

Onelio Jorge Cardoso y el cuento criollista cubano

DENIA GARCÍA RONDA
Universidad de La Habana

El superobjetivo ideotemático o, como diría Prada Oropeza, el «*destino semántico*»¹ de todos los cuentos de Onelio Jorge Cardoso² es la lucha del hombre por su integral realización humana. La tematización de esa idea general –no teorizada en los textos mediante exposiciones del narrador o digresiones autorales, sino «*conceptualizada*» por la experiencia receptiva– se manifiesta narrativamente por muy diversas vías que apuntan hacia distintos aspectos de esa lucha.

El hecho de que no aparezca una tesis explícita en sus relatos –uno de los elementos superiores del naturalismo narrativo anterior– no niega, sin embargo, la correspondencia del cosmos narrativo de O.J.C. con su concepción del mundo y de la realidad contextual que le sirve de referente. De ahí que ese superobjetivo que señalé antes ofrezca variantes en su concreción artística que, sin negar la amplitud semántica de sus proposiciones, responden, en última instancia a circunstancias socio-históricas que afectan la conciencia artística del autor y consecuentemente al *subjet* de sus relatos, sobre todo en cuanto a las relaciones de los personajes con su medio.

Ello y la innegable sostenida maduración de sus recursos discursivos, motivada tanto por su propia praxis artística confrontada con la crítica y la recepción en general, como por el desarrollo del discurso narrativo cubano y universal, aconsejan un acercamiento diacrónico –a partir de lo histórico genético– de su cuentística.

¹ Renato Prada Oropeza. *Poética y liberación en la narrativa de Onelio Jorge Cardoso*. México D.F. Universidad Veracruzana. 1988, pág. 17.

² Onelio Jorge Cardoso (1914-1986) ha sido considerado uno de los mejores cuentistas cubanos e hispanoamericanos de todos los tiempos. Entre sus libros se cuentan *Taita, diga usted cómo* (1945), *El cuentero* (1958), *Cuentos completos* (1966), *La otra muerte del gato* (1964), *Iba caminando* (1965), *Abrir y cerrar los ojos* (1969), *El hilo y la cuerda* (1964), *Cuentos* (1975) y las narraciones para niños *Caballito blanco* (1974) y *Negríta* (1979).

Sobre la base de estas consideraciones, creo de utilidad proponer una periodización de su obra que no intenta enfajar en estrictos marcos temporales la riqueza y diversidad de su cuentística, sino señalar dentro de las coordenadas generales de la misma, determinados puntos de giro en el decurso de su creación literaria. Como he apuntado en otras oportunidades ³, no creo que se produzcan en su obra —en ningún momento— rupturas categóricas y violentas de sus presupuestos ideoestéticos más generales, ni de sus principales recursos estilístico-composicionales, sino una paulatina ampliación y profundización de los mismos, que en ciertos momentos y textos, señalan un relativo hito en el tránsito hacia la consolidación de su capacidad creadora y su interpretación artística del mundo.

El contundente cambio social producido en Cuba a partir de 1959 obliga a prestar atención a posibles transformaciones en sus textos posteriores a esa fecha. Al cambiar la circunstancia histórica por el triunfo de la Revolución y, por tanto, variar las causas sociales que habían informado su producción anterior —basada en última instancia en la contradicción escritor/sistema social—, era hasta cierto punto lógico esperar una adecuación de su forma de hacer a su interpretación de la nueva realidad social, con la que no tenía ya contradicciones antagónicas. La lucha interna que ello supone se produjo con seguridad en la conciencia estética del autor y aunque, como ya dije, el resultado no constituyó una ruptura total con lo logrado en el pasado —gracias a la perspectiva asumida para su interpretación artística del referente socio-histórico— sí se observan elementos de ajuste que intentaré resumir más adelante.

Teniendo en cuenta lo anterior y las variantes en la estructuración artística, habría, según mi criterio, dos períodos básicos en la producción literaria oneliana: uno que iría desde sus primeros cuentos ⁴, hasta 1961, cuando los signos de cambio aún no se evidencian en su cuentística ⁵, y otro desde 1966 hasta su último cuento, con una instancia de transición entre 1962 y 1965 significada por los relatos recogidos en *La otra muerte del gato* ⁶ e *Iba caminando* ⁷.

³ Denia García Ronda, «Onelio en su tiempo», pról. a Onelio Jorge Cardoso, *Cuentos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975, págs. 6-38.

⁴ Me baso para esta periodización en las fechas de escritura de los relatos y no en la de su publicación en libro, que puede provocar incoherencias e inexactitudes interpretativas en la aplicación del método histórico-genético. Excluyo aquellos relatos anteriores a 1944 que no fueron recogidos en libro y que constituyen la etapa de aprendizaje del autor.

⁵ Salvador Redonet Cook, en su ensayo «Cuentos para niños —y alguien más— de Onelio Jorge Cardoso» (*Onelio Jorge Cardoso. Valoración múltiple*, La Habana, Editorial Casa de las Américas, 1985, págs. 391-408), considera que a partir de «El caballo de coral», escrito en 1959, aparecen espacios no tan agresivos como los presentados en los cuentos anteriores, pero con excepción de ese relato, los ejemplos que usa fueron escritos con posterioridad a 1961. Según mi criterio, «El caballo de coral» responde a una concepción de superación del espacio agresivo, mediante la imaginación, que —con las variantes lógicas en relatos independientes— ya se había practicado en «El cuentero».

⁶ Onelio Jorge Cardoso. «La otra muerte del gato» en *Cuentos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1975.

⁷ Onelio Jorge Cardoso. «Iba caminando» en *Cuentos*, op. cit.

Creo que el primero de esos dos grandes períodos debe ser considerado en dos momentos o etapas: la que coincide temporalmente con la forma de hacer de un grupo de narradores cubanos, entre 1940 y 1954 aproximadamente, que llamaré, como hipótesis, «criollistas»; y otra que estaría conformada por los relatos posteriores, los cuales, vistos en conjunto, presentan matices diferenciales respecto de los primeros, aunque la perspectiva ideológica básica no exhibe cambios sustanciales.

Como quiera que el sema *criollismo* ha suscitado polémicas en cuanto a su conceptualización, y la propia narrativa oneliana ha resultado elemento de debate en relación con la tendencia, creo necesario exponer mis puntos de vista sobre ambos problemas, en el abordaje crítico que pretendo sobre esa primera etapa.

Es conocido que el término criollismo ha denotado, desde antes del presente siglo, conceptos que aunque tienen entre sí ciertas relaciones causales, no siempre responden al mismo fenómeno. La propia génesis de la palabra criollo está rodeada de misterio⁸, y en su larga existencia ha adquirido distintos matices de significación y las más variadas interpretaciones. Durante el período colonial se utilizaría muchas veces para definir lo americano no autóctono en relación con sus antecedentes importados, tanto europeos como africanos⁹. En países donde la forzada inmigración africana fue minoritaria, la denominación se reservaba a los blancos nacidos en América.

En el plano de las ideas sociales algunos estudiosos adoptan el término para definir un estado de conciencia en las colonias, previo al sentimiento de nacionalidad. Otros no hacen esa distinción o lo aplican solo a sectores hegemónicos dentro de la estructura socioeconómica independientemente de su actitud frente a la cosa colonial.

