

Yaima Bermúdez
Padrón

Samuel Feijóo y
«Oro en la loma»:
Revisitación al
«Cuento popular
maravilloso»
de Vladimir Propp

La razón de ser de este título que proponemos estriba en que es precisamente este paratexto la puerta primera —deseamos, lo suficientemente sugestiva— que induce el camino a través de un rastro marcado —señalado ya— en su configuración. ¿Por qué una revisitación a la clásica concepción de Vladimir Propp acerca del «cuento popular maravilloso» empadronada en su *Morfología del cuento ruso*?

La tipología de «cuento popular maravilloso» introduce y determina, en primer lugar, un término que ha sido estudiado por la teoría literaria pero que por mucho tiempo habitó a la sombra de otra categoría genérica: lo fantástico. Hablamos, entonces, de «lo maravilloso». En consecuencia, se hace necesaria una consulta —que incluye una actualización— de la categoría, para luego examinar y concretar la caracterización de «cuento popular maravilloso», con el objeto de, en un tercer instante, individualizar —apropiar— la teoría a la originalidad de Samuel Feijóo y a la singularidad del cuento «Oro en la loma». Ahora bien, ¿por qué Samuel Feijóo?, ¿por qué esencialmente el cuento «Oro en la loma»? Este relato de la colección *Cuentacuentos* va más allá de una historia que descuida paulatinamente su noción de temporalidad y realidad —objetividad histórica— para adentrarse en una materia «otra», postergada así a un segundo

plano en cuanto a importancia, observación e investigación crítica, pues al ser precisamente una historia que cede su verosimilitud a favor de la irrealidad puede perder su verdadera finalidad: el haber sido determinado, creado y dirigido, para un público adulto y crítico, y ser embocado —erróneamente endosado— al público infantil (dedicada a los niños es la selección de Virgilio López Lemus titulada Oro en la loma de 2004 y en la que se destacan este relato en particular junto a otro de la misma colección: «La curación de Pío Rosado», que merece, además, una atención especializada en cuanto al tratamiento de lo fantástico y lo maravilloso popular en él). Sólo en apariencia ese giro en su escritura es una remisión, porque Samuel Feijóo, escritor perspicaz y consciente de cada palabra e idea que reproduce en el papel, esconde aquí otros muchos sentidos. A nuestro estudio y consideración, «Oro en la loma» constituye una narración —ficción—inteligente-suggerente— cuyo análisis no sólo se enriquece a partir de la exposición de lo maravilloso comprendido en la misma, sino que descubre su totalidad de explicación y alcance en la integridad de esta específica categoría. Y finalmente, ¿por qué Samuel Feijóo? Porque muchas han sido las estelas —indicios, explicaciones, señales y hermetismos— revelados por los críticos acerca de su obra literaria, y no obstante, muy discretamente —aunque de forma certera— se han rozado estos dos componentes, imprescindibles a modo de claves para desentrañar —tratar de develar— el grande y secreto concierto que significa solo su narrativa.¹ Ciertamente, lo maravilloso y lo popular, se instauran en calidad de elementos destacados en Feijóo escritor y son, en verdad, «enclaves» que determinan su creación, ya que tienen el peso de una intencionalidad que recorre toda su narrativa, porque «lo maravilloso» y «lo popular cubano» son fuentes esenciales en ella.

Luego, se propone como objetivo fundamental evidenciar la concordancia del cuento «Oro en la loma» de Samuel Feijóo con el tratamiento —el concepto— de lo maravilloso y como

¹ Nos referimos a un artículo como «Oscuras maravillas», de Álvaro López Miret, publicado en la revista Signos, No. 44 y a algunos epígrafes y conclusiones de la tesis para optar por el Título de Máster de la profesora Carmen Julia Prieto, tesis titulada «Configuración del espacio artístico en la novela Tumbaga de Samuel Feijóo», de 2010.

representante, específicamente, del «cuento popular maravilloso». Para ello, es preciso desplegar tres momentos concretos que tributan de forma sistémica y armónica a la tesis total, los dos primeros, determinados por las categorías que se han considerado en la investigación: lo maravilloso y el «cuento popular maravilloso», mientras que la tercera y última desarrolla el análisis específico del cuento seleccionado. La finalidad última que se persigue es, sobre todo, despertar el interés analítico y crítico en los aspectos de la temática de lo maravilloso y lo popular, considerándolos como principios esenciales para comprender la integridad de la obra narrativa —y específicamente de la cuentística— del autor. Presentamos además, en esta oportunidad, un estudio de lo maravilloso también con el objeto de aumentar y ensanchar las expectativas, de aclarar conceptos y categorías, de abarcar un universo —profundo espacio— que lleva en sí mismo lo popular, por un lado, y la maestría creadora por otro.

