ONELIO JORGE CARDOSO: CUBANIA Y UNIVERSALIDAD

POR

DENIA GARCIA RONDA

Desde los primeros años de la década del cuarenta —riquísima en cuanto a la expresión narrativa en Cuba— se empieza a definir, entre la variedad de tendencias y métodos artísticos, un tipo de cuentística que aborda la problemática social nacional con propósitos definidores de su esencia y reivindicaciones en cuanto a las clases y sectores del ámbito rural. Aunque no siempre la calidad artística acompañó a las intenciones, el hecho de enfocar la realidad social contemporánea desde esas clases y sectores y ciertas comunidades en el enunciado literario le confirieron a este tipo de expresión rasgos distintivos en relación con las anteriores y con otras que se estaban produciendo en su momento. Estas características motivaron que la mayoría de los historiadores y críticos literarios cubanos le adjudicara apelativos como «criollista», «campesinista» y otros menos idóneos.

Los primeros cuentos de Onelio Jorge Cardoso (1914-1986) se insertan, de manera general, en esta tendencia, cuyo ciclo se puede ubicar entre 1940 y 1952, aproximadamente; sin embargo, la perspectiva oneliana trasciende, en aspectos bien relevantes, los presupuestos ideológicos del criollismo desde los mismos inicios de su obra. Entre esos aspectos, el más importante es la proposición de un modelo narrativo no simplemente reproductivo de la situación de desamparo del campesino o del obrero agrícola, sino uno que contribuyera al análisis de los elementos ideológicos, políticos, culturales, éticos que lo informan, de lo que resulta una visión totalizadora de la realidad desde una perspectiva de clase, pero sin esquemas ni documentalismo paralizante. Tal tipo de discurso, además de evitar un chato localismo, funciona como apelación a la conciencia colectiva, a través de la experiencia receptiva, en cuanto a la valoración justa de factores

fundamentales del ser nacional como el campesinado y otros sectores rurales, y apunta hacia la universalidad al poderse extender los análisis hacia otros espacios socioculturales con condiciones similares.

Que Onelio iniciara su cuentística con estas consideraciones no es para nada fortuito; hubo factores de condicionamiento que partían de la realidad cubana del momento, de la experiencia vital del autor y de sus convicciones ideológicas. Comprometido con el medio rural, OJC vivió los resultados del fracaso de la revolución antimachadista, las medidas represivas o demagógicas de los gobiernos de turno, las oleadas de desalojos campesinos, el mayor empobrecimiento de las masas de peones agrícolas y otros sectores rurales; todo esto unido al progresivo deterioro del desenvolvimiento cultural generado por la situación neocolonial.

Otras motivaciones, además, están en la génesis del propósito creador de este autor. En las décadas del cuarenta y el cincuenta, la actitud de muchos de nuestros escritores ante la cuestión social nacional es, si bien de rechazo en última instancia a la situación de pobreza, dependencia y opresión que vivía la Isla, también de negación al tratamiento artístico de estas condiciones. El experimentalismo formal, el cosmopolitismo, el absurdo, o la búsqueda de la identidad nacional mediante métodos que no consideraban lo socio-histórico, se unía, en la mayoría de los casos, a la intención de encontrar un receptor culto, especializado y apolítico. Con estos presupuestos, las grandes masas populares quedaban, de hecho, fuera del discurso cultural y se les negaba aun la necesidad de una vida espiritual más plena.

