakian (bakean), lurrian (lurrean), aizun, aizuan (aizuan), herrilat (herri-lat) büria (büria), etabar.

Aldaketa hauek egin ditut benetan irakurketa errazten dutelakoan eta beste euskalkitan ere gertatzen diren ahozketako fenomenoei aplikatzen zaizkielako; ez dutelako hizkera berezi baten ezaugarria izkutatzeko, salbu kasu berezi batzutan (horiek notetan argitzen dira).

Aditzaren erabilkera, aldiz, askoz irregularragoa da. Haien aldatzeak oso urrun eraman lezake, errekonposizio orokorra suposatuko luke, forma bitxi batzuetan baztertuz, hizkuntza bera aldatuz. Beraz, zeuden bezala utzi ditut (salbu goian aipatutako formetan).

Ezin ditut eskertu gabe utzi Benat Oihartzabalek pasarte zail batzuetan deszifratzeko aman didan laguntza eta beste aholku onak. Ez ba nitu ondo aplikatu, nere erresponstabilitadea da.

\*\*\*

Istorioren hizkuntza ere aipatu behar dugu. Cerquand-ek bere errientei diktadoz transkribatu zituzten eskatu zien. Baina badirudi ez ziotela denek kasurik egin. Froga gisa, testo zenbaitetan nabaritzen diren zuzenketak, batez ere aditzetan; idazleen zalantzak agertzen dira maizetan forma desberdinen erabilkeran: zian eta zuen, dako eta dio... Euskalkien nahasketa askotan, seguraski kondatzailarena eta transkribatzailarena gurutzatzen direlarik. Hori ez da problema, zuberuaren 'u' eta 'ü' transkribatzeko baizik; horregaitik, bakarrik testoa argi eta garbi bereizten dituenen, nik ere bereiztu ditut.

Beste maila batean, ipuin batzutan aipagarria da hizkuntzak duen erderaren eragina, nahiz perpausaren elementoen ordena (19.ean, adib.), 'soini', 'zeren' edo 'non' partikulen uso eta abusoan (44.ean), nahiz hiztegiko maileguetan eta kalkoetan. Pentsa liteke behin baino gehiagotan idazleak frantsesez moldatu duela istorioa eta gero hartatik euskaraz itzuli (ikus 20.a).

Ohargarri da, eta hegoaldearrentzat oso bitxia, 'nori' kasuaren markaren falta aditzetan, perpausak 'nori' sintagma izanik ere; Iparraldean oso erabilkera arrunta da.

Bitxiago oraindino kasu berarekin egiten diren kalko batzuetan, hala nola 'zamariari igo' (ikus 30.).

Bainan dena ez da akats, ba dira hizkuntza eta modismo oso interesanteak dituzten kondakizunak. Eta oroz gainera istorioen edertasuna (edo izugarritasuna, holakorik ere bait da) hor dago dastatu nahi duenarentzat. Horrek bai merezi du argitaratzea.

#### Jean François Cerquand

Gure iturria: Ipar Euskal Herriko Legenda eta Ipuinak 1. Anuntxi Aranaren transkripzioa, 7. or. Txertoa Argitaldaria, 1982.

### Lehenengo edizioko hitzaurrea<sup>1</sup>

Euskal Herriko ahozko literaturan atsotitzak eta kantuak izan dira orain arte argitaratutako monumentu bakarrak.

... ..

Haiek bezain herrikoi eta jatorrak diren beste monumentu batzuetan ez litzake ezagutzea eman? Europaren Mendebaleko gure anaia gehienak den arraza horrek ez al du bere aintzineko garaitik deus atxiki? Ez du deus asmatu, deus idatzi? Beste artean hura izan zitekeen istorio eta legenda zaharren xarma gutietsiko zuen bakarra, tradiziozko katea etentzen utziko zuena?