En el discurso crítico literario latinoamericano, teniendo como base la voluntad de escritores, en distintas épocas, de expresar e interpretar lo propio regional y/o americano, se adoptó la denominación de «criollistas» para identificar distintas manifestaciones, intenciones idestéticas y resultados artísticos. En ello Cuba no sería excepción. Varias tendencias literarias —en diversos géneros y épocas— han sido catalogadas de ese modo¹⁰. Un aspecto las unifica en la consideración crítica: el tratamiento de asuntos cubanos, casi siempre rurales, con intención de exaltar lo propio.

⁸ Vid. José Juan Arrom, «Criollo: definición y matices de un concepto» en *Certidumbre de América*, Madrid, Ed. Gredos, 1971.

⁹ La diferenciación se establecía entre blanco español (o europeo en general) y blanco criollo, o negro africano y negro criollo. Nunca se designó al indio americano como «criollo»; por lo que el concepto está ligado a la americanización —por descendencia— de las razas y culturas trasplantadas.

¹⁰ La transgresión de los cánones neoclásicos en la poesía de Manuel de Zequeira y Manuel Justo de Rubalcava, a partir del tratamiento de la naturaleza cubana y otros aspectos de lo local, le ganó la calificación de neoclasicismo criollista a su poesía. «Criollistas» también fueron llamados poetas de finales del siglo XIX, que utilizaron los motivos y fórmulas de lo popular nacional, como José Fornaris y Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, entre otros.

Para el juicio de la narrativa producida desde principios del presente siglo, a esa intencionalidad se añade el propósito de denuncia social a favor de clases y sectores populares. Este último aspecto tomará fuerza, sobre todo a partir de la obra de Luis Felipe Rodríguez, en muchas de las estimativas críticas y de historiadores de la literatura cubana para considerar o no a determinados autores dentro del concepto.

Con el tiempo, el término se ha ido cargando de significación negativa, por el abuso de procedimientos devenidos esquemáticos y en general por la escasa calidad expresiva de buena parte de las producciones que son amparadas bajo ese nombre. Lo cierto es que cada vez más, por las indefiniciones de su conceptualización, ha ido quedando relegado a nombrar la mala literatura de tema nacional, principalmente rural. Salvador Bueno, en el prólogo a *Onelio Jorge Cardoso. Valoración múltiple*, señala:

«Como expuso el chileno Mariano Latorre, el término criollista sirvió para delimitar ciertas creaciones narrativas y, peyorativamente, señalar su limitada calidad. Era frecuente leer en páginas de revistas habaneras de esa época, bajo el título de un relato breve, esta aclaración: «Cuento cubano». Tal designación significaba que su tema era, casi con seguridad, campesino; que se describían en él paisajes también rurales; que reproducían fonográficamente palabras, expresiones de los guajiros. Los criollistas utilizaron hasta el exceso los mismos procedimientos con escaso valor formal. Del más ramplón naturalismo derivaban aquellos recursos reiterados hasta el agotamiento. Traspasados los años 40, la «querrela del criollismo» devino balance riguroso de los aportes de sus maestros y epígonos»¹¹.

El enfrentamiento literario a la realidad socio-histórica referida al contexto rural se inicia bien temprano en el siglo, con la obra de Jesús Castellanos, que si bien no tiene como objetivo la denuncia de la situación campesina, no puede evitar la representación de determinadas aristas de esa realidad. Más adelante, la radicalización del ambiente social en las décadas del veinte y el treinta informaría una narrativa superadora del concepto romántico-cosmista de lo nacional y del modo con que la literatura de las primeras décadas del siglo asumió su tratamiento. Influidos por la situación histórica cubana y mundial, muchos escritores pretenderían una redefinición, en el discurso narrativo, de la problemática social nacional desde los intereses y condiciones de los sectores populares¹². En ese marco, aunque lastrado aun por la actitud narrativa novecentista, Luis Felipe Rodríguez lleva a un punto de máximo compromiso el propósito enjuiciador de la realidad rural cubana, como lo hicieran también, en parte de su obra y con otros modelos compo-

¹¹ Salvador Bueno. Prólogo a *Onelio Jorge Cardoso. Valoración múltiple*, op. cit., pág. 15.

¹² Un interesante abordaje sobre estas cuestiones lo ofrece Ambrosio Fernet en el prólogo a *Antología del cuento cubano contemporáneo*, Introducción. México D.F. Ed. Era. 1967, págs. 38-39.

cionales, Carlos Montenegro, Carlos Fernández Cabrera y Pablo de la Torriente Brau¹³.

Después de 1935, las condiciones socio-históricas cubanas sufrirían cambios sustanciales. Al fracaso de la Revolución del 30 y sus consecuencias en los planos político, social y cultural, se unen acontecimientos mundiales como el auge del fascismo, la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial, la creación del campo socialista en Europa del Este, la Guerra Fría, el fortalecimiento del dominio norteamericano sobre América Latina, y otros sucesos no menos impactantes. Todos ellos serían factores de peso para convertir la época en una de las más complejas de la historia cubana: enmarcada por dictaduras (1935-40; 1952-58) de un mismo sujeto (Fulgencio Batista); entre una y otra gobiernos corruptos, gangsterismo, represión, crisis de valores, frustración generalizada; y, como resultado conjunto, una mayor dependencia de los Estados Unidos en todos los órdenes y la repetida necesidad de la lucha social contra el estado de cosas imperante.

Tal situación de crisis y frustración post-machadista, si bien marcó de una u otra forma el discurso literario cubano, no lograría empobrecerlo. El período de 1936 a 1956, aproximadamente, es sin lugar a dudas uno de los más ricos de toda la historia literaria cubana. El censo de los mejores autores y obras de ese lapso es uno de los cuerpos literarios más sólidos y variados de Latinoamérica¹⁴. En cuanto a la narrativa, resultó culminación del cambio de signo estético que se había iniciado antes, y apertura y consolidación de nuevas posibilidades expresivas.

Dentro de la pluralidad de experiencias, líneas y tendencias ideológicas que se manifiestan en ese período, el cuento de asunto rural, suburbano o marinerío tiene un peso específico. Vistas de manera global, sus características difieren en más de un rasgo de las narraciones ruralistas anteriores, por influencia tanto del campo de referencia externo como del propio desarrollo del discurso narrativo, sobre todo después de la irrupción y asimilación de procedimientos de las vanguardias y del diálogo con literaturas tradicionalmente no influyentes, como la norteamericana. Pero en esa globalidad, innumerables variantes pueden ser advertidas, especialmente en cuanto a los resultados artísticos, que van desde formas meramente reproductivas de determinados conflictos y ambientes, hasta textos que transgreden y/o renuevan los códigos expresivos al uso, dimensionando el concepto tradicionalmente aceptado de «literatura ruralista». Hay también diversidad en la intencionalidad ideotemática referida a la realidad social. Esto ha provocado, en los

¹³ Aunque la ubicación espacial de la narrativa de ficción de Pablo de la Torriente Brau es básicamente urbana, considero textos como *Tierra o sangre (Realengo 18)* dentro de su cuentística.