Lo maravilloso en la teoría literaria

En 1970, Tzvetan Todorov es capaz de esclarecer, describir y definir aquellos presupuestos de que Adolfo Bioy Casares propone en 1940, desde sus puntos de vista, en el «Prólogo» a su *Antología de la literatura fantástica*; y Todorov lo concibe ahora en una tipología muy personal, mucho más clara y reveladora acerca de la literatura fantástica y los géneros comprendidos en sus fronteras. Estos géneros son, respectivamente: lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico. Aun cuando la razón de la Introducción a la literatura fantástica es justamente el esclarecimiento de este último género mencionado, siempre que el autor proyecta el concepto de lo fantástico, ofrece también una distinción de «lo maravilloso». Y ello se debe a la estrecha relación y comunicación de las tres categorías genéricas, proximidad por la cual, lo fantástico, «Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño» (Todorov, 1970: 22).

La tipología central que Todorov define es reconocida como un fantástico «clásico», «ortodoxo» o «tradicional», y es comprendida como un género activo enmarcado temporalmente. El autor establece diferentes tipologías, entre las cuales se define como eje central el fantástico puro. Justo en las fronteras de este

fantástico puro, y según el enfoque o la explicación final que recibe la historia, podemos encontrarnos, por un lado, con lo fantástico-extraño y por el otro, con lo fantástico-maravilloso. A partir de ambos extremos, entonces, se establecen otros dos géneros, que «sólo está[n] limitado[s] por el lado de lo fantástico», pero que en su lado opuesto «no tiene[n] límites definidos», por lo que «se disuelve[n] en el campo general de la literatura» (Todorov, 1970: 24). Estos son, respectivamente, lo extraño puro y lo maravilloso puro. Así, el género fantástico es susceptible de desvanecerse en el mismo momento en que se asume como solución uno de los dos caminos o explicaciones adyacentes: si el lector determina que el relato tiene una justificación final racional, el relato entraría en el género de lo extraño; mientras que, si para el lector la explicación se remite a lo puramente irracional y sobrenatural, si el acontecimiento o la historia en general se define para él, únicamente a partir de lo no-natural, lo no-normal, entonces estaríamos en presencia del otro género vecino al fantástico: lo maravilloso.

Lo maravilloso —según el autor— es una situación donde lo sobrenatural es ley; es aquello que no provoca reacción alguna en el lector —en él no se manifiesta temor ni sorpresa—; lo maravilloso funciona como un espacio en el que no existe, y por tanto no se proyecta, la duda, la confusión, el desconcierto; donde lo no-natural forma parte inseparable del mundo descrito, por lo que la solución es, aunque sobrenatural y milagrosa, entendida como completamente posible. La situación descrita puede ser emocionante, fascinante, pero no inesperada.

El acontecimiento maravilloso no tiene una explicación dentro de las leyes naturales. El lector no sólo acepta el hecho mágico como racional sino que más allá, lo maravilloso construye un universo en el cual él se adentra libremente, siendo aún capaz de vivirlo como un personaje más, precisamente porque en lo maravilloso no tienen lugar las dualidades real-imaginario, real-irreal, normal-no normal, posible-imposible, sino que en el mundo construido, en el suceso sobrenatural, el segundo término queda completamente eliminado, reconciliado con el primero en una misma proyección: lo imaginario, lo irreal, lo no normal y lo imposible, se halla entonces posible, normal y real. No se manifiesta una ambigüedad porque toda invención, todo producto de la fantasía tiene, en sí mismo, una explicación. En nin-

gún momento concurre el acontecimiento extraño o inaudito —por tanto no se produce un efecto de «extrañamiento». Lo fabuloso no confronta violentamente al lector, no tiene una connotación especial en él. Lo maravilloso es, verdaderamente, extraordinario, es decir, fuera de lo normal y cotidiano, pero nunca resulta absurdo. En lo maravilloso, simplemente, no acontece —no sobreviene— una «otra» explicación, lo maravilloso «es». En él no se construye tampoco una realidad paralela sino que se describe lo dado como parte integrante de la realidad diaria.²

En el siglo xx latinoamericano, pues, emerge una literatura fantástica que Tzvetan Todorov en su *Introducción...* logra ya discernir —en una actividad de comparación y oposición— con respecto al género fantástico tradicional y que llama «nuevo género fantástico» («neofantástico» en la terminología del crítico Jaime Alasraki) junto a esta otra literatura conocida como «realismo mágico», pero que Irlemar Chiampi conceptualiza como «realismo maravilloso» en su libro homónimo de 1980. En él, la autora —como anteriormente Todorov—, establece su particular terminología, en la que tiene en cuenta ahora cuatro discursos genéricos: el realista, el maravilloso, el fantástico y el extraño. Cada uno caracterizado a partir de la «isotopía natural/sobrenatural», con el objetivo de distinguir precisamente la connotación de la categoría que especifica y defiende.