Hauexek izan dira nere buruari pausatu dizkiodan galderak, Euskal Herrian egonaldi labur bat pasa ondoren. Eta hola-hola pausatu dizkiet Atarratze, Maule, Donapaleu eta Donibaneko kantonamenduetako errientei, eskolari buruzko bilkura baten kari. Ez da erreza izan nere asmoa ulertaraztea: errienteak ez dira gau beiletan ibiltzen, neguan lanpetuegi izaten direlako. Egunezko eskolaren ondoan, gaueko eman behar dute eta honez gain, Herriko Etxean ere lan egin behar, haiek bait dira frantsesez ongi mintzatzen eta irakurtzen duten bakarrak. Eta gero, astia behar dute biharamuneko saila prestatzeko. Gainera, oraingo gau beilak ez dira aintzinekoak bezala. Emigrazioa dela eta, familiak gero eta txikiagoak izaten dira, solasak eta eleketak ez dute lehenagoko eragipena. Guzti honengatik beldur nintzen ez nuela arrakasta handirik lortuko.

Halere, intxistitu dut; zehaztasunak eman ditut, adibideak aipatu: Germanian, Eskandinabian eta beste herritan, gurean bezala ixilpean bizi den literatura bat argitara atera dute eta, bide batez, historiak utzitako zulo zonbait bete. Bukatzeko, sineskeriak azaldu ditut, euskaldunek ere bait dituzte, eta ez gutxi. Sorgin ipuiei buruz mintzo nintzen galdegin didate orduan: «Sorgin ipuiek eta kontatzen diren beste guztiak» erantzun nien. Eta horrela bidea urratu, hiru rogei testo<sup>2</sup> bildu ahal izan dut, denak euskal jatorrikoak eta herrikoak.

Denak Zuberoko eta Baxe Nafarroako errientei igorriak, itzulpenarekin batera.

Testoari dagokionez haxe eskatu nien nere laguntzaileei: istorioak hitzez hitz transkribatu zituzten, Kateximako erantzunak edo matematikako definizio bat ematerakoan jartzen duten fildetasun berberak; bai eta ere bitxiak iruditzen zitzaizkien ideia, hitz edo gertakizunak, eta horiek hain zuzen, kontu handiz transkribatu zituzten. Zerbait kentzea edo gaineratzea debekatu nien, nahiz haien ustez testoa ez aski eder edo argi izan., ta oroit arazi nien nola ipuiek kontatzen zirenean entzuleek hizlaria obligatzen zuten ohizko testoari fidela izaten eta ez zioten deus aldatzen unte; herriak oso atxikiak dituelako bere istorio zaharrak, eta bere osotasunean, betidanik aditu izan dituen bezala Borde nahi dituelako; zentzua ez ba du arras ulertzen ere, beti hunkigarri zaizkio arbasoek moldatutako kontakizunak.

Itzulpenari dagokionez zera eskatu nien: gramatikala baino literalagoa izan behar zuela, hau da, ederra baino fidelagoa.

Ez nuke esango nere aholkuak zehazki bate dituztela, nahiz testotan, nahiz itzulpenetan. Herriaren jatorrizko testoei merezi duten errespetoa ulertzeko gusto fin eta hauta eduki behar da, bai eta burujabetasun osoa ere literatur heziketan; eta bi gauza hauek, hain arraro eta eskasak diren adimen gorenak jendeengan bakarrik aurkitzen dira. Jakintsu adituek, nahitara, begirune handiz aztertuko dute azal itxura arruntako testo herrikoak, eskultore batek irudi arkaiko batekin egingo lukeen antzera. Horiek ez ezik euskal errienteak iruditu zaizkit egokienak erreproduzio lan hau egiteko. Haurtzarora

beren herrietako giroaren barnean iragan dute. Euskara da haien ama hizkuntza, baina ez dute sekula haren gramatika ikasi, eta ondorioz, ez dute hari buruzko prejuiziorik. Jakintsu askok bezala, euskarak ortografiarik ez duela pentsatzen dute, eta inongo finduririk gabe erabiltzen dute, beren auzoek bezalaxe. Bestalde, ikasketak egiteko herritik kanpoan pasatu duten denbora apurrak ez die ohi-duraz alda arazi. Baserritarren jaunzteko eta jateko manerei eutsi diete, eta ez dira beren herrikidetatik bereizten, frantsez hizkuntza eta historia dakizkitela zihurtatzen duen diploma gorabehera. Eta, batez ere, eskatzen zaien laguntza emateko prest dira, laguntza hori eskatzen zaien heinean.