¹⁴ Solo en la narrativa, que es la manifestación que trato en el presente texto, ese censo estaría encabezado por figuras de la talla de Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Eliseo Diego, Virgilio Piñera, Enrique Labrador Ruiz, Lino Novás Calvo, Onelio Jorge Cardoso, Dora Alonso, Félix Pita Rodríguez, Ezequiel Vieta.

críticos que implícita o explícitamente han manejado el concepto de *criollismo*, ciertas indefiniciones a la hora de incluir o no a determinados autores dentro de aquel, según se privilegie el espacio referencial o la perspectiva crítica evidenciada en los textos. Entre los narradores «deslizantes» están Enrique Labrador Ruiz, Lino Novás Calvo, Félix Pita Rodríguez y Raúl Aparicio.

Los relatos de los dos primeros, si bien responden en última instancia a los contextos socioculturales condicionantes, no hacen evidente una voluntad reivindicativa de lo popular-nacional conducente al análisis de las estructuras socio-económicas del espacio referencial. Exigen por otra parte, una estrategia de lectura diferente a la mayoría de los cuentos rurales contemporáneos a ellos, ya que presentan mayores mediaciones entre el texto y la realidad contextual inmanente.

Labrador Ruiz –quien se había iniciado como narrador a principios de los años treinta con la primera de sus «*novelas gaseiformes*»¹⁵ continúa en el período con lo que llamó «*novelines neblinosos*»¹⁶ y la colección de cuentos *El gallo ante el espejo* (1953)¹⁷. En todos parte de un referente real –casi siempre marginal– y crea mediante el lenguaje, que se torna protagonista, y la utilización de lo fantástico, un espacio suprarreal que remite a la atmósfera asfixiante del ambiente que refiere, visto este como causante de la enajenación del individuo. Las alusiones a la coyuntura socio-histórica inmanente son tangenciales y deben ser deducidas en el acto de la lectura, a partir de proposiciones textuales acerca de la vida provinciana o de barrios periféricos urbanos.

Lino Novás Calvo logra, como Labrador, desasirse de lo costumbrista mediante una especial configuración artística de sus historias. Después de *Pedro Blanco, el negrero*¹⁸, bibliografía novelada que aparece en 1933, se dedica principalmente al cuento. En la etapa recoge parte de su producción en dos colecciones: *La luna nona y otros cuentos* (1945)¹⁹ y *Cayo Canas* (1946)²⁰. Salvo excepciones –entre las que se cuenta «La noche de Ramón Yendía», uno de sus mejores y más conocidos relatos–, los espacios socio-geográficos referenciales de los cuentos de Novás Calvo se encuentran en zonas rurales o marineras cubanas. En ellos las acciones de los personajes, colocados en situaciones extremas –aunque posibles según el conocimiento objetivo, racional– van creando, con la mediación lingüística del narrador, una tensión progresiva hasta hacer aparecer la historia como absurda o fantástica. El interés mayor del autor implícito parece ser la interpretación artística de la lucha

¹⁵ La trilogía de «novelas gaseiformes» de Labrador Ruiz está constituida por *El laberinto de sí mismo* (1933), *Cresival* (1936) y *Anteo* (1940).

¹⁶ Forman parte de los «novelines neblinosos»: *Trailer de sueños* (1945), *Carne de quimera* (1947) y *La sangre hambrienta* (1950).

¹⁷ Enrique Labrador Ruiz. *El gallego ante el espejo*. Lima. Organización continental de los Festivales del libro. 1958.

¹⁸ Lino Novás Calvo. *Pedro Blanco, el negrero*. Bs. As. Espasa-Calpe Ed. 1933.

¹⁹ Lino Novás Calvo. *La luna nona y otros cuentos*. Bs. As. 1945.

²⁰ Lino Novás Calvo. *Cayo canas*. Bs. As. Espasa Calpe Ed. 1946.

desventajosa del individuo contra un medio hostil, ya sea geográfico o social, casi siempre con resultado trágico.

Aunque muchas veces el referente espacio-temporal se hace explícito, ello no apunta hacia la indagación de la problemática rural nacional desde la perspectiva de los sectores poblacionales referidos en los relatos. La dramática vida de esos sectores importa en la medida en que es modelo de entornos agresivos que condicionan la existencia y la lucha del hombre en sentido universal. Al propio tiempo el habla regional sirve de base al novedoso lenguaje literario de Novás Calvo.

El caso de Félix Pita Rodríguez en relación con el cuento rural presenta igualmente elementos distintivos. Ha comenzado a publicar, en la década del veinte, lo que Aimée González Bolaños ha llamado «*cuentos tempranos*»²¹ y que lo colocan por derecho propio entre los iniciadores de la vanguardia narrativa cubana, aun antes de su diálogo con el surrealismo a partir de 1929.

Posteriormente su narrativa, sin abandonar la vocación hacia lo fantástico, tiende cada vez más hacia la interpretación del mundo desde la perspectiva de sectores populares. En el «*ciclo de Montecallado*» ese interés se concentra en profundizar en la personalidad humana y su relación con el entorno, que se dimensiona en una proyección maravillosa. Para ello crea un espacio mítico atemporal (Montecallado), donde los personajes se mueven como entes fabulosos, pero cuyas acciones y reflexiones remiten a actitudes, creencias, supersticiones, tragedias y esperanzas del hombre real. Coincidentes con varios relatos del ciclo de Montecallado, aparecen otros que, según González Bolaños, integrarían un nuevo ciclo: «*los cuentos del Itsmo*»²², en los que, si bien no hay renuncia a la indagación sobre cuestiones universales (la amistad, la muerte, el miedo, los sueños), ni a la consustancial vocación poética del autor implícito, se apegan más al tratamiento de lo social, siempre desde los presupuestos de sectores populares y con una intencionalidad crítica.

En el pleno de la indagación y denuncia de la injusta estructuración social, estos cuentos de Félix Pita se unen a una buena porción de los cuentos ruralistas cubanos de la etapa. Se separan, sin embargo, porque, salvo excepciones («*La recompensa*»), los espacios no refieren zonas cubanas, sino principalmente centroamericanas, aunque sus resultados pueden ser aplicados, en términos generales, a la problemática popular cubana.

Quizás la toma de partido por las clases y sectores populares y la voluntad de denuncia de la situación nacional, llevaron a algunos críticos e historiadores literarios a considerar la narrativa de Raúl Aparicio dentro del «criollismo» de las décadas del cuarenta y cincuenta. Esta, sin embargo, presenta diferencias sustanciales con la mayor parte de las que han sido consideradas dentro de aquella corriente. Incluso su participación en el género es discutible. Algu-

²¹ Aimée González Bolaños. *La narrativa de Félix Pita Rodríguez*. La Habana. Ed. Letras Cubanas. 1985, págs. 33-120.

²² *Ibid.*, págs. 163-204.

nas de sus narraciones fueron publicadas como cuentos, pero una revisión detallada de su obra demuestra que aquellas forman parte de una única novela que Aparicio nunca culminó²³. Los relatos independientes, salvo excepciones, parecen constreñidos, faltos de espacio. Evidentemente, Aparicio tenía más oficio de novelista que de cuentista, y su intención mayor parece haber sido la novelización de la historia nacional, tomada en momentos críticos, mediante la interpretación de actitudes, acciones y propósitos de distintos sectores sociales, con énfasis en la cuestión política. El tratamiento de lo rural es escaso y referido al pasado, especialmente al período de las guerras por la independencia.

