

# Onelio Jorge Cardoso: la opinión del otro

**Denia García Ronda**

*Profesora. Universidad de La Habana.*

Hasta 1987, fecha de la publicación de la Bibliografía *Onelio Jorge Cardoso, in memoriam*,<sup>1</sup> habían sido publicados —sin contar las colecciones de reportajes— treinta y ocho libros del autor, entre ellos selecciones, reediciones, compilaciones. Relatos suyos aparecen en veintitrés antologías de cuentos publicados en Cuba y treinta y tres en el extranjero. Después de esa fecha he podido conocer de veintidós publicaciones de su obra, sin que pueda asegurar que son las únicas.

¿Cómo se ha comportado la crítica ante estas producciones? Si bien la Bibliografía de Tomás Fernández Robaina recoge más de cien estimativas y posteriormente han aparecido otras, la mayoría no responde a un verdadero trabajo crítico; son reseñas o crónicas periodísticas sobre el autor y su obra, debidas bien a la salida de un nuevo libro o algún otro acontecimiento relacionado con el escritor. El resto, sin embargo, ofrece datos de interés para medir la evolución de las apreciaciones sobre la cuentística de Onelio Jorge. El *corpus* crítico para este análisis lo constituyen alrededor de veinte textos representativos de esa evolución.

No es hasta 1966, con la publicación de la segunda edición de *Cuentos completos*,<sup>2</sup> que la crítica se ocupa con más asiduidad de la obra de Onelio Jorge Cardoso. Antes de 1959, como dijera Raúl Aparicio en el prólogo a ese libro, «estuvo falto de crítica, falto de estímulo, rodeado de pobreza, aislado».<sup>3</sup> Las valoraciones anteriores a esa fecha se reducen a la presentación de José Antonio Portuondo en el prólogo a *Taita, diga Ud. cómo*,<sup>4</sup> referencias a este autor en *Cuentos cubanos contemporáneos*<sup>5</sup> y *El contenido social en la literatura cubana*,<sup>6</sup> los comentarios de Salvador Bueno en su *Antología del cuento en Cuba*<sup>7</sup> y una que otra nota en publicaciones nacionales.

Esta escasez de valoraciones pudiera atribuirse a la carencia de libros del autor en la etapa. Si bien ya había publicado más de veinticinco cuentos en casi todas las revistas cubanas, y creaciones suyas habían sido seleccionadas para tres antologías,<sup>8</sup> hasta 1958 —cuando se edita *El cuentero*<sup>9</sup>— la bibliografía oneliana solo cuenta con una pequeña colección de cuatro relatos (*Taita, diga Ud. cómo*), y ya se sabe que muy excepcionalmente la crítica se ocupa de textos aparecidos en publicaciones periódicas. Hay, sin embargo, una razón mayor: la pobreza crítica general de la época, que ha sido reconocida por varios estudiosos.<sup>10</sup>

Capítulo del libro *Un poco más allá. Proyección ideoeestética de la cuentística de Onelio Jorge Cardoso*. Premio *Razón de Ser* 1989. [inédito].

Por ello resulta de gran utilidad para el análisis actual de la recepción de la cuentística de O.J.C., que hayan sido dos valiosos ensayistas y críticos quienes se acercaran en primer lugar a ella. Desde estas estimativas se pueden deducir los rasgos de la primitiva producción oneliana que valoró la recepción especializada en su momento. Tanto José Antonio Portuondo como Salvador Bueno insisten en el carácter de «cronista fiel» del medio campesino del autor, en la «sencillez y sobriedad» de su estilo, y en la superación del sociologismo que había lastrado la narrativa de Luis Felipe Rodríguez, especie de paradigma, hasta entonces, de la narración ruralista.

Como ha demostrado la crítica posterior, la cuentística de Onelio Jorge es mucho más rica y compleja de lo que sugieren estas caracterizaciones; pero esos primeros acercamientos no dejan de ser significativos: hasta 1945-46, fechas de las primeras apreciaciones de Portuondo, solo ha aparecido, como dije anteriormente, una colección de cuentos del autor —justamente la que el crítico preparó y prologó— y las publicaciones en revistas no pasaban de una docena. Hasta 1952, cuando Salvador Bueno culmina su *Antología...*, solo cinco cuentos más ha publicado Onelio Jorge. Entre esos menos de veinte relatos, están aquellos que (en opinión del propio autor, quien no los recogió en libro) constituyen el necesario aprendizaje de un narrador,<sup>11</sup> por lo que ambos especialistas juzgaban a partir de un *corpus* escaso y no siempre significativo.