Halere, batzutan kontalariaren lekua hartu dutela somatzen dut, ez dutela diktadoz idatzi, geroago konposatu baizik. Somatzen dut kasu batzutan nazio-marka ukazina delako, irakurlea ohartuko den bezala. Inkesta egin eta bilduma honetatik kendu ditut (bainan geroagokoentzat gorde) delako lan pertsonalaren arrastoak dituzten testuak; esaeraren kutsu modernoak, gaian sartzeko traketsak, balio gabeko zehaztasunetan galtzen den kontaera motelak erakusten dutenean lan pertsonala eginga izan dela. Beti eskatu ditut kontalariaren izena eta haren herriarena.

Itzulpena zentzuari fidel zaio segurki, bainan pentsamolde baten berezitasunak adierazteko behar den arte bikain falta zaio, oso zaila bait da hizkuntza batetik bestera horion pasa araztea, are eta gehiago harri batetik bestera. Itzulpen guztiak errebisatu nahi nituen euskaltzale baten laguntzaz. Bainan erresultadoak laster argitaratzeari eman diot lehentasuna, hobekitzeko lana geroagoko utziz. Itzulpenak, beraz, gutxi gora beherakoak dira. Nere erantzunkizunaren pean ematen dizut, Euskal Herriko errientek bihaldutako dizkidaten bezalaxe.

## Wendworth Webster

### Ipuinak I eta II

#### Aitzinsolas

Wendworth Webster 1828ko ekainaren 16an sortu zen Uxbridgen, Ingalaterrako Middlesex probintzian. Brightoneko eskola pribatuan ibili eta Oxfordeko Lincoln College-n sartu zen 1849an eta irakaskuntzarako diploma gorenari ardietsi. 1854an diakre da eta Cloford Sommerset-eko parropiara izendatua; 1861ean baizik ez da apeztukoa osagarri aldetik gaizki ibili baitzen. Bidaia asko egin zuen Eskozia, Alemania, Suisa, Argentina (1858), Egipton (1862-63) eta Pireneotan: Bagnères de Bigorre-n ezkondu zen.

1870eko gerla aintzin Miarritzen zeuden Ingles anglikanoen apez izan zen eta hordik Donibane Lohizunera joan zen. Bainan osagarri arrazoi batzuen gatik Sarara jo zuen 1882an. Lehenik Bexienian egon zen Lehenbizkai auzoan. Gero Krespoenian (ora; Mendibista ostatu da). Hor hil zen 1907ko apirilaren 3.an Donibane Lohizunen ehortzia izan zen. Lau seme eta alaba bat izan zituen. Seme bat irakasle izan zen Oxford-en, alaba Cambridgen. Haurrek euskara mintzatzaren zuten; aitak aldiz, mintzatzaren baino gehiago ulertzen zuen, geroago ikusiko dugun bezala. Webster-ek zuen Sarara bildu 1887an Hugo Schuchardt Alemana, honek ere euskara ikasi behar baitzuen Axularren parropian. Gladstone Ingalaterrako lehen ministroaren bisita ere izan zuen Sarak Websteren denboran.

Bere adiskideetarik ziren ere Abadia, Vinson, bai eta Baionako liburutegian ikusten zituen Ducéré eta liburutegiko zuzendaria, Hiariart.

Hurrengo kondakizunak berez sartuko dira sai! hauetan (3):

1. ° Parabolak
2. ° Legends mitologikoak
3. ° Sorginkeria ipuiak
4. ° Legends historikoak
5. ° Ipuiak.

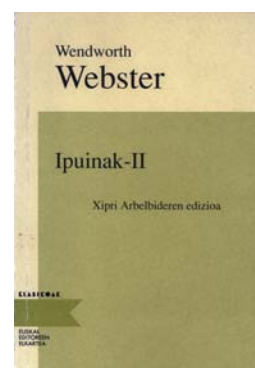
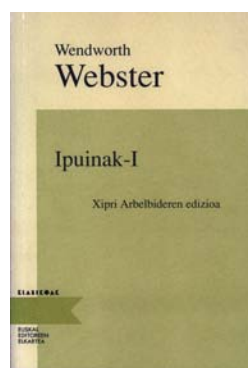
(1) Hitzaurrea lehengo artikularen aurrean dago. Besteentzat Cerquand-ek ez zuen besterik egin. Hemen agertzen dena ez da osoa: atsotitz eta kantuei buruzkoa kendu dut.