Ante la dificultad de analizar la cuentística de Onelio Jorge Cardoso en relación con un modelo conceptual clasificatorio que resulta vago, contradictorio y lastrado por criterios peyorativos, he optado por conformar el mío propio –a partir de la lectura de una amplia muestra de cuentos cubanos– basado no sólo en la consideración del referente espacial de los relatos, ni sólo en la evidencia de una intencionalidad crítica del orden institucional desde los intereses de los sectores populares, sino que, en términos generales, consideraré ambas instancias. Por lo tanto el concepto de criollismo²⁴ que utilizaré se puede resumir en:

«Tendencia de la cuentística cubana de las décadas del cuarenta y cincuenta que se caracteriza por una intención más o menos explícita de crítica social, dada a partir de historias referidas a ambientes socio-geográficos rurales o de pequeñas poblaciones, sobre el fondo del proceso republicano nacional, generalmente contemporáneo a los autores».

A partir de estas premisas y con independencia de la distinta calidad artística, del desarrollo ulterior de la obra de algunos autores y de las múltiples deserciones –definitivas o temporales– en el tratamiento de asuntos afines, en el período 1940-54 aproximadamente, se puede comprobar la existencia de un grupo relativamente amplio de cuentos que presentan ciertas comunidades en cuanto a la indagación de la realidad rural y suburbana. Aunque en los aspectos del mundo presentado (estado de cosas, procesos, vivencias) es donde se pueden hallar mayores analogías, hay indudablemente ciertas comunidades en la enunciación literaria, dentro de la variedad de estilos individuales.

²³ Varios de los cuentos de *Hijos del tiempo* se integran, con ligeras variantes, en la novela *Frutos del azote*. Esta a su vez es recreada en *Chipojo*, que quedará inconclusa a la muerte del autor. Un documento inédito, revisado por Carlos Calderón para su Trabajo de Diploma en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana, demuestra que Aparicio tenía intenciones de continuar, hasta por lo menos la década de los años sesenta, la historia que recoge en los dos títulos.

²⁴ A pesar de la carga negativa que soporta el término, lo adopto por dos razones: en primer lugar, otros posibles calificativos (localismo, populismo, costumbrismo, nativismo, «del agro», etc.) presentan un mayor margen de error en la definición del fenómeno; y en segundo, no he logrado encontrar o crear uno con mayor idoneidad.

Para conformar el *corpus* que me ha servido de objeto de análisis, he tenido que recurrir, casi siempre, a relatos aparecidos en publicaciones periódicas, ya que muy pocos de los cuentistas de esta tendencia recogieron su producción en libros. Por otra parte, si descontamos a Onelio Jorge Cardoso, sólo Dora Alonso y Raúl González de Cascorro tienen una labor sostenida dentro de la tónica ruralista. Otros, como José M. Carballido Rey, Rosa Hilda Zell, Ernesto García Alzola, Samuel Feijóo, Carlos Enrique, incursionaron en ella, pero no de manera sistemática; y algunos autores, como José M. Cañas Sierra, Leovigildo Díaz de la Nuez, Surama Ferrer, publicaron sólo en revistas y periódicos en la etapa estudiada ²⁵.

En una muestra de alrededor de cuarenta cuentos se puede constatar la insistencia en asuntos eminentemente rurales con personajes campesinos, peones de distinto tipo, carboneros, leñadores, carreteros, pescadores, aunque también aparecen historias en pequeñas poblaciones de provincia. La finalidad última de la casi totalidad de estos cuentos es la denuncia social; pero no siempre este propósito está dado en primera instancia. Aunque no faltan los relatos cuyo conflicto parte directamente de la situación socio-económica de un personaje o grupo, en otros la presentación de aspectos costumbristas o la indagación de actitudes psico-morales (reacciones ante el adulterio, la traición, el crimen, algún suceso inexplicable, las relaciones familiares y con los animales productivos o domésticos, etc.) toma lugar prominente en relación con la crítica social directa. En la enorme mayoría de los casos, la producción de sentidos conduce al análisis de la situación deprimida y alienante de los sectores sociales de referencia.

Como es sabido, el contenido de la lucha social antimachadista incluía reivindicaciones para las capas campesinas y de obreros agrícolas, entre ellas la limitación del latifundio, el otorgamiento de créditos con bajos intereses a los pequeños campesinos, rebajas en el pago de las rentas, prohibición de desalojos, reparto de tierras, escolarización de la población rural y otras no menos urgentes. Estas demandas eran particularmente sensibles a la mayoría de los autores de la muestra, por proceder de zonas rurales o de pequeñas poblaciones, y provenir varios de ellos de familias campesinas.

El escamoteo de la Revolución del 30 y las medidas represivas o demagógicas de los gobiernos de F. Batista (1940-44), Ramón Grau San Martín (1944-48) y Carlos Prío Socarrás (1948-52) hicieron que el período —que coincide con el auge del cuento criollista— se caracterizara, en el plano rural, por oleadas de desalojos campesinos ²⁶; por el mayor empobrecimiento de los trabajadores agrícolas, y también por luchas que procuraban reivindicaciones inmediatas y la demanda de una reforma agraria ²⁷.

²⁵ En 1941, Enrique C. Henríquez publicó, con prólogo de Juan Marinello, *Tierra y sangre*, cuentos sobre las luchas campesinas.

²⁶ Solo en 1944, se produjeron, según la Asociación Nacional Campesina, más de 40.000 amenazas de desalojo de familias campesinas. Cf. Antero Regalado, *Las luchas campesinas en Cuba*. La Habana. DOR. 1974, pág. 112.

²⁷ *Ibid.*, págs. 107-140.

Al tener estos autores como experiencia vital o cercanamente referida, el conocimiento de la vida rural, su interpretación literaria de ella refleja, casi siempre, una perspectiva cognoscitiva y valorativa adecuada a esa experiencia, aunque, lógicamente, hay una gran variedad de niveles cosmovisivos y de resultados artísticos.

En mi criterio, lo que define al cuento criollista frente a otros ejemplos de literatura ruralista en la etapa, independientemente de ciertas comunidades en el plano compositivo y en lo expresivo-lingüístico, es su intencionalidad reivindicacionista en cuanto a los sectores rural-populares contemporáneos, su propósito de llevar la conciencia colectiva hacia la reflexión acerca de la situación de esos grupos poblacionales marginados del discurso político-social imperante; e implícitamente, hacerlos participar, mediante las construcciones fabulares, en el debate cultural de la época.

Desde ese punto de vista y teniendo en cuenta algunos elementos de la configuración artística, se puede considerar que los cuentos onelianos de hasta 1954 se insertan, de manera general, en esta tendencia. Aunque como veremos, su perspectiva trasciende esos presupuestos para proyectarse hacia un ámbito de mayor universalidad y de mayor profundización en la realidad de vida de los sectores rural-populares cubanos, aquella intencionalidad y algunas similitudes temático-expresivas pueden ser apreciadas.

El mundo presentado en los relatos de la primera etapa creativa de O.J.C. es, como muchos otros de sus congéneres criollistas, especialmente agresivo, independientemente del asunto puntual de que se trate. Una lectura superficial del conjunto indica el tratamiento de problemáticas tradicionalmente abordadas por el criollismo latinoamericano –incluido el cubano– como las relaciones con el régimen de propiedad de la tierra. En «Nino»²⁸, por ejemplo, el espacio vital y productivo del protagonista es asaltado por los representantes de las fuerzas hegemónicas y se rompe el inestable equilibrio de un pequeño campesino, lo que provoca su reacción violenta. La relación campo-ciudad y la consideración de esta última como espacio contaminado y alienador se alude, en un primer nivel interpretativo, en «Mi hermana Visia». La manipulación por los poderosos de las creencias, prejuicios y supersticiones de los dominados se trata en «Una visión». Igualmente se abordan las reacciones violentas ante la traición («Camino de las lomas»), el abuso de la fuerza («El homicida»), el bandolerismo («En la caja del cuerpo»), y aun se trata de la lucha del hombre contra los elementos naturales («Los carboneros»). Sólo que, al contrario de mucha narrativa criollista, los campos semánticos no se detienen en estos asuntos, sino que concretan sentidos mucho más amplios, al tiempo que sus procedimientos estilístico-compositivos garantizan la autonomía literaria de sus producciones.