Si tenemos en cuenta, por otra parte, que el estado de la metodología crítica no permitía análisis que descubrieran procedimientos novedosos y eficaces en algunos de los cuentos ya publicados, el hecho de señalar la superación del discurso sociologista y algunos de los elementos del trabajo compositivo de O.J.C., los coloca, por derecho propio, como los precursores de la mejor estimativa sobre la obra oneliana, aunque en aquellos momentos no descubrieran toda su secreta complejidad y riqueza de sentidos.

Como ha expresado posteriormente el propio Salvador Bueno, tal visión crítica aprehendía la narrativa de Onelio Jorge como un ejemplo de «realismo epidérmico», motivado, según Bueno, por «el carácter típico de su praxis literaria [que] lo aproximaba a las pautas prevalecientes por entonces de la narrativa regionalista de la llamada «novela de la tierra».<sup>12</sup> Para él, por tanto, esas apreciaciones respondían a las características propias de los textos juzgados, cuyos «ingredientes variarían sensiblemente desde el cuento “El caballo de coral” [...] de 1959».<sup>13</sup>

Aunque es innegable la superación constante de los procedimientos artísticos de O.J.C., creo que no está en «el carácter típico de su praxis literaria» de los primeros tiempos, sino en los aparatos metodológicos de que disponía la crítica literaria cubana, la causa de la orientación de esta a verla como ejemplo de «realismo epidérmico».

Más dramática, aunque igualmente explicable, es la soledad del escritor después del triunfo de la Revolución y hasta la segunda edición de *Cuentos completos* (1966),

cuando se amplía, aunque no lo suficiente, el número de exégesis sobre su obra.

La publicación de *El cuentero* (1958) únicamente motiva tres artículos críticos, uno de los cuales aparece fuera de Cuba; mientras que de *El caballo de coral* (1960),<sup>14</sup> el bibliógrafo solo puede asentar una corta reseña, en la revista *Casa de las Américas*, firmada por Raúl Aparicio. En 1962 ve la luz la primera edición de *Cuentos completos*. Como en el caso anterior, solo una crítica aparece asentada.

Ese único artículo —de José Rodríguez Feo<sup>15</sup>— es, sin embargo, especialmente revelador y valioso. En primer lugar, demuestra el rechazo inicial de parte de la crítica y lectores especializados a la obra narrativa de Onelio Jorge Cardoso al identificarla, aun sin haberla leído, con el conjunto de narraciones que en toda América Latina habían desvalorizado el tratamiento de lo regional por el abuso de situaciones banales, paisajismo colorista, mimetismo lingüístico, críticas panfletarias ajenas a un discurso verdaderamente artístico, y otros males.

El «descubrimiento» de Onelio Jorge Cardoso por José Rodríguez Feo —hombre de *Orígenes*—, después de veinte años de labor artística del primero, indica también la dispersión de los intelectuales en las décadas de los años 40 y 50, así como permite inferir uno de los resultados de los estereotipos que se habían ido creando acerca de la producción literaria nacional (en lo que mucho tuvieron que ver las historias de la literatura cubana) que necesariamente influían en las elecciones receptivas. Los encasillamientos en líneas ideológicas dogmáticamente fijadas y polares (nacionalismo/cosmopolitismo; compromiso/evasión; realismo/fantasia; claridad/hermetismo), contribuyeron, sin dudas, a alentar prejuicios en las preferencias tanto de creadores como de críticos y lectores.

Lo más importante, sin embargo, del artículo de Rodríguez Feo, es el tratamiento de aspectos hasta entonces no abordados o solo aludidos por la crítica. Uno de ellos es la «hazaña» de llevar a categoría de arte literario escrito los relatos orales de los campesinos cubanos; y otro la voluntad autoral de tratar sobre las necesidades espirituales del hombre, y la función de la cultura en su satisfacción. Es igualmente Rodríguez Feo el primer crítico que reconoce explícitamente el carácter universalista de los cuentos de O.J.C., a partir del tratamiento de la doble necesidad humana de bienes materiales y espirituales.