(2) Hirurogei zenbakia ez dagokio inongo artikulori: lehena + bigarrena = 51; hirugarrena gaineratzen badugu, aldiz, 73 istorio ateratzen da.

(3) Saillapen hori lehen artikulorena da.

#### Jean François Cerquand

Gure iturria: Ipar Euskal Herriko Legenda eta Ipuinak 1. Anuntxi Aranaren transkripzioa, 11. or. Txertoa Argitaldaria, 1982.



#### Basque legends

Egin duen lanik interesgarriena da bere euskal ipui bilduma. *Basque legends* titulupean agertu zen Londresen 1877an «Griffith and Farran» etxean, Julien Vinson-en kapitulu batekin bururatzen zela. Bigarren edizio bat izan zen 1879an, lehen edizioan agertu ez zen euskal olerkigintzaz eginga zuen lan batekin.

Inglesetik espagnolera egin itzulpena ere badugu. Ipui asko agertu dira frantsesez Vinson bere adiskidearen *Les Basques et le Pays Basque* (Parise 1882) eta *Le Folklore du Pays Basque* liburuetan (Parise 1883).

Bainan harrigarri dena, behin ere ez dira euskaraz publikatuak izan, euskarazko testoa badugularik eta hori delarik beste guzien iturria. Nahi izan ditugu plazaratu bildu zituen bezala, norbeitek itzulpena egin aitzin ingeles, espagnol edo frantsesetik!!!

Ipuien eskuizkribua

Ipuiak, Webster-ek bere eskuz idatziak ditu eta Baionako liburutegi munizipalean utziak ditu berak. Hona J. de Urkijori 1907ko martxoaren 19an zer idazten zion gutun batetan:

Hona Baionako liburutegiari eman ditudan esku iskribuak.

1 - 2 liburu: Pierre d'Urten gramatika eta latin-euskara hiztegiaren parte bat.

2 - Nire euskal ipuiak, beren frantses itzulpenarekin dauzkaten kaier-  
rrak, beti lapitzez idatziak. Bai eta Sarako seroren eskolako hau-  
rrek eman zuten euskarazko antzerki ttiki bat, eta folkloreak bezte  
gauza batzu.

Folklore ipui horietarik gehienak Dajieubaitako Bellevue andereak  
kondatu zizkidan Donibane Lohizunen, han bizi bainintzen haren  
etxetiar, etxe handian, bera ttipiangoan zegoelarik. Gaur Hendaia-  
ko erreto den Bellevue apezka, honen semea, nire ikasle maitea zen or-  
duan, latin eta ingelesean.

Euskara entzun bezela idatzi dut eta ez gramatikaren arabera. Belle-  
vue andereak egin zizkidan gero itzulpenak. Euskara ez dut osoki  
ulertzen, baina ipui edo solasaldi bat segi nezakeen orokorki. Ge-  
rozetik, bereziki gogor bilakatu naizenetik, nekien poxi hura galdu  
dut.

Nor nahik egin dezake edizio frantses bat. Bariante batzu ez dira  
inprimatuak. Baina folkloreak dudan ikusmoldea errotik aldatu  
da. Aintzin solasa idatzi nuelarik Max Muller-en teoriei jarraitzen  
nintzen folklore ipuiak ekialdetik zetozela baitzioen.

Gaur egun uste dut folklore lema zonbeit baizik ez dela, gizaki osoare-  
nak direla, ingurumen eta gizarteak dakartzaten barianteekin.

Eskuiskribu honen parterik handiena lapitzez izanki eta ezin irakur-  
tua bilaka daiteke.

Artetik erraiteko, Bellevue horren gomendioz zuen 1937an Baio-  
nako apezpikuak erabaki, haur Euskaldun iheslarien alde laguntza  
eskatzeko idatzi gutun bat ez izenpetzea.

Karmelo Etxegarai-ri idatzi gutun batetan zioen 40 bat gai baino  
gehiago ez dela ipuientzat; bai eta:

Indar gehiago banu eta osagarria hobe, liburuaren beste edizio bat  
egin nezake, aintzin solasa idatziz geroz, nire ikusmoldea errotik  
aldatu baita (...).