Como en varios de los cuentos criollistas consultados, en los relatos onelianos hasta 1954 se percibe el interés por mostrar de manera representativa

²⁸ Salvo información contraria, todos los cuentos de O.J.C. citados en el texto, están tomados de Onelio Jorge Cardoso. *Cuentos*, *op. cit.*

experiencias extraordinarias enmarcadas en la vida cotidiana de una población fabular rural. Para ello el autor implícito crea personalidades excepcionales que recogen el sentir de la colectividad y actúan en consecuencia, lo que los convierte en modelos paradigmáticos, aunque inalcanzables, de la conducta colectiva. Generalmente estos personajes (Nino en el cuento homónimo, el hermano de Vicente Naranjo en «Camino de las lomas», Amaranto en «Una visión», Martínez en «Los carboneros», Lucas en «Hierro viejo», Guadalupe en «En la caja del cuerpo») son hombres recios, valientes, dignos, sentenciosos, y sus acciones constituyen el polo positivo en una doble relación fuerte/débil. Por una parte asumen los intereses de una comunidad referencial subordinada (débil), frente a los representantes o beneficiarios del poder establecido (fuerte), y por otra sintetizan una propuesta de conducta social transgresora, basada en la dignidad y la integridad de carácter, lo que junto a su recia personalidad, los convierte en el polo fuerte de la relación señalada al violentar con sus acciones las fronteras conductuales previstas en el esquema social referido.

El respeto y la admiración por este tipo de personaje dentro de la diégesis, se afirma en el relieve narrativo al ser presentados muchas veces —ellos y sus actos— por un personaje-narrador que asume la representatividad valorativa de la colectividad.

En otros relatos («El homicida», «Moñigüeso») la oposición fuerte/débil tiene otras connotaciones, pero en ambos se reitera la transgresión —siquiera momentánea o inconsciente— de normas de comportamiento «orientadas» por la estructura socio-cultural.

Como he dicho anteriormente, cada uno de estos cuentos proyectan significaciones más amplias a partir de una carta conceptual que no se detiene en —pero tampoco niega— el tratamiento de la problemática rural popular cubana en el contexto de las relaciones sociales de la primera mitad del siglo. Tal capacidad de inmanencia-trascendencia les concede un carácter polisémico a esos relatos, que por tanto, soportan varios abordajes interpretativos. Ello y la ya demostrada por la crítica complejidad de su configuración artística, en sus distintos niveles estructurales, que no afecta sin embargo su inmediata recepción como «cuentos sencillos», permiten aceptar como válido —si nos despojamos de prejuicios que lastren el término— el aserto de Ambrosio Fonet expresado en el prólogo a su *Antología del cuento cubano contemporáneo*²⁹, en cuanto a que Onelio Jorge Cardoso «ha llevado el criollismo a un punto de equilibrio que difícilmente pueda ser superado».

En mi opinión uno de los principales aspectos que definen —en el plano ideológico— la cuentística oneliana en tanto participante y superadora al mismo tiempo de la tendencia criollista que he intentado conceptualizar, es su posición ante el discurso cultural nacional. La intencionalidad reivindicativa a favor de los sectores rural-populares incluye, en su caso, la defensa de su

²⁹ Ambrosio Fonet, *op. cit.*

necesidad de satisfacciones espirituales, la confianza en su creatividad, la justeza de sus aportaciones al perfil del ser nacional y, en general, la consideración del plano subjetivo de la realidad cotidiana de esos sectores.

No es difícil encontrar en su narrativa la continuada apelación a diversas manifestaciones de la tradición cultural popular cubana no como cosa añadida a su experiencia diaria, sino como algo cotidiano y entrañable. En el ideal estético de Onelio Jorge tal apelación tiene una especial funcionalidad que evoluciona al ritmo de la maduración de sus presupuestos ideológicos y artísticos, pero que en todos los casos parte de la seguridad en la potencialidad cultural de esas manifestaciones.

En el primer período de su cuentística esa intención ideoestética actúa como base de una propuesta de superación subjetiva de la agresividad del medio social, y de los elementos que se le oponen. En la etapa que reviso, ello está significado en «El cuentero». Aunque en otros relatos («Una visión», «Los carboneros», «En la caja del cuerpo») se alude a la tradición de los cuenteros populares, «uno de los mitos privilegiados del autor»³⁰, es en aquel donde se concentran los rasgos que van a tematizar toda una línea de indagación artística cada vez más profunda y sugerente. Por esto y por la excelencia de su estructuración artística, «El cuentero» aparece como adelantado a su tiempo, cargado de futuridad en relación con el resto de los relatos onelianos hasta 1954. En su propio contexto, sin embargo, este cuento tiene una funcionalidad relevante al aportar una vía superadora de la alienación cotidiana a la población fabular del conjunto, tomando los datos de la propia experiencia cultural de sus referentes.

En el resto de los relatos, aunque se manifiestan rasgos que informan la proposición ético-estética del autor implícito –como la solidaridad entre los humildes, la defensa de la dignidad personal, la búsqueda de la realización humana o de la propia dignidad–, lo que se impone finalmente es la violencia de un mundo hostil y agresivo. Dentro del conjunto, sólo «El cuentero» postula una nueva dimensión de la realidad a través de la movilización de las potencialidades imaginativas del hombre mediante la cultura.

La importancia fundacional de «El cuentero» la he desarrollado en otro trabajo³¹. En este ensayo solo pretendo destacar su funcionalidad en tanto síntesis de las preocupaciones ideoestéticas de Onelio Jorge. Al apelar a una de las más legítimas manifestaciones de la cultura nacional –la tradición cuentera–, la indagación sobre la necesidad humana de creación y apropiación de valores culturales se singularizan en un espacio socio-histórico específico, reivindicando la creatividad y la capacidad de apropiación artística de los sectores rurales cubanos. Al tiempo que no se escamotea el tratamiento literario de su

³⁰ Jaime Mejía Duque. «Onelio Jorge Cardoso: los relatos y los días» en *O.J.C. Valoración múltiple*, op. cit., pág. 72.

³¹ Denia García Ronda. «“El cuentero”, génesis de una cruzada» en *«El cuentero», la otra dimensión*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1995.

realidad material, se reconoce el plano subjetivo de su existencia y la justeza de su realización espiritual. Todo esto indica ya un sentido de universalidad sin abandono de lo específico nacional y una eficaz coherencia entre tradición y modernidad, que empiezan a colocar a O.J.C. —aunque no se reconociera en su momento— entre los más importantes narradores de América Latina.