Onelio Jorge se afilia desde el principio al grupo de intelectuales que mediante su obra artística se enfrentan abiertamente con la alienante situación nacional; pero, a diferencia de la mayoría de los autores llamados criollistas, de similares actitudes vitales, su discurso narrativo no se detiene, como hemos dicho, en la simple denuncia o el testimonio de la opresión y de la lucha en contra de ella, sino que propone una redefinición del problema nacional, a partir de las clases populares, en la que se contemple tanto los aspectos de las estructuras económicas como aquellos integrantes de la personalidad nacional, su idiosincrasia, sus bases históricas y sus valores culturales. Esta proposición —que se infiere de la totalidad de su obra narrativa— no se dirige sólo a aquellos que, consciente o inconscientemente marginaban a los elementos populares, sino a los propios sectores marginados. A pesar de condiciones adversas, como la escasa difusión de este tipo de literatura, de la indiferencia oficial, del alto grado de analfabetismo de la población, entre otros escollos, OJC escribía para un potencial receptor popular, un sujeto social que podría reconocerse en los personajes de sus cuentos y podría, por tanto, reivindicar su identidad, sus

valores, sus derechos y la legitimidad de su experiencia cotidiana y su tradición cultural en el contexto de las relaciones sociales.

No es extraño, entonces, que una de las principales vías ideotemáticas de la narrativa oneliana sea, precisamente, el tratamiento de los valores espirituales —culturales— y que la desarrolle con los presupuestos de la población social que ha escogido como fuente de su población literaria: los hombres y mujeres del campo, de pequeños poblados rurales e incluso de espacios urbanos o suburbanos, pero siempre pertenecientes a sectores populares. Esta temática la desarrollará el autor, en la mayoría de los casos, a través de la fantasía y la imaginación, a los que dota de carácter alegórico referido a los fundamentos de lo que para él debe ser la cultura y en general las satisfacciones espirituales. El conjunto de sus cuentos que se pueden insertar dentro de este tipo de preocupación ideoesfética, conduce a valoraciones sobre distintos aspectos de la misma: desde la defensa de la legitimidad del arte en la sociedad hasta una tabla de principios éticos que todo creador y emisor de cultura debe practicar, las distintas facetas de la relación artista-público y su interdependencia, y otras problemáticas relacionadas con lo esfético.

El hecho de desarrollar sus concepciones acerca de asuntos de índole cultural en un contexto popular, tiene varias significaciones trascendentes. No se trata de lucubraciones de elites intelectuales ni de operaciones valorativas de un autor ajeno al mundo que presenta. Son hombres y mujeres del pueblo, que en el pasado pertenecían a sectores marginados por las formas culturales hegemónicas, los que producen y reciben, en la cuentística oneliana, las manifestaciones artísticas, y éstas parten de su propia experiencia, de sus tradiciones y de una «forma de conciencia muy avanzada», como ha expresado el propio Onelio. Hay, pues, no sólo una intención reivindicativa de la cultura popular nacional, reconociendo su carácter activo a través de algunos de sus elementos integrativos, sino una proposición de universalidad de los valores espirituales, no de manera abstracta, sino precisamente desde una perspectiva de clase que permite que el tema sea aprehendido con sus connotaciones sociales.

Dichos propósitos no hubieran tenido verdadera objetivación dentro de lo específico literario si la facturación artística lograda por Onelio Jorge no se correspondiera adecuadamente con ellos. Basar una cuentística en la vida y preocupaciones de clases populares de un país determinado exige un sistema expresivo que no traicione su carácter, cultura, historia y —tratándose de literatura— un lenguaje que no denuncie añadidos cultistas, pero tampoco reproduzca miméticamente el habla particular de sus criaturas. En la obra de Onelio Jorge Cardoso, la relación entre el habla como comunicación social y su enunciado artístico se produce de manera cohe-