Beste folkloreetan aurkitu ez dudan deus ez dut ikusi euskal folklo-  
rean. Lehen batean uste izan dut Arakistainen «las tres olas» ipui  
euskaldun garbia zela, baina geroxago ipui bera aurkitu dut Sue-  
dian eta Probantzan...

Hala nola Juan Dekos, Eskosiako «Jean d'Ecosse» den Frantsesaren  
bidez sartua Euskarari.

Tartaro-k badu «Cyclope» delakoaren egite bere begi bakarrarekin.  
Baina Websterrek dio, menturaz Hombre Griego idazleak Euskal-  
dunetarik daukala ipuin hori.

Tartaroa basa bat da, batzutan alimale baten parekoa. Gizonak ja-  
ten ditu. Ohizko gizonak baino zozoagoa da: eroa, enuxenta, ergela,  
zozoa edo tontoa da gure Tartaroa. Bere pario edo apustu guziak  
galtzen ditu.

Herensugea dragoiaren parekoa da: zazpi buru dituen suge handi bat.

Kondalariek azpimarratzen dute bere ipuinak, Alimaleak mintzo  
ziren denborakoak direla: gizonaren parekoak ziren.

Basa Jaunak oroit arazten digu beste ipuin batzuetan agertzen den 'Vam-  
pire' delakoa. Basa Anderea bere emazteak badu sorgin aire bat.

Laminek aldiz Irlanda, Eskozia, Gales edo Cornuailles-tako «Fées»  
edo «hadas»-en eite badute. «Mirakuluak» egiten dituzten atso xa-  
harrak ere erdarazko hitz berarekin deitzen ahal litezke: ez dute be-  
hin ere gaixakeriarik egiten, sorginek batzutan bezala. Laminak,  
lurpean bizi diren presuna ttikiak dira. Tximineietarik sartzen dira  
etxeetan. Hauek ere ez dute gaixakeriarik egiten. Izaitekotz ere zori  
ona dakarte berekin. Beren solasek, erraten dutenaren kontrarioa  
erran nahi dute. Argia eta elizetako ezkilak partida dituzte, nahiz  
eliza, gaztelu eta zubi eraikitzaile diren berak.

Ipui hauen erakaspeneak mami guti daukate. Entzuleen gogoan ge-  
hienek sor araziko duten aments bakarra, aberats, errege edo printze  
behar dela izan mundu honetan zoriona ezagutzeko. Lehenagoko  
Euskaldunen ideala edo helburua oso apala zen; nahiz girixtinoak  
ziren, Desusen Berri Onak eragin guti zeukan itxura guzien arabera.

\*\*\*

Eskuizkribuak se; kaier edo kuaderno dauzka elgarrekin josiak, oro-  
tara mila orrialdez goiti, baina bi orrialdeetarik batek baizik ez  
baitu zenbakirik, 623. orrialdea da azkena. Normalki alde batetik

euskarazko testoa dugu, bestetik itzulpena, batzutan ingelesez, ge-  
hienetan frantsesez.

Lehen kaiera, 16 orrialdeetako kaier ttiki bat da (17 x 22'5) esku-  
neko alde idatzia, ezkerrekoa ez. Lanaren aitzin solas bat da aur-  
kibidearekin.

Bigarren kaieran (18 x 14'5) hasten da bildumaren orrialde kon-  
taketa 1-etik 192 arte doa. Ankre edo tinta beltzez idatzia da, ez-  
kerrean inglesa, eskuinean euskara. Orrialde guziek badute beren  
zenbakia, beste kaierretan eskuinekoa baizik ez delarik kondatua.  
Hemen diren ipui guziak aurkitzen dira beste kaierrean eta hortarik  
kopiatuak dira, zeren, bigarrenaren dauden hitz eta pasarte batzu  
falta dira, kopiatzean huts eginak.

Hirugarren kaiera handiagoa da (19 x 15; 193-257). Lapitzez ida-  
tzia da gehiena. Batzutan euskara eta frantsesezko itzulpena parrez  
par emanak dira. Bertzetan orrialde bat zuri dago eta itzulpena bes-  
te nonbait emana da. Testo zonbeit lapitzez idatziak eta gainetik  
tinta beltzez. Zuzenketak ere badira tintaz. Vinson-ek eginak, gero  
ikusiko dugun bezela. Ankrez idatzi ipui batzu ez dira Webster-en  
eskuz eginak. Bellevue anderearen lana ote liteke?