Como ya expliqué, varios elementos, tanto del plano ideotemático como compositivo, aconsejan señalar otro momento dentro de la primera etapa, que recogería la producción de O.J.C. desde 1954 a 1961. Los propósitos generales que hemos visto hasta ahora se van a mantener en este período cuando ya el criollismo, en tanto corriente con determinada fuerza dentro del cuento cubano contemporáneo, se ha debilitado. Se presentan, sin embargo, ciertas variaciones que merecen una consideración específica dentro del conjunto de la primera etapa.

En el sistema de personajes, por ejemplo, las figuras extraordinarias que asumen la representatividad de la colectividad, ceden terreno a personajes e historias más comunes. Es significativo que —al contrario de lo anterior, cuando se ofrecía un paradigma de masculinidad— aparezcan con mayor asiduidad personajes femeninos centrando historias que no sólo indagan sobre los efectos en ellos de la injusta estructuración social que se presenta, en cuanto a sus necesidades económicas, habitacionales, educativas, sino también —como consecuencia de esas condiciones y de la tradición machista de la sociedad cubana— a la imposibilidad de dirigir sus destinos hacia el logro de mínimas realizaciones subjetivas.

No se trata, en estos relatos, de una visión filo-feminista de la problemática de la mujer, sino de una indagación artística a partir de uno de los eslabones más débiles de la cadena de dominio, de formas más sutiles de sometimiento dentro del orden conductual prefijado. Si en muchos de los cuentos anteriores el enfrentamiento fuerte/débil se presenta de forma inmediata, a través de representantes de las fuerzas antagónicas, en estos son los marcos socio-culturales que informan creencias, actitudes y comportamientos los puestos en tela de juicio, como causantes últimos de la enajenación, represión y sumisión de los individuos. Más que la exaltación de conductas a través de un modelo paradigmático, hay una crítica de conductas de toda una colectividad, y un reconocimiento implícito de que aquellas son consecuencia de un orden institucional impositor de normas, roles, valores y comportamientos que conducen generalmente a la alienación del individuo, o como dice Iuri Talvet,

«a afectar tanto la conciencia del hombre aislado como de toda la colectividad [...] encarnándose en instintos ciegos, en el mal común (gozo malévolo, envidia, bajas pasiones ocultas), en los tabúes colectivos, cuya transgresión puede ocasionar castigos crueles; en el honor formal determinado por las normas exteriores de la conducta, las cuales son apreciadas más altamente que el honor del corazón de cada hombre»³².

³² Iuri Talvet. «Onelio Jorge Cardoso en sus dos tiempos» en *Casa de las Américas*, La Habana, n.º 158, sept-oct., 1986, págs. 42-50.

En este sentido la posición de la mujer, en el mundo que asume el autor implícito como referencia, es idónea para desarrollar sus ideas al respecto. No es casual que siete de los diez cuentos que publica Onelio Jorge Cardoso entre 1954 y 1961 traten directa o indirectamente sobre la problemática de la mujer en el contexto social y familiar. En esta «serie femenina» de la primera etapa (que se continuará, con variantes, en su cuentística posterior), aunque no faltan actitudes transgresoras, se procura sobre todo un diagnóstico crítico de la situación subordinada de la mujer en relación con el orden institucional y consecuentemente con la conciencia colectiva.

«Mi hermana Visia» —único representante de esta temática en la etapa anterior— funciona como adelantado de la proposición ideoesférica del conjunto, que irá conformando un abordaje multilateral del problema. Una lectura superficial del relato nos presenta un asunto hartamente tratado en la literatura cubana: la ilusionada guajirita que va a la ciudad —en este caso una de provincia— en busca de mayores posibilidades de vida, y termina en la prostitución. Sin embargo, una mayor profundización en elementos de la construcción de sentidos indica que este asunto es sólo una clave para mayores reflexiones interpretativas sobre varias problemáticas socio-culturales. En él, además del tratamiento de la necesidad humana de ampliarse el horizonte de expectativas, y su resultado trágico dadas las condiciones del espacio socio-histórico que se presenta, se desarrolla, entre otros aspectos, la reacción del núcleo familiar ante una transgresión de los códigos morales institucionalizados: se rechaza —se silencia— la conducta real de Visia y se sustituye por una imagen idealizada a partir de su comportamiento anterior, socialmente aceptado. Esta contradicción, alusivamente presentada en el texto, servirá de modelo conductual a Rosa —sujeto de la enunciación y verdadero sujeto del enunciado— en su proceso de formación como personalidad («ella era lo que debía ser una y lo que no debía ser») ³³. El regreso de Visia al seno familiar y la evidencia del fracaso de su inicial violación de códigos (la huida de su casa), produce una nueva voluntad transgresora, esta vez de Rosa en relación con el modelo idealizado de Visia: de «yo crecí queriendo ser como Visia» ³⁴, termina deseando no parecerse a nadie.

Este desenlace puede ser interpretado, y de hecho lo ha sido ³⁵, como demostrativo de la búsqueda y manifestación de la propia identidad. En mi opinión, sin embargo, dado el contexto del relato, indica la frustración de la narradora-protagonista acerca de posibles opciones de realización humana. No hay que olvidar que, a pesar del rechazo familiar a la imagen de «la otra Visia», esta también formaba parte del ideal de la muchacha.

En «Estela» (1956), estructurado como monólogo de un narrador-testigo, la ausencia de la figura central masculina desestabiliza la organización fami-

³³ O.J.C., «Mi hermana Visia» en *Cuentos*, op. cit., pág. 75.

³⁴ *Ibid.*, pág. 76.

³⁵ Vid. p. ej., Guillermo Orozco Sierra, «Mi hermana Visia» en *Valoración múltiple*, op. cit., págs. 338-360.

liar de pequeños campesinos. El cambio de espacio y la búsqueda de mínimas condiciones de subsistencia constituyen el trasfondo del relato, que versa sobre la real magnitud de la muerte de una muchacha en el contexto de la monotonía cotidiana de un pueblo de provincia. A diferencia de relatos anteriores, este es más una reflexión sobre el hecho que la narración de un suceso. En ella, sin embargo, se explora la lucha en desventaja de la mujer por su supervivencia, y lo limitado de sus aspiraciones, como consecuencia de la posición que ocupa en la pirámide económica y cultural de la sociedad.

«Buena hubiera sido la vida como ellas [la madre y dos hijas adolescentes] la querían; tener para estar debajo de un techo, tener para el plan limitado, tener para la ropa necesaria y luego seguir mirando las tardes claras, sentadas las tres en el portal sin luz las noches de mucho calor, y no más tener...»³⁶

Aun esas mínimas satisfacciones materiales y espirituales les están vedadas. La endeble salud de Estela no puede resistir el esfuerzo que le exige el trabajo asalariado. En el relato, su historia se colectiviza mediante las reflexiones del narrador: no se trata de un caso excepcional sino de una potencial realidad común.

«... cuando otra niña de aquí del barrio espiga y se vuelve una mujer, uno vuelve a pensar en Estela [...]. Uno ve a esa muchacha nueva y vuelve la cabeza para no empezar a mirarle las horas de su vida, las sonrisas y las aspiraciones que son las que se pretenden del corazón de uno contra la idea del tiempo y la muerte»³⁷.

«Leonela» (1956) desarrolla con mayor claridad el tema de la subordinación de la mujer. La protagonista del relato no tiene, como Visia, la oportunidad, si bien fallida, de buscar su propio destino, o como Estela, de huir de la miseria mediante el trabajo, aunque este fuera agotador y mal pagado; sino que tiene que aceptar contra su voluntad una forma de prostitución —el matrimonio con un viejo rico— por mandato de su padre y hermanos.