«Realismo maravilloso» no sólo es una nomenclatura diferente, sino que es una concepción —apreciación, representación y significación— más completa. Idea que además se argumenta sobre el hecho de que en su conformación, la autora tiene en cuenta la tipología y caracterización inicial de Todorov, así como el fundamento que le ofrece la proyección de lo «real maravilloso americano» de Alejo Carpentier, en cuanto a «la fenomenología de la percepción de lo maravilloso en la realidad» y «la aproximación ontológica del mundo americano» —aspecto que con el realismo maravilloso queda ahora «transformado en el significado de «junción de lo heterogéneo» (Chiampi, 1983: 44).

El realismo maravilloso comprende los mismos sentidos que Todorov le adjudicaba al género de lo maravilloso. Presenta una

² Es por ello que las historias donde lo maravilloso es recreado de una forma abierta, exigen y ciertamente poseen, una convención con el lector, en la que este debe acercarse sin prejuicios, sin incredulidades, sin ánimo de confrontar aquello que se presenta como ley y orden normal y natural.

relación «no-problematizada», «no disyuntiva», entre lo real y lo irreal. Propone un orden determinado, con leyes y racionalidad propias, a partir de las cuales es posible explicar las causas y las consecuencias de los acontecimientos extraordinarios que se producen en el texto. Reconoce, en fin, lo sobrenatural como natural.

El «encantamiento», más que un efecto, es ese procedimiento a través del cual el lector se adentra en el texto, cuya atmósfera, personajes y acontecimientos, aunque insólitos —extraños— resultan para él comprensibles, involucrándolo —implicándolo— así, en ese proceso verosimilizador. El lector no sufre una confrontación sino que es conscientemente arrastrado por lo maravilloso, aceptándolo y creyéndolo él mismo.

Como parte de aquel proceso en el que se presentan las principales —evidentes— diferencias del realismo maravilloso y los discursos tradicionales —así reconocidos por la crítica literaria— Irlemar Chiampi señala las distinciones que se registran también entre el realismo maravilloso y el maravilloso puro —aquel «cuento maravilloso milenar» Ese «maravilloso» al que hace referencia la categoría de Irlemar Chiampi no tiene la misma proyección de los cuentos infantiles de hadas, ni comparte la connotación que distingue a las historias populares y «maravillosas» —«asombrosas»— contenidas en *Las mil y una noche* árabe, sino que con el realismo maravilloso se establece y reconoce como esencial la relación con la realidad americana —histórica, política, económica, social, cultural. Aquello que caracteriza el espacio representado, los personajes —casi siempre tipos sociales— y la sociedad construida en el texto, surge precisamente de nuestro contexto tan específico. El caudal de hechos y acontecimientos, de gentes y pueblos descritos, pueden resultar para algunos —para aquellos que leen en la superficie— insólitos, exagerados, maravillosos, pero surgen de lo que es ya cotidiano para Latinoamérica. La fuente de la cual se nutre el escritor constituye, en todo momento, la propia realidad americana.

Sin embargo, en las fuentes populares primigenias —el cuento de hadas y el mito— halla el realismo maravilloso su original —elemental— herencia y tradición, por cuanto son el fruto de la imaginación y la comunidad —también interacción— humana.

El realismo maravilloso juega con el folclor, con lo popular —con la cultura popular: la oralidad, la tradición oral—, la mito-

logía, las religiones, las cosmogonías. Rompe las barreras entre lo academicista y lo popular, fusionando estos dos elementos en una misma literatura que enriquece la concepción y la explicación de la realidad.

De esa savia viva —esencia, substancia, energía, vitalidad, potencia, impulso— que el realismo maravilloso identifica —y agradece— como fuente genuina, se construye también un universo barroco en su significación y poético en su representación literaria.

La conceptualización del «realismo maravilloso» según Irlema Chiampi³ es la coordinación —coexistencia y coincidencia— de diferentes elementos, fenómenos y teorizaciones que hasta el momento de su aparición se habían estudiado de manera independiente y como creaciones diferentes, ahora integrados en una conjugación —en una totalidad— que completa y supera los estudios anteriores. Además, porque permite una proyección a lo social, las preocupaciones sociales; juega y trabaja con la tradición oral, la imaginación y cultura popular, con el folclor; tiene, en general, un carácter más comunitario —que significa también, imbricación e interacción.