rente gracias a la capacidad de discernimiento y síntesis de lo esencial y lo aparential en cuanto a formas de comunicación de los hombres y mujeres que le sirven de fuente. No se encuentran en este autor transcripciones fonéticas del habla rural ¹, como era común en buena parte de la narrativa cubana, que pretendía captar rasgos típicos locales; tampoco hay regodeo pintoresquistas en el uso de refranes, frases hechas, giros sintácticos de uso común, lo que lo separa tajantemente de la narrativa costumbrista y aun de la mayoría de sus congéneres criollistas. El lenguaje de sus cuentos es suyo —tanto, que su influencia en otros autores es fácilmente detectable— y al mismo tiempo es el de nuestro pueblo, sobre todo el de zonas no urbanas. Para lograrlo, el autor ha elaborado artísticamente una fecunda materia prima que conoce desde la infancia. La tradición sentenciosa a través de peculiares estructuras sintácticas y el hablar por imágenes, cuya base analógica se encuentra en el propio entorno —modos característicos de la gente de campo y mar—, constituyen el modelo sobre el cual ha construido Onelio —reelaborándolo estéticamente— su sistema expresivo verbal; lo que complementa la coherencia del mundo presentado en sus cuentos y permite la mayor aprehensión de ese mundo por cualquier lector, quien recibe una visión integral y legítima del aspecto de la realidad de que se trata y puede, por la carga alegórica de los cuentos, aplicar los resultados ideotemáticos a otras realidades.

Consideramos que es precisamente la legitimidad de la visión del mundo que refiere en sus cuentos anteriores a 1959, la amplitud semántica de su discurso narrativo, que incluye un acercamiento dialéctico entre lo singular, lo nacional y lo universal, y la maestría de su método de conformación artística, los factores que permitieron a Onelio Jorge Cardoso, sin forzar su estilo ni practicar ningún ajuste de cuentas con su obra anterior, desarrollar y aun magnificar su cuentística cuando, al cambiar la situación nacional por el triunfo de la Revolución, desaparecieron las causas sociales que habían informado su producción prerrevolucionaria, basada, en última instancia, en la contradicción escritor-sistema social. Era hasta cierto punto lógico que, al cambiar la circunstancia histórica, cambiara igualmente el contenido de la obra oneliana y que entrara en conflicto con una forma de hacer que ya no le correspondería totalmente. Esta lucha se produjo seguramente en la conciencia estética del autor, pero sus resultados no constituyeron una ruptura con lo logrado en el pasado, sino una sostenida superación de sus presupuestos más generales. No es casual que los dos mejores

¹ Las pocas que utilizó en su primer libro publicado (*Taita, diga Vd. cómo*, 1945) fueron eliminadas en su casi totalidad en las ediciones posteriores de los cuentos que recogía este libro.

libros de Onelio Jorge Cardoso hayan sido escritos entre 1969 y 1975 y representen la total madurez del escritor.

Sin renunciar drásticamente a sus particularidades creadoras ni a sus concepciones sobre las mediaciones entre la vida y el arte que le habían hecho escribir cuentos antológicos como «El cuentero» (1944) y «El caballo de coral» (1959), Onelio publica en 1964 y 1965, respectivamente, dos libros que pueden ser considerados transicionales y en los que la tónica general es la confrontación entre la vieja sociedad y la que estaba siendo construida en Cuba. En ellos se reconoce la capacidad popular no sólo para modificar las estructuras básicas de la sociedad, sino para crear las propias de una concepción ética colectivista que difiere sustancialmente de los valores hegemónicos del pasado («La otra muerte del gato», «Por el río»). En sus dos libros mayores, *Abrir y cerrar los ojos* y *El hilo y la cuerda*, estos valores están presentes y actuantes, pero pocas veces son el tema mismo de sus cuentos; forman más bien un substrato nutricional que informa las situaciones que presenta. Su preocupación por el hombre, en tanto que sujeto social, no cesa, sino se transforma en las nuevas condiciones creadas por las propias fuerzas populares que representó en su cuentística anterior. La dignificación por el trabajo y la solidaridad humana («Francisca y la muerte»), la funcionalidad transformadora del arte («Nadie me encuentre ese muerto»), la defensa de la imaginación y el afán de búsqueda de lo nuevo («Jacinto carpintero»), la relación sujeto artístico-receptor («La noche como una piedra») y, sobre todo, temas sobre la relación afectiva adulto-infancia («Los nombres», «La serpiente y su cola», «El hilo y la cuerda»), son algunos de los temas que con más asiduidad desarrolla Onelio Jorge en su obra madura, aunque no descuida su propósito de mantener viva la memoria colectiva sobre cuestiones lacerantes del pasado como en «Un tiempo para dos», «Peña» o «El hambre».