De los escasos comentarios críticos motivados por la publicación de *La otra muerte del gato* (1964), merecen citarse el de Félix Pita Rodríguez<sup>16</sup> y el de Oscar Hurtado.<sup>17</sup> El impresionismo de ambos acercamientos no oculta la mención de rasgos que, indudablemente, conforman la escritura oneliana y que la crítica anterior apenas había señalado. En el caso de Hurtado es la condición poética de su lenguaje, y la llamada de atención sobre los cuentos para niños incluidos en el título que comenta.

Félix Pita Rodríguez, por su parte, alude a la fabulación de la realidad y a la voluntad autoral de tratar artísticamente lo sorprendente de lo cotidiano. Aunque

**La heterogénea formación intelectual de los que practicaban la crítica literaria, el retraso en la información teórico-metodológica, y, sobre todo, el hecho de que en todos los casos, la manifestación de criterios se producía en cortos artículos periodísticos, menciones en prólogos de antologías o historias generales de la literatura cubana, afectaron indudablemente la posibilidad de una mayor profundización en la cuentística de Onelio Jorge Cardoso.**

no lo dice explícitamente, sitúa la cuentística de O.J.C. fuera de los límites del realismo tradicional para acercarla a una suerte de «realismo mágico», antes de que el término se hiciera común a partir del *boom* narrativo latinoamericano.

Otra de las críticas a *La otra muerte del gato* que me interesa destacar es la que Reinaldo González publicara en el Suplemento del periódico *Revolución*,<sup>18</sup> sobre todo porque señala el interés del autor en el tratamiento de lo que González llama «el ambiente literario». Alude a la eticidad que le exige Onelio Jorge al oficio literario e insiste, como ya lo había hecho Rodríguez Feo, en la utilidad y necesidad humana del arte como uno de los más caros principios ideológicos onelianos.

Después de la publicación de *Cuentos completos* de 1966, hasta 1970, aparecen quince artículos sobre el autor en publicaciones nacionales, además de menciones en antologías, ensayos y otros textos. El asunto que movió más a la crítica en esta etapa, fue la relación del autor con el criollismo y sus similares (costumbrismo, pintoresquismo, regionalismo, folklorismo, etc.). Que la «querrela del criollismo»<sup>19</sup> no había sido superada en los años 60 —al menos en Cuba— lo prueba la implícita polémica que alrededor de la obra de Onelio Jorge Cardoso se estableció entre varios críticos. Mientras Raimundo Lazo, Salvador Bueno y Ambrosio Fornet, con distintos puntos de vista, no lo separan tajantemente de esa tendencia, como tampoco lo había hecho Rodríguez Feo; otros, como Jesús Díaz, Reinaldo González y Reinaldo Arenas, consideran que su cuentística nada tiene que ver con los presupuestos y procedimientos del criollismo.

Salvador Bueno, en un artículo publicado en *El Mundo*, en 1966,<sup>20</sup> sin entrar de lleno en clasificaciones, señala algunos elementos —nuevos en relación con sus estimativas anteriores— que se pueden considerar dentro de un concepto amplio de criollismo, como la conformación artística de la fabulación popular y lo que el crítico llama, coincidiendo en parte con Félix Pita Rodríguez, «arte mágico, de realismo bien afinado».

Raimundo Lazo, en *Literatura cubana, esquema histórico*,<sup>21</sup> insiste en la apreciación de la narrativa de Onelio Jorge Cardoso como indagadora de «la vida dramática, incierta, de los humildes en una sociedad egoísta». Aunque le confiere artisticidad en la expresión

de esa vida, el mayor mérito lo encuentra en la captación directa de los hechos de la realidad campesina, en lo que, según el historiador, «llega hasta el más crudo naturalismo». La imaginación y la fantasía son consideradas por Lazo como ocasionales en la obra oneliana y «francamente identificables con las ficciones creadas por el pueblo».

Tal punto de vista resulta, en mi criterio, absolutizador de una relación que es, en verdad, dialéctica. La fabulación popular está en la base de la estructuración artística de la mayoría de los cuentos de Onelio Jorge; pero no hay una total identificación, un traslado a la letra, de sus ficciones, como no lo hay de sus experiencias cotidianas; sino una interpretación artística de su esencia y, a partir de ello, una mayor universalidad en su proyección ideológica.