Lo maravilloso en su sentido más tradicional —apuntado ya desde Todorov— privilegia la imago del pueblo. Qué son los cuentos compilados —rescatados— de Charles Perrault y los hermanos Grimm, qué significan las historias maravillosas de *Las mil y una noches*, o qué es lo que verdaderamente expresa *El reino de este mundo* sino la visión —y la cosmovisión— del pueblo: la naturaleza de sus hombres, la credulidad ingenua de sus corazones, la superchería de sus creencias, la descripción de los hechos insólitos que sólo tienen una razón —una explicación— en la esencia —en la lógica— de su cultura. Representación del alma del pueblo —de lo que hoy se llama, con mayor acierto científico pero con igual ánimo de diferenciar y bajo el mismo sentido de no identificación, *mass media*—, lo maravilloso brota directamente de la cultura popular. No establece la factura —la creación— consciente del autor, ni la falacia de «su» invención —conformada en ocasiones sólo para enjuiciar y parodiar lo sobrenatural. Lo ma-

³ Reproducimos aquí —asumiéndolo también como nuestro—, el criterio de Arnaldo Toledo: «empleamos realismo maravilloso, siguiendo la propuesta de Irlema Chiampi (1983), para designar lo que también ha solido denominarse «realismo mágico» (términos evidentemente inadecuados) y parte de lo que Alejo Carpentier ha creado bajo su rótulo de “lo real maravilloso”».

ravilloso tiene —forma— parte ya —está contenido ya—, en lo popular; por tanto, el escritor sólo expone —comunica a través de la letra escrita— aquello que expresa la vida del pueblo: su entendimiento, su formación, su imaginación.

Esta noción de «lo maravilloso» es lo que reconoce y aprueba Irlemar Chiampi en su propuesta, el realismo maravilloso; y es precisamente el sentido que encierra el segundo término de su nomenclatura y conceptualización.

La racionalidad del pueblo es mítica por naturaleza. Por ello Irlemar Chiampi reconoce también el mestizaje cultural como parte del realismo maravilloso: porque es expresión propia de América Latina y el Caribe. Entonces, el ser latinoamericano y caribeño, su imaginación —creatividad, invención, percepción— su esencia humana que sobrevive, de una forma más palpable e incontaminada, en la mass media, es resultado de la mezcla, de la convivencia pacífica o lucha violenta de «gallegos, mayas, catalanes, taínos, andaluces, bretones, celtas, germanos, galos, iberos, yorubas, congos, ararás y yelofes y, hasta con envidiable discreción, [de] chinos e hindúes» (Morejón: 102).

De esta forma, la dimensión de lo maravilloso —cuanto más de lo maravilloso en América: el realismo maravilloso— considera diferentes aspectos que de una u otra manera se entrelazan con su narrativa: la oralidad, las creencias populares, el cuento popular, lo poético, todo lo exagerado, todo lo insólito y extraordinario por las dimensiones sobrenaturales —porque la hipérbole es también esencia de la comunidad, y no sólo produce en el cuento popular asombro —lo maravilloso—, sino además, comicidad y crítica.

Ahora bien, en la concepción del pueblo sucede con imaginación y fantasía lo mismo que con maravilloso y fantástico: se establecen como compatibles —como relativos— sus significados. Sin embargo, para García Márquez lo propiamente popular, lo que distingue su creación, su cuentística, es la imaginación, porque «imaginación», a la vez que refiere, explica de alguna forma la existencia de lo sobrenatural, funciona como justificación de su credulidad e ingenuidad.⁴

⁴ García Márquez desarrolla esta concepción en un artículo titulado «Fantasía y creación artística en América Latina», publicado en *La letra del escriba*, Revista de literatura y Libros, (92): 7-8, noviembre-diciembre, 2010. ISSN: 1608-893X.

Cuando lo maravilloso se relaciona con lo popular, con la invención del hombre que se refugia en su universo para defender y hacer trascender sus creencias y fundamentos culturales, aceptando para sí, como siempre posible, una respuesta extraordinaria; cuando es este hombre social y universal quien da voz a los acontecimientos que conforman la historia —un mito, una leyenda, un cuento popular—, entonces se describe el territorio de la imaginación, por cuanto caracteriza especialmente su creación popular y maravillosa.

Imaginación —fuente genérica de lo maravilloso— es, por tanto, virtud, facultad y recurso del pueblo —en su sentido de colectividad, comunidad e interacción—, y del hombre particular —del ser individual. Fuente de originalidad y de creación.