Habiendo ya encontrado una forma de expresión propia y eficaz y una perspectiva progresista, Onelio ha ido, en estos sus cuentos de madurez, hacia la plasmación estética de aspectos esenciales de la nueva realidad. En ellos hay que valorar no sólo los cambios cualitativos producidos en los fenómenos elegidos por él como objetos de su indagación artística, sino también los que se producen en el propio autor gracias a las nuevas circunstancias: una mayor afinación de sus instrumentos expresivos, un más amplio instrumental teórico y oportunidades —que antes apenas tenía— de confrontación de su obra con el público lector.

Con el mejoramiento constante de sus técnicas narrativas, los cuentos onelianos no han perdido su capacidad comunicativa, lo que se demuestra en la cada vez mayor recepción de los mismos. Si en el pasado el lector idóneo de estos relatos apenas existía —más de un millón de analfabetos

en las clases populares—, actualmente ese público, que se ha ampliado extraordinariamente, se reconoce en los cuentos de Onelio, gusta de ellos, los reclama. Lo que habla ya de su universalidad en cuanto a la sociedad donde se producen y no niega su potencialidad de recepción en otros espacios geográficos o socio-culturales.

Desde siempre, y sobre todo en su obra madura, Onelio Jorge Cardoso se preocupó por la mayor comunicabilidad de sus relatos sin perjuicio de la calidad estética. Esto lo ha logrado tanto por la situación que se organiza en cada cuento como en el dibujo de personajes, en la conformación de ambientes y en el nivel lingüístico. Sus narradores, por ejemplo, son personajes activos que no se distancian del mundo presentado; son parte de ese mundo, actores o testigos cercanos de la acción que narran. Lo que hace que apenas se note la intervención del autor y que se perciba ese tono de oralidad, ese aire de verosimilitud —por muy fantástico que sea lo tratado— que lo acerca a la tradición cuentera del cubano. La estructura también contribuye a acortar la distancia entre el autor y el lector. Onelio Jorge elabora sus relatos desde una arquitectura que no es ni remotamente lineal, pero sí armónica y coherente. No hay saltos bruscos en los planos narrativos y la estructuración espacio-temporal, nada simplista en los cuentos de este autor; no deja la impresión de un complicado esquema de composición previo, sino uno elaborado casi espontáneamente en el momento de comenzar su narración. Por otra parte, el hecho de que las descripciones sean mínimas, que los personajes se definan por sus acciones y no por los enunciados de otros personajes o las operaciones valorativas del narrador, que no haya tratamiento excesivo de la circunstancia contextual, indica que no importa tanto el ser individual —aunque sus personajes son hombres, mujeres, niños singulares, concretos— como la colectivización de determinada experiencia y coadyuva a una más extensa aceptación de sus resultados ideoestéticos.

Aunque todavía la obra cuentística de Onelio Jorge Cardoso está esperando su verdadera resonancia universal, su popularidad en otros países crece en proporción directa con la posibilidad de conocerla. Las traducciones de sus cuentos a distintos idiomas —ruso, búlgaro, inglés, francés, alemán, chino, rumano, checo, portugués y otros— y el estudio de su obra por investigadores de distintas latitudes, así como su inclusión en programas de universidades europeas y americanas, hablan de la aceptación que va teniendo, a pesar de las dificultades para su mayor difusión y, por tanto, de su potencial universalidad receptiva. Es que, como hemos dicho, sin evadir un ápice su circunstancia epocal, geográfica, histórica, cultural, los cuentos onelianos escapan a un estrecho marco localista para significar lo verdaderamente universal: el hombre, sus angustias, sus esperanzas, sus

realidades, sus fantasías. Al no resultar de una visión exteriorista, y como hay talento artístico, la síntesis de lo cubano que es la obra oneliana es también una invitación a la reflexión sobre el hombre y sus circunstancias, sobre el hombre y su necesidad de una vida más plena, más cabal.