En el relato se contraponen el rol de obediencia asignado a la mujer y sus propias inclinaciones sentimentales. El resultado de tal lucha es la muerte violenta de la muchacha y la consecuente maledicencia colectiva. Contra esto se opone, a su vez, la interpretación del hecho por Baltazar de los Pinos, portador de un código moral contestatario del establecido, y quien, al desviarse de las concepciones reglamentadas históricamente, es tildado de loco.

Este personaje expone metafóricamente el verdadero conflicto que se objetiva en la anécdota: la lucha en la conciencia individual entre la sumisión a normas institucionalmente establecidas y socialmente aceptadas, y el impul-

³⁶ O.J.C., «Estela» en *Cuentos*, op. cit., pág. 160.

³⁷ *Ibid.*, pág. 158.

so de transgredirlas para lograr una esencial liberación o cualquier forma de realización:

«Un hombre [...] tiene por dentro su angelito y su perro jíbaro. El asunto está en que el angelito tenga a raya al perro con sus mentiras o que el perro se zampe al angelito en una hora de esas en que el hombre tiene encima cualquiera de sus hambres»³⁸.

En «Leonela», a partir de la inicial aceptación de códigos por parte de la muchacha, la transgresión de los mismos por los enamorados es «castigada» con la muerte; la de Baltazar con la denominación de «loco».

Similar conflicto, aunque no trágico, se desarrolla en «Donde empieza el agua», en el que el autor implícito utiliza, como símbolo de los impulsos incondicionados del hombre, el entorno natural. La reacción del personaje femenino es demostrativa de la oposición anteriormente comentada. La mujer, sexualmente insatisfecha, coquetea con un pescador; pero cuando este acepta la provocación, los valores impuestos socialmente —significativamente objetivados en el marido— hacen que rechace alarmada el avance del hombre. Este representa en esos momentos la presión de los impulsos naturales, que finalmente se imponen.

«Pero él no era él, sino un grupo de fuerzas reunidas. Tenía en los ojos ahora el mismo color de las lombrices, en el cuello estirado la intención de las espigas del macío, en las manos la presión de las mandíbulas del perro y en las entrañas todo el sol y la trabazón de los canutillos bajo el agua»³⁹.

En «Después de los días» (1955), por su parte, la concepción, históricamente conformada, de que la mujer no puede realizarse plenamente sino a través de la maternidad, provoca el conflicto central del relato, en el que se alude indirectamente a la influencia alienante de historias edulcoradas sobre la conciencia popular femenina.

Según la creencia de la protagonista, la concepción de un hijo borraría las fronteras entre su mundo (criada) y la del hombre que ama (hijo de su empleador), al transformar la actitud de rechazo de su potencial suegro. Su infertilidad, por tanto, es responsable de su infelicidad y de su miseria, ya que ella y su familia son echadas de la finca en donde laboraban. Tal incapacidad la marcaría para el resto de su vida, aun cuando más tarde puede convivir con el antiguo novio. La amargura, la crueldad, las reacciones violentas, las malas relaciones con su hijastro, caracterizan al personaje y dan pie al desarrollo del conflicto.

El desamparo y sumisión de la mujer rural está en la base de «En la ciénaga» (1961), en el que se trata el tema de la brusca pero innegable solidaridad

³⁸ O.J.C., «Leonela» en *Cuentos*, op. cit., pág. 149.

³⁹ O.J.C., «Cuando empieza el agua» en *Cuentos*, op. cit., pág. 128.

de los cenagueros en medio de la miseria, la incomunicación y la imposibilidad de la más mínima realización humana. En este relato, al contrario de «Después de los días», es la maternidad en las condiciones infrahumanas de la ciénaga, lo que da sentido a la historia. En ella se expone la total responsabilidad de la mujer en la atención de los hijos, y su conformismo ante el rol que se le ha asignado y ante la total carencia de recursos para llevarlo a buen fin. El laconismo de la co-protagonista, la aceptación de su destino, su pregunta «¿y yo qué puedo hacer?» cuando el Gallego le hace ver la irresponsabilidad del padre del niño, diagnostican la situación doblemente degradada de la mujer cenaguera, condenada a una vida en las fronteras de la condición humana.

«El hombre marinero» (1956), que intertextualiza una tonada popular, aborda también los resultados, en la estructuración ideológica machista del referente social, de la transgresión femenina de los roles a ella asignados: un caso de adulterio lleva al suicidio a un langostero, no tanto por el abandono de su compañera, sino por la sanción colectiva, simbólicamente representada por la incesante reiteración de la satírica tonada, que «condena» a la humillación al engañado.

El segundo narrador —quien tiene a su cargo la relación de la historia— plantea, sin tomar partido, los términos de la problemática de la mujer: mantenerse al lado del hombre solo por agradecimiento o por ser el padre de su hijo, o tratar de hallar su propia satisfacción sexual y espiritual con otro hombre. Pero el verdadero tema del relato no es la indagación sobre las razones u opciones de la mujer, sino, como ya he explicado, hasta dónde puede llegar la presión de una conciencia colectiva deformada por normas aparentemente inviolables. El machismo tradicional responsabiliza al hombre por las desviaciones del orden aceptado, de las mujeres que se le subordinan (esposa, hermanas, hijas). La sanción es la burla o el aislamiento, y la única forma de reivindicarse es humillando, reprimiendo e incluso matando a la transgresora:

«... y se habló de las infidelidades y de que un hombre, puesto el caso, tenía que matar o hacer lo que hizo un tipo una vez, que le cobró un peso a su rival en trance de haberlo descubierto con su mujer y luego se fue de la casa, para darle a entender a su compañera de diez años, que así se trata a las mujeres que pueden ser de otro cualquiera además de uno»⁴⁰.

Por su parte, Memé, en el cuento homónimo, objetiviza, al igual que Leonela, la sumisión a los dictados paternos. La psicopática invalidez de la protagonista⁴¹ proviene de la desobediencia de que fue capaz al casarse con un

⁴⁰ O.J.C. «El hombre marinero» en *Cuentos*, op. cit., pág. 141.

⁴¹ La identificación de los procesos psicopatológicos en personajes de los cuentos onelianos la he tomado (en el caso de «Memé», «El verano es así» y «Crecimiento») del diagnóstico que realiza Agustín Mulet Pérez en *Secretos de Juan Candela*, Holguín, Ed. Holguín, 1993. Para los relatos no estudiados por Mulet, he consultado a José A. Bustamante, *Psicología médica*, La Habana, Edit. Ciencia y Técnica, 1969, t. II.

hombre no aceptado por su parte. Tal transgresión del *status* patriarcal en el que, según se deduce del relato, estaba conformada su conciencia, la conduce a un autocastigo histórico: la inmovilidad (que reproduce el mal de su padre) y que solo puede ser roto por una fuerza superior a la representada por la voluntad paterna: en este caso una falsa «agua bendita». La conciencia alienada de Memé la lleva igualmente a sublimar la personalidad del padre en comparación con su marido, «cómplice» de su desacato, a quien obliga, so pretexto de su enfermedad, a una subordinación que, en segunda instancia, proyecta la voluntad de la figura paterna.