El cuento popular: conceptualización y clasificaciones

El cuento popular —o folclórico— en nuestra concepción es un género de composición especial que funciona como receptáculo, como proyección de una colectividad —y específicamente— de la memoria colectiva. No es creación individual, sino que mantiene en sí la voz del pueblo, de un «yo» general —social—, que pierde su autoría, su especificidad, en el propio cuento. Así, el relato no sólo es difuso en su origen geográfico —en su lugar de nacimiento e invención primera— sino también en cuanto a su creador. Sin embargo, al cuento popular, cuyo fundamento se encuentra en la oralidad y la creación de toda la comunidad, se hace posible contenerlo en la escritura por la recopilación directa de la historia contada según el informante.⁵

El cuento popular se relaciona con el folclor, con las tradiciones, costumbres, creencias y mitologías del pueblo —precisamente porque muchos cuentos nacen en los de tradición popular. Constituye un producto de la creación popular, por lo que emerge como una proyección de su naturaleza, de su invención, de sus necesidades, motivaciones y percepciones. El cuento popular es, en fin, un reflejo de la sociedad. Es, además, el fruto del imaginario popular, de sus concepciones maravillosas —extraordinarias e insólitas— pero siempre posibles y acepta-

⁵ Partimos de la conceptualización de «cuento popular» o «cuento folclórico» dada por Stith Thompson, para completar nuestra interpretación con los presupuestos de Yolanda Salas y Celso A. Lara Figueroa.

das. A la misma vez que resulta contener su naturaleza creativa y maravillosa, es también respuesta a la situación y el contexto social, a través del humor, la parodia, la burla: la risa popular y colectiva.

En relación con las clasificaciones —la tipología o la forma— de los cuentos populares existe cierta comunidad de criterios, hecho que tampoco anula la variedad de formas en que se han agrupado los cuentos, entre ellas la distribución por categorías, por asuntos o tipos (Aarne) y por motivos o temas. De forma general, las clasificaciones de los cuentos de carácter popular oscilan fundamentalmente entre tres tipologías —precisamente porque resulta una formulación «sencilla», «didáctica» y «fácil de entender»— de las cuales corresponden —coinciden— en los diferentes autores las siguientes: «cuentos maravillosos» —en los que intervienen objetos mágicos y toda suerte de situaciones (argumentos) y personajes sobrenaturales (duende, hadas, dragones...), cuya lógica corresponde a la conformación de nuevas leyes de la naturaleza y donde todo suceso aparece, por tanto, como posible y racional— y «cuentos de animales» —cuya característica fundamental se establece a partir de la recreación de esta figura como héroe o como personaje principal en el desarrollo de la trama. Mientras que se hace más variable la tercera especificación, siendo quizás la más recurrente «cuentos humorísticos» —clasificación que hace referencia a los motivos más realistas y cotidianos, a las situaciones e invenciones populares, de costumbres.

Esta caracterización, en la que el relato maravilloso constituye un tipo de composición autónoma —es decir, en la que se establece una independencia completa de los cuentos populares de carácter maravilloso—, es para nuestro estudio fundamental por cuanto resulta esclarecedora y diferenciadora de las características de aquellas tres clases de cuentos —y específicamente de este tipo señalado: el cuento popular maravilloso, en cuanto a sus valores y conformación, a la vez que condiciona el cuento maravilloso como especial tipología por su especial estructura, temática, discurso, motivos, personajes, argumentos, tiempo o espacio enunciados y enmarcados en las historias específicas.

En cuanto a la integridad —autonomía— de los cuentos maravillosos se destaca la concepción de Vladimir Propp en Morfo-

logía del cuento ruso.⁶ Para Claudine Gothot-March, Vladimir Propp «construye el modelo formal de un género determinado», es decir, para el autor, Propp «define un género, precisamente el cuento maravilloso»⁷ (Ghotot-Merch: 96).

Sin embargo, mientras que para la mayoría de los autores citados el cuento popular de carácter maravilloso incluye sólo los «típicos cuentos de hadas o de magia», en nuestra concepción comprende y determina todo relato cuya génesis se encuentra en la tradición popular y en los que prima la aparición de elementos —fenómenos, personajes, objetos, situaciones— extra-naturales, extraordinarios —maravillosos—, que no crean inquietud en el lector, que son asumidos —aceptados— sin condicionar una problemática —intelectual o física— en el mundo presentado o en el lector implícito. De esta forma, nos acercamos a la categoría de Novells determinada por Stith Thompson en su libro *El cuento folklórico*. Esta tipología caracteriza, específicamente, a ciertas historias de *Las mil y una noches* y Boccaccio. En la Novells, pues, «La acción transcurre en un mundo real, en una época y lugar definidos, y aunque lo maravilloso aparece, contiene una verdad aparente para los oyentes, verdad que no tiene el Märchen» (Thompson: 32) —término que comprende aquellas historias caracterizadas por lo «maravilloso puro» de Todorov: el cuento de hadas.