Laugarren kaiera da lodiena (253tik 654 arte; 22,5 x 17). 285 arte  
lehen kaierrean dauden ipui berak dira. Parte lapitzez dira, gero tin-  
taz. Toki askotan badira orrialdeak zuri, baina ez dira kondatuak.

Kaier honen bukaeran, lau orrialde aparte kondatuak (1-4) ipui bakar  
batekin geroago sartua, huts gune batetan.

Bosgarren kaier bat, (22'2 x 17) 40 orrialdeetako, 31 idatziak: an-  
tzerki bat, tinta ubelez idatzia, beste esku batek. Etxeverri, Uztari-  
tzeko seroren apezarena da. Saran eman zuten, kanpoan, eskolako  
haurrek. Hor daude ere, Etxeverry Saratarren ganik ikasi zituen ohi-  
dura batzuen berriak. Gure liburu honetan ipuiak baizik ez ditugu  
agertzen.

Azkenik lau orrialde, airean; xehetasun batzu ematen dizkigu es-  
kuiskribuak.

618. orrialdean loturik dago Vinson-ek Webster-i igorri gutun bat,  
erdia frantsesez, erdia ingelesez manuskripto horretaz egiten dituen  
ohar batzuekin:

Itzultzen dizkizut, adiskidea, zure liburu eta kaierrak, Nogareten  
liburu batekin eta ene artikulua bat daukan kaseta baten bi alekin.  
Igorzikidazu ere beste kaier eta akademiak. Ohar batzu zure ipuie-  
taz.

1 - Ez nahas *herri* eta *hiri* (city). *Naiz* eta *nahiz* (although). *Beriak*  
(bereak) eta *berriak* (news).

2 - Ez idatzi *e al* -entzat, *sendu saindurentzat*.

3 - Idatzi beti *xoilki* eta ez *seulki*. *Heian*, *heyan*, *eyan* (ez *iyen*) (wether).

4 - Ongi beira nola erraiten den: *haren handia*, *haren beste*, *hartaz*  
*bertzerik*... Iduritzen zait *hain handia*, *hainbertze*, *hartaz bertzerik*.

5 - Ez idatzi zigoen, baligoa, baina zioen, balioa, edo ziuena, baliua,  
edo hobeki ziyoen, baliyoa (y eta ez g).

6 - Zure itzulpenak ez dira beti zuzenak. Frantsesez lehen presuna  
ematen duzu, euskarak 3 garrena daukalarik. Erran zuen eto-  
rriko zela, il a dit qu il viendra eta ez: il a dit, je viendrais.

Ez dakit noiz ikusiko zaitudan. Zure ipuien klasifikazio bat egiten  
dugu elgar ikusiko dugun bezen laster.

Gutun honek erakusten digu orrialde guzietan askotan ikusten dena,  
eta Urkijori Webster-ek berak aitortzen zioena: euskara kaskoz kas-  
ko ulertzen bazuen, ez zuela menperatzen, Vinson-ek zuzenketa ba-  
tzu egin ditu... Baina batzutan Webster-ek du arrazoi eta ez Vinsonek.  
Saratarrekin mintzatuz ikasia zuen gure mintzaira Webster-ek eta  
ahal bezela idazten zuen; hona adibide batzu: lurre cochin hauria =  
lurreko xinhaurria. Nahi ago = nahiago. Askene qua = azkenekua.  
Holakoten oretan = holako tenoretan. Zine sahasen = sinets araz-  
ten. Etzen han etzen nik = ez zen han ez zenik. Bagin tukan = bagin-  
tukan. Bakizu = badakizu. Ganber duela = gan behar duela. Quasi-  
mak = kasu emak. Arras chetan = arratsetan. Eztikatziute = esteka-  
tzen dute. Nausihari = nausiari. Ikus idut = ikusi dut. Arritu bazen  
= arritua zen. Bere eta zortzi horen hartan; berrogioi eta zortzi oren  
hartan. Ni hasten nahi zenian = ni hasten naizenian. Aberatz tuzen  
= aberastu zen.