No es casual que los tres restantes relatos de la etapa aborden aspectos relacionados con los valores espirituales, y que en dos de ellos se indague, precisamente, sobre mecanismos que alienan al hombre, desviando su fantasía natural y su afán de ponerla al servicio de la realización personal y/o social.

Variantes de ello se encuentra en «La rueda de la fortuna» y «Los cuatro días de Mario Benjamín», los que desarrollan, a partir de la necesidad humana de objetivar la fantasía, historias en las que se establece una implícita lucha contra los oponentes socio-culturales de esa intención. En ambos relatos los portadores de los valores de la imaginación terminan vencidos: alienado el protagonista de «La rueda...», muerto por suicidio Mario Benjamín.

Dentro del conjunto, sin embargo, como antes con «El cuentero», la posibilidad de trascender el mundo físico elemental a través de la imaginación, y su indispensabilidad en la integral condición humana a pesar de situaciones y formación psicosocial adversas, se abordan en «El caballo de coral», con el que significativamente se retoma la opción liberadora a través de los valores espirituales, y se completa una primera fase en la indagación artística de Onelio Jorge Cardoso sobre ellos.

Los propósitos idioestéticos onelianos que he tratado de interpretar hasta aquí han tenido como vehículo objetivador una facturación artística que se corresponde adecuadamente con ellos. Basar una cuentística en la vida y preocupaciones de sectores populares de un país determinado exige —si realmente se pretende hacer arte— un sistema expresivo que no traicione su carácter, cultura, historia, y que logre, con los instrumentos de la fabulación narrativa, una interrelación activa entre el referente real y su interpretación estética. Pero, al mismo tiempo, debe tener suficiente autonomía en tanto obra artística, como para que el lector implícito no precise de conocimientos previos a la hora de decodificar los sentidos de cada relato.

Esto lo logra Onelio Jorge Cardoso desde sus primeros cuentos, sobre todo en cuanto a la reorganización, en el plano de la expresión literaria, del habla rural. El sistema lingüístico de los relatos onelianos parte de la aprehensión de características propias del lenguaje popular campesino, entre ellas un determinado ritmo interno y una organización sintáctica particular, además del gusto por lo sentencioso y la conformación de imágenes sencillas, cuya base analógica se encuentra en el propio entorno natural. Sobre ese modelo ha construido Onelio Jorge Cardoso su sistema expresivo verbal, sin intención mimética,

sino tomándolo como fundamento de una producción artística escritural que le pertenece por entero.

Apenas se encuentran en su obra transcripciones de la fonética del habla rural popular ⁴², sin embargo «*el rumor general no puede ser más decididamente cubano*», según la poética expresión de Eliseo Diego ⁴³.

De la selección de ejes esenciales del registro lingüístico rural –sobre todo de zonas del centro de la isla– y de su propia capacidad como prosista, que incluye un innegable componente lírico, resulta ese sistema expresivo verbal que es uno de los aportes más significativos de Onelio Jorge Cardoso a la literatura cubana.

También desde sus primeros cuentos destaca el original relieve narrativo, en el que muchas veces el sujeto de la enunciación es actor de la historia que relata. En las etapas que reviso, solo nueve de veintidós cuentos ⁴⁴ presentan un narrador heterodiegético, y eso solo parcialmente. Como han demostrado, entre otros, Frank Padrón Nodarse ⁴⁵ y Patricia Rubio de Lértora ⁴⁶, en esa modalidad existe una fuerte comunión entre la voz narrativa y el mundo que narra, lo que fractura la «omnisciencia» tradicional del narrador en tercera persona. En las narraciones homodiegéticas, la doble –y a veces triple– narración, que conforma una estructura compleja, es igualmente una ganancia temprana de Onelio Jorge Cardoso. Los múltiples y valiosos acercamientos a esta técnica me eximen de una relación detallada sobre la misma. Solo quiero apuntar en este contexto un dato estadístico significativo: la mitad de los relatos homodiegéticos de la etapa está estructurada sobre la doble narración, y aun en algunos en los que esto no sucede de manera evidente, como «Los carboneros» o «Después de los días», se incluyen pequeñas historias aportadas por personajes no narradores, que cumplen una función informativa indispensable para el desarrollo de la diégesis.

La entrega de la voz narrativa a uno o más personajes, a más de complejizar estructuralmente el relato, de propiciar la impresión de oralidad tan cara al ideal estético oneliano, responde a la intención del autor implícito de dejar contar a sus criaturas su propia historia, sin intervenciones ajenas a sus mundos, lo que sin duda produce en la experiencia receptiva la ilusión de inmediatez y autenticidad.

⁴² Las pocas que utilizó en sus inicios las eliminó en ediciones posteriores de sus relatos.

⁴³ Eliseo Diego, «Tres cuentos para niños» en Revista *Unión*, n.º 3, sept., 1968, págs. 144-150. Se refiere a la colección del mismo título (La Habana, ILL, s/f) que recoge «La lechuza ambiciosa», «El canto de la cigarra» y «El cangrejo volador».

⁴⁴ He realizado la investigación con relatos publicados en libro, aunque en ocasiones tendré que referirme a algunos aparecidos sólo en publicaciones periódicas. Excluyo del conjunto «El regreso» (1961) y «La lechuza ambiciosa» (1960), que no aparecieron, por decisión del autor, en *Cuentos* (1975). Aunque la idea de no considerar su existencia puede ser polémica, prefiero respetar el criterio del autor.

⁴⁵ Frank Padrón Nodarse, «El subsistema del narrador» en *O.J.C. Valoración múltiple*, op. cit., págs. 253-265.

⁴⁶ Patricia Rubio de Lértora, «El concepto de focalización. Su aplicación a la cuentística de Onelio Jorge Cardoso», México D.F., *Semiosis*, n.º 6, ene-jul., 1981, págs. 99-127.

Otros elementos estilístico-composicionales, que caracterizan el hacer narrativo de Onelio Jorge, se practican igualmente desde este primer período, como la concisión informativa, la caracterización elíptica, el simbolismo de objetos y situaciones, la escasez de operaciones valorativas, la funcionalidad motivadora de los inicios, y más; todos los cuales serían perfeccionados en sus cuentos posteriores, pero desde entonces ya señalan una manera de contar característica, a la que, en esencia, no renunciará nunca el autor.

Uno de esos procedimientos tiene en este sentido una importancia singular. Se trata del trabajo con las coordenadas espacio-temporales. En prácticamente todos los relatos del período se establece el juego precisión/imprecisión en la información cronotópica. El tiempo, por otra parte, se calcula indirectamente, muchas veces de manera perifrástica, mientras el espacio se subjetiviza a través de la mirada de un personaje y aun del narrador no marcado.

Como ha reconocido la crítica, los cuentos de ese primer período demuestran una cada vez más afinada competencia artística de su autor, quien ha logrado no solo una realización discursiva de altos valores estéticos, sino una proyección semántica universal a partir de la indagación de un espacio socio-cultural muy preciso, cuyos intereses y expectativas interpretó en su producción literaria. La legitimidad de esa interpretación, la amplitud semántica de sus proposiciones —que incluyen un acercamiento dialéctico entre lo local, lo nacional y lo universal—, y en general la eficacia de su método artístico, son aspectos medulares que permitieron a Onelio Jorge Cardoso no variar sustancialmente su modo de hacer cuando, al transformarse la estructura de las relaciones sociales por el triunfo de la Revolución, desaparecieron o variaron las causas específicas que habían informado su producción anterior.