Cuando, por otra parte, la autora Anabel Sáiz Ripol determina su clasificación, caracteriza los cuentos de animales como numerosos y «variados» textos «que tienen al animal como protagonista» y que se construyen a partir de «distintos procedimientos» (entre ellos menciona la autora los cuentos que acusan la existencia de un «animal con poderes mágicos que puede resolver algún conflicto o servir de mediador en cuentos maravillosos»). Esta condiciona —según nuestra percepción— una estructura que se aproxima, no ya a la tipología de los cuentos de animales, sino más bien a los «cuentos maravillosos». En esta técnica la acción no recae específicamente en el animal sino que

⁶ Propp fundamenta este carácter genérico y por tanto, autónomo —independiente— de los cuentos maravillosos a partir de la definición y delimitación de las funciones existentes en ellos. Específicamente el autor señala 31 funciones que «constituyen la estructura del cuento maravilloso».

⁷ También para Irlemar Chiampi el cuento maravilloso tiene independencia genérica a partir de los presupuestos de Propp. Ver: Chiampi: 55-56.

él, al ser un «mediador» funciona no como protagonista único, como sucede, por ejemplo en las fábulas. Así, viene a conformarse como un personaje, que aunque importante, no funciona como la figura central —como sí ocurre en los cuentos de animales, en los que toda acción depende totalmente de estos seres humanizados. Por tanto, este procedimiento es asumido por los relatos populares maravillosos como una temática específica y como una forma propia de lograr su construcción.

«Oro en la loma» y el cuento popular maravilloso

El cuento popular maravilloso —ya se ha dicho antes— vive en la memoria colectiva, en la comunidad, y dentro de ella es heredado de generación en generación. «Oro en la loma» forma parte de ese universo anónimo y eterno que se guarda en el folclor no sólo porque expresa asuntos y tópicos comunes en la vida cotidiana que, aunque son sobrenaturales —aún más, supersticiones e ingenuidades— tienden a ser creídos —aceptados— por el pueblo con toda propiedad de realidad, como por ejemplo los sueños donde los muertos anuncian dónde han enterrado sus tesoros o la presencia de la figura del brujo que media como consultante obligado e informante y consejero. Sobre todo, pertenece a la tradición popular que cierta vez puede prender —apresar, inmovilizar— la literatura, porque rememora instancias que aparecían ya en algún cuento precedente. De esta forma, el relato de Feijóo dialoga con el cuento de Lydia Cabrera publicado en Cuentos negros de Cuba, «El sapo guardiero». Así escribe la escritora cubana: «El sapo con sus brazos blandos, levantó la montaña y se la echó auestas sin esfuerzo...». Al final de su propio relato, Feijóo revive —desentierra— y a la misma vez reconstruye el fragmento citado de Lydia Cabrera de esta forma original —cuando «original» significa «propia» para Feijóo—: «El niño abrió entonces los brazos, tranquilo, y con un leve tirón de sus manos arrancó la loma, y se la echó encima...»

De los relatos que se presentan en Cuentacuentos es «Oro en la loma» el que mejor evidencia y expone —el que de forma más clara recrea— lo maravilloso (acercándose incluso con mayores razones al público infantil).

Aunque en su inicio el relato mantiene una representación significativa —verosímil— de la realidad, se va poco a poco adentrando en lo maravilloso, y una vez que se haya en este

universo, ya los acontecimientos sólo reciben una explicación a partir de nuevas leyes de racionalidad, que se ajustan a la lógica de lo maravilloso. Por otro lado, a pesar de encontrarse en él marcas geográficas reales y muy específicas, lo maravilloso envuelve —subsume— su notificación. El desplazamiento de un lugar a otro se realiza a partir de un tránsito mágico, viaje que no reconoce las distancias porque es precisamente, maravilloso. Es, además, en este cuento, «Oro en la loma», donde Feijóo experimenta, en algunos aspectos, la conformación del cuento popular maravilloso tradicional, determinado, en sus características fundamentales, por Vladimir Propp en su *Morfología del cuento ruso*. «Oro en la loma» describe, en lo esencial, la configuración y el desarrollo del cuento popular maravilloso.

Con respecto a este último argumento, sin embargo, es necesario destacar ciertos aspectos. Feijóo no mantiene una intención de fidelidad, de reproducción de lo descrito en el estudio de Propp, sino que al parecer su función es más bien recordar y reconstruir, es decir, mostrar que la literatura, y el cuento popular específicamente, no se puede establecer —instaurar— en una fórmula fija, predeterminada.

«Oro en la loma» presenta dos personajes principales —dos héroes, diferentes en su conformación física y natural, en lugar de la figura humana tradicional que funge como centro de toda la historia. Uno de ellos es un animal —un toro bermejo— que protagoniza el viaje y las pruebas maravillosas. A partir de la petición de ayuda del niño atrapado, el torito adquiere la importancia y la función de héroe que, aunque resulta temporal, transitoria, no es para nada accidental, breve o precaria en su trascendencia. La transición de uno a otro protagonista se produce a partir de la muerte de este primero. Ahora, el «nuevo» héroe humano —un niño— constituye el personaje fundamental: hace uso del objeto mágico en una última oportunidad, los agresores tratan de engañarlo, es quien da término tanto a la vida de los asesinos como al relato.