Ez du r eta rr-ren arteko diferentzia egiten. Nor eta nork askotan nahasten ditu. Eta aitortu behar da mintzo garelarik, askotan nork-en k hori ez dela ahozkatua, eta nola entzun bezela idazten zuen... s eta z ere ez ditu beresten.

Hona euskara mintzatuaren beste adibide batzu: iraaiziauk = irabazia duk. Enpleatua tiat = enplegatuak ditiat. Ikhuste ute: ikhusten dute. Ze nauzu = zer nahi duzu. Behautela = behar dutela. Pittat = pitta bat. Ze aiz i = zer haiz hi. Batze = baratze. Ez tut = ez dut etá abar.

Ez da erretx euskalki eta euskara mintzatuaren arteko muga non den ikustea. Zarezte ala zaizte? Die ala dire?

Eskuizkribua den bezela agertuz beharko zen ondoan beste bertsio bat eman, Euskaldun gehienentzat ulergarri izateko. Beraz, hutsak zuzendu ditugu testoa ulertezina izanen zelarik eta mintzatua bezala idatzi zuena, gramatikaren arabera eman, euskalkia errespetatuz, euskalkia eta euskara mintzatuaren arteko diferentzia egin izan ahal dudan heinean.

Puntuazio bat eman dugu; orrialde osoak badira, ttitta eta kakotx bihirik gabe!

Problema gehiegi ez zela izanen iduritu zaikularik aldiz utzi dugu: hala nola in, iñ, egiñ, eginentzat, nire ustez ulert erretxa baita; zeñak, zeñak, zeñiak; bainan, banian, bañan, bañian. Ikus daitekeen bezala, bustidurarekin bazituen problemak. Batzutan harri, bestetan arri, ari eta hari, ate eta athe; gehiago, geiago eta geihago eta abar, utzi ditugu iduritu baitzaigu ez zela hor zailtasun berezirik irakurle normal batentzat.

B berezi bat badu, u eta beste bokal baten anean non nahi sartzen duena: buruba, mainguba, mahistruba, larruba, debruba, eskuba, tuba, suberte... Aditzean ere sartzen du: duzube, zazube, arrituba, soratuba... Nahiz ez duen beti segitzen lege hori, utzi dugu ere, sistima ulertuz geroz errexki jartzen baita. Donibane Lohizuneko euskalkiarena da.

Vinson-ek aipatzen zion zigoen-en G hori ere utzi dugu, iduriz hor ere lege bat baitu: i eta o-ren anean g sartzea (estudigo, baligoa, digoen, zaigoela, zigoen.)

Aditzarekin ez da problema berezirik kasu bakar batzuetan ez hada, eta orduan notatxo bat eman dugu.

Itxura guzieren arabera, Baionan dugun eskuizkribua beste baten kopia da. Badira hitzak edo lerroak falta, itzulpenean hor daudelarik. Beste batzu gaizki idatziak: ematen erraten-en partez, behin baino gehiagotan, rr idatzia zuen tokian, m irakurtu baitu. Batzutan zuzendua bestetan ez. Huts horiek ere zuzendu ditugu.

«Ni hil eta norbeitek nahi balu nire liburuaren edizio frantses bat egin, materiala preparatua aurkituko du Baionako liburutegian, horrra igorriko baititu bilduak ditudan eskuz idatzi kaierrak, entzun bezela idatzi eta» zioen gure Webster-ek. Nolz ez zaion go-goan pasatu ere euskarazko edizio bat izan zaitkeenik!

«Entzun» bezala dio. Bai. Bainan ez lekukoa «erran» bezala. Kostatar bat, Garaztar bat ala Baigorriar bat mintza dadien, beti «euskalki» bertsua dugu. Bi bokalen artean sartzen duen b hori ez da ez Sara, ez Baigorri, ez Garazikoa: buruba, duben etab. eta denetan aurkitzen dugu.

Ortografia oraikotu dugu, «j» ren ordeaz «y» eman duelarik ez hada, horrek aldaketarik ekartzen ez zuelarik, ahozkatzean. Aldiz utzi dugu kasu batzutan: *ian* eta *iyen* ez dira berdin, *zioen* # *ziyoen*.

Gertatu zait gogoeta egoitea, pasarte batzu ez ote litezken... frantsesetik euskarara egin itzulpenak, hain du egiturak euskararen eite guti eta frantsesarena aldiz handia, bereziki errelatibo batzuekin! Eta zonbat hitz frantses!