Ambrosio Fornet, por su parte, en el «Prólogo» a su *Antología del cuento cubano contemporáneo* (1967),<sup>22</sup> después de repasar someramente el desarrollo del criollismo narrativo cubano desde principios de siglo, considera que la cuentística oneliana, gracias a «una visión fantasiosa y poética del campo, del mar y de sus hombres [...] ha llevado al criollismo a un punto de equilibrio que difícilmente pueda ser superado».

Jesús Díaz, en un corto artículo aparecido en el número 3 de *El Caimán Barbudo*<sup>23</sup> enfoca también —aunque casi no utiliza el término— el caso de la ubicación o no de Jorge Cardoso dentro del criollismo. Díaz reivindica, apoyándose en la narrativa de Juan Rulfo, la posibilidad de modernidad expresiva en obras de tema rural, oponiéndose así a la tendencia que defendía que solo en la literatura urbana es «donde reside la superación del nativismo, folklorismo, tipicismo y costumbrismo de que pecaron nuestras letras».

En su artículo, Jesús Díaz alude a los elementos que considera que logran esa superación, entre los que incluye los temas seleccionados y el trabajo con el lenguaje, que para él es indudablemente poético. Otro de los elementos que señala como portadores de «cartas de contemporaneidad» de una zona de la cuentística oneliana (hay cuentos considerados por él como parte de «una galería esquemática de tópicos popularizados por el melodrama») es el tratamiento artístico de la imagería popular, con lo que apunta, sin extenderse en ello, a uno de los rasgos que ya habían llamado la

atención de varios críticos y que motivarían investigaciones o reflexiones más profundas posteriormente.

Entre los artículos críticos que más directamente enfocan la cuestión del criollismo en relación con la narrativa de O.J.C., está el que Reinaldo González publicó en *La Gaceta de Cuba* en 1969, bajo el título «¿A qué huele el criollismo?». <sup>24</sup> Para González, el término ha quedado invalidado por el abuso y ha llegado a significar el simple «traslado de ambientes, situaciones y hechos de la vida real [rural] a la literatura, con fidelidad»; con lo que identifica criollismo con un realismo documental ajeno al arte. Onelio Jorge Cardoso no cabría dentro de estos rasgos; no hay en su obra «traslado» o «rescate» de situaciones reales ni «acuarelistismo» o «crónica de costumbres», sino una interpretación subjetiva, estética, de determinado hecho referencial.

Aunque algunos críticos ya habían aludido a la conveniencia de tomar lo ficcional como objeto de estudio básico en el análisis de la obra de O.J.C., es Reinaldo González quien enfatiza en ello por primera vez, y apunta, por otra parte, los rasgos que lo excluyen del criollismo que ha descrito. González aborda, además, la problemática sencillez/complejidad de los cuentos onelianos y su capacidad comunicativa.

Hay, sin embargo, dos aspectos en la apreciación de González que la producción oneliana por una parte, y la investigación científica por otra, han negado. Uno de ellos es el agotamiento de la capacidad creativa del autor. Cuando el crítico publica su comentario, aún no habían salido a la luz los dos libros mayores de O.J.C.: *Abrir y cerrar los ojos* (1969) <sup>25</sup> y *El hilo y la cuerda* (1974). <sup>26</sup> Juzgaba, por tanto, a partir de lo publicado antes. El «estancamiento» que teme se basa posiblemente en la impresión que le causaron *La otra muerte del gato* (1964) e *Iba caminando* (1965), <sup>27</sup> colecciones que resultaron transicionales, indispensables para la maduración de los recursos expresivos del autor; pero no los mejores ejemplos de su producción narrativa. Ello quizás haya hecho pensar al crítico que «lo más importante de la obra de Cardoso ya se ha producido» y que no es la suya «el tipo de narrativa que puede influir en la generación joven». Ni una cosa ni otra ocurrió. «Lo más importante de la obra de Cardoso» se había producido en parte, pero estaba aún por completarse. Como libros integrales, ninguno de los anteriores supera a *Abrir y cerrar los ojos* y *El hilo y la cuerda*, aunque haya cuentos de aquellos que siempre estarán entre lo más significativo de su narrativa.

El otro aspecto discutible del importante enjuiciamiento de Reinaldo González es el que se refiere a la supuesta espontaneidad de los hallazgos estilísticos del autor. Al considerarlo un escritor intuitivo, «de felices hallazgos fortuitos», desvaloriza implícitamente las ganancias artísticas de su obra, al darlas como casuales y no como el resultado de un método creativo, que si bien no fue libresco, sí partía