Feijóo recurre a utilizar en su relato, como procedimiento, las funciones establecidas por Vladimir Propp, para quien estas acciones determinadas —concretas— se establecían siempre en un único orden de aparición y desarrollo. En «Oro en la loma», sin embargo, se actualiza este principio: Feijóo aunque toma —usa— las mismas funciones de Propp no mantiene su tradicional orden.

Samuel Feijóo organiza su cuento de la siguiente forma:

- Conflicto inicial: Los ladrones que buscan el oro escondido en la Loma de la Guinea son derrotados en una primera oportunidad por el torito bermejo que defiende al niño, por lo que regresan una segunda vez, mejor preparados en número y armas. Degüellan las reses y atan al niño al que también deciden matar.
- Convocatoria al héroe para resolver el conflicto: El niño le pide al torito que busque el «coco de oro» para poder desatarse. Objeto mágico que se encuentra en una pequeña isla cerca de Haití.
- Viaje de ida: El torito, ya con todos sus rasgos y habilidades mágicas declaradas, viaja —vuela— a la isla del coco en tres saltos.
- Primera función del donante: Cuando el torito alcanza la isla del coco de oro se sorprende ante la ausencia del objeto mágico. Es ayudado por un sinsonte que le indica dónde se encuentra ahora el coco de agua fortalecedora.
- Reacción del héroe: El torito, sin dudar, se lanza al mar.
- Primera prueba: El torito es detenido por un enorme pulpo, alcanza el objeto mágico y logra deshacerse de su agresor. Vence la primera prueba.
- Recepción del objeto mágico: El torito dispone del coco de oro.
- Viaje de vuelta: El torito se propone regresar a la Loma de la Guinea donde está el niño inmovilizado por los asesinos.
- Segunda prueba: En su regreso, el torito es tentado por los cantos de las vacas marinas y las algas azules enredadas en sus cornamentas. Utiliza nuevamente el objeto mágico para fortalecerse, pero al ser esta segunda prueba más decisiva y sugestiva —como toda seducción y trampa— se cubre los ojos con las dos pezuñas delanteras y con las pezuñas traseras tapa sus oídos, sólo ciego y sordo logra vencer en esta oportunidad.
- Socorro: El torito logra transferir el objeto mágico al niño.
- Fechoría: A su regreso, los agresores matan al torito.
- Combate con los agresores: El niño —el nuevo héroe— ya desatado por la acción vivificante del objeto mágico, se lanza a luchar contra los asesinos, los desarma y los aprisiona atándolos, a cada uno, de pies y manos.
- Engaño: Los asesinos intentan engañar al niño con una supuesta sanidad del alma.
- Castigo: Los asesinos son finalmente castigados: su oro es transformado en carbón y luego son arrojados de la loma cuando el héroe la toma en sus brazos.

A estos sucesos mágicos corresponde también un tratamiento del tiempo en el que lo insólito es la característica fundamental. En el cuento la única marca temporal presentada viene a reafirmar lo maravilloso: durante el tiempo del comienzo del viaje —aventura donde los acontecimientos descritos parecen tener una temporalidad más dilatada—, hasta al regreso del torito —primer héroe— a la «loma de tesoro», sólo transcurren 15 minutos.

Los motivos tradicionales como el de las tentaciones y pruebas que tiene que vencer el héroe a través de su astucia, valor y fuerza, entre las que se encuentra la presentación de una figura de ensueño —las sirenas, por ejemplo— son, en el cuento de Feijóo tratados también desde otra visión que, ciertamente, destruye el canon. Primero, no es a un héroe humano a quien se le aparece la imagen fabulosa que lo atrae con sus cantos maravillosos tratando de alejarlo de su propósito final, sino que al ser, en esta ocasión, el héroe un torito, la ilusión que le envuelve son precisamente vacas marinas «con las cornamentas llenas de deliciosas algas azules». Segundo, lo que constituye la tentación para él no es la imagen femenina sino la comida y las «preciosas canciones», que recuerdan —en una evidencia mayor de juego consciente—, la función clásica de la sirena, por demás, símbolo de la gracia y la belleza.

Pero como volaba tan débil después de la larga lucha, su impulso fue el de un toro desfallecido y en lugar de elevarse sobre las nubes volaba a ras de agua.

Volaba el hermoso toro joven y las vacas marinas acudieron a verlo pasar, tan cercano.