## Beste lanak

Webster-en beste lanetaz ere bi hitz erran behar ditugu.

Apeza izanki eta erlisioaz bi liburu idatzi ditu, ingelesez *Some features of Modern Romanism* 1890 eta *Gleanings in Church History, chiefly in Spain and France* 1903.

Elkar-ek berriki berrargitaratu baitu *La Tradition au Pays Basque*, 1897an Donibane Lohizun izan zen aste kultural ospetsu batetan eman mintzaldien bilduma, Webster pastoraletaz mintzatu zen.

Nola ez aipa dantzeta erran zuena: «Mendebaleko European, dantza moeta guziak beiratu dituen populu bakarra da Euskalduna (...). Ez da nonbeit kausitzen ez duzun dantza moetarik. Bainan denak joan dira. Haien ezagutza eta oroitzapena laster galduko dira bide hortarik jarraitzen bada.

Arrotzek euskal dantzatzat daukate gaur egun fandango! Horren gatik euskal dantza guzieren argazkiak hartu behar dira. Lohizunen salga; den postal batek dio: fandango. Euskaldunen dantza nazionala! » Websterek dio kaskarotek zutela Espainiatik ekarri fandango eta bestek haien ganik ikasi zutela. Gaur egun itzultzen balitz Webster iparraldera, ohart liteke, zinez gure dantza nazionala bilakatu dela! Bai eta gure dantzak sekulan baino biziago direla.

Dantzeta idatzi nahi zuen liburu baten planoa utzi du:

- 1 - Abere dantzak (Zamaltzain, Hartza, Axeri...).
- 2 - Ofizio dantzak: (mahats biltzea, laborantxa, teilagintza...).
- 3 - Eliza dantzak.
- 4 - Gudu dantzak (ezpata dantza, Beotibarko dantza, dantza jauziak...).
- 5 - Antzerki dantzak (Satanak, Turkoak pastoraletan). 6 - Zeremonia dantzak: pamperuque. 7 - Gizon eta emazte dantza bestak bururatzean.

Euskal Herriari barnatik interesatu diren haietarik da. 40 urte hurbil hemen pasatu eta asko ikasi du gure historio eta ohiduretaraz.

Ohidurak, solasean ariz ezagutzen zituen. Arrantzan ibiltzen zen eta lehen jinarekin mintzatzen. Eguerditan apezetxera joaten zen bere arrainekin eta arrainak jatean apezarekin mintzatzen. Artikulu asko idatzi du eskuin eta ezker: *Nouvelle Revue* (Parise), *Bulletin Hispanique* (Bordale), *Bulletin de la Société Rémond* (Bagnères), *Bulletin de la Société des Sciences et des Arts* (Baiona), *The Academy* eta *The Athe-neum* (Londrese), *Boletín de la Academia de la Historia* (Madrila).

Artikulu interesanteenak bildu zituen liburu batetan: *Les loisirs d'un étranger au Pays Basque* (XXIV-359 orrialde, Chalons sur Satine 1901). Hor aipatzen ditu «Altabiskarko kantu» apokrifoa; lehengo «serorak», pastoralak, fazeiak, kabalen mutualitate edo kofradiak, bera bezala Euskaldun ez ziren batzuek Euskaldunetaz egin lanak, «la couvade» deitu gezurrezko ohidura bat eta abar.

Bere lanetan nolaz ez aipa ere 1900an Abadia jaunak finantziaturik Bagnères-en argitaratu zuen Pierre d'urten *Grammaire cantabrique Basque*. 568 orrialdetako liburu gotor bat. Urtek 1712an idatzia zuen eta Websterek norbaiti kopi arazi zion.

Bainan horiek denak frantses, espagnol edo ingelesez dira. Ipuiak al-diz euskaraz, euskara ez bada ere beti hoberena.

## Wentworth Webster

Gure iturria: Gure iturria: Klasikoak 56. Ipuinak I. Xipri Arbelbi-deren edizioa. Kriselu Argitaletxea, VII-XV or.

---

---

La edición de este libro concluyó  
el 21 de abril de 2007.

2007ko apirilaren 21ean  
burutu zen liburu honen argitalpena.

---

---