Con las cornamentas llenas de algas azules le tentaban y todas le cantaban:

Ven, torito, ven
ven, mi torito, ven
ven, torito, ven
ven, ven.

Sin embargo, en Feijóo el objetivo es lograr, a través de la parodia —la caricatura de la belleza— el humor. El cuento popular maravilloso gana entonces nuevas intenciones y cumple a la vez sus funciones de entretenimiento y de ser también expresión del carácter de un pueblo cuya esencia se constituye, ade-

más, a través de la disminución significativa de lo solemne, lo serio y lo tradicional.

«Oro en la loma», por otra parte, re-construye las funciones establecidas por Vladimir Propp, en *Morfología del cuento ruso*, ahora en una nueva organización, pero cuyos motivos tradicionales —el viaje insólito de ida y regreso, las pruebas que el héroe tiene que atravesar, el objeto mágico, la presencia del agresor—, a pesar de estar tratados de manera paródica y humorista, condicionan su justa representatividad como cuento popular maravilloso tradicional.

La risa popular es el fundamento especial y particular que distingue la originalidad de Samuel Feijóo. El humor es recurso utilizado para lograr la crítica o para revelar la naturaleza misma del cubano. «Oro en la loma» expresa lo esencial del ser cubano en cuanto a su imaginación, su especial creación, que acusa justamente su naturaleza original, creativa, dinámica, alegre, su inventiva natural y su humor característico —risa bullera e inteligente, refugio y crítica ingeniosa—; revela, sin más, la capacidad feijoseana de movilizar —conectar, revitalizar— la más añosa tradición literaria al crear, sobre sus bases —sólido fundamento— nueva creación literaria: palabra, voz, imagen, señal, mensaje y expresión.

Bibliografía

- ASOCIACIÓN CULTURAL XATAFI Y UNIVERSIDAD CARLOS II DE MADRID:
Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica, pp. 40-49.
ISBN: 978-84-691-8732-6.
- BIOY CASARES, ADOLFO: «Prólogo», en Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges: *Antología de la literatura fantástica*, Editora y Distribuidora Hispano Americana, S. A. (EDHASA), pp. 5-8.
- CARPENTIER, ALEJO: «El reino de este mundo», en *Dos novelas*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976, pp. 9-15.
- _____: «Lo barroco y lo real maravilloso», en: *Razón de ser*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007. ISBN: 959-10-1123-7, pp. 45-73.
- _____: «De lo real maravilloso americano», *Calicante Editorial*, Buenos Aires, 1976, en: <http://www.literatura.us/> (consultado el 29 de mayo de 2011, 3:16 pm).

- CHERTUDI, SUSANA: El cuento folklórico, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.
- CHIAMPI, IRLEMAR: El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana, Monte Ávila Editores, S. A., 1983.
- LARA FIGUEROA, CELSO A.: «Cuentos populares del oriente de Guatemala», en *Signos*, No. 44, 1999, pp. 15-34.
- _____: «Los cuentos de nunca acabar en la tradición oral guatemalteca», *Oralidad*, No. 10, pp. 29-50.
- LÓPEZ MIRET, ÁLVARO: «Oscuras maravillas», en *Signos*, No. 44, 1999, pp. 154-175.
- MILLET, JOSÉ: «La expresión nacional en la obra de Samuel Feijóo», en *Santiago*, No. 67, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, dic., 1987, pp. 177-198.
- MOREJÓN, NANCY: «Presencia del mito en el Caribe», *Unión*, No. 3, La Habana, 1984, pp. 99-106.
- PRIETO PEÑA, CARMEN JULIA: «Configuración del espacio artístico en la novela Tumbaga de Samuel Feijóo», Tesis en opción del Título de Máster en Cultura Latinoamericana, Camagüey, 2010, 157 pp. Tutor: Dr. Cs. Luis Álvarez Álvarez.
- PROPP, VLADIMIR J. A.: *Morfología del cuento ruso*, Colección Crítica y Narrativa, Buenos Aires, Argentina, 1972.
- SÁIZ RIPOLL, ANABEL: «Morfología del cuento maravilloso o de hadas» en: <http://www.islabahia.com/Culturalia/Anabel/morfologiadelcuentodehadas.htm>
- SALAS DE LECUONA, YOLANDA: El cuento folclórico en Venezuela, Biblioteca de la Academia de la Historia, Caracas, 1985, p. 63.
- THOMPSON, STITH: *El cuento folklórico*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1972.
- TODOROV, TZVETAN: *Introducción a la literatura fantástica*, Editions du Seuil, México 12 D. F., 1981 (Segunda Edición). ISBN: 968-434-133-4.
- TOLEDO, ARNALDO L.: *Exploraciones en la zona fantástica*, Editorial Capiro, Santa Clara, Cuba, 2006. ISBN: 959-265-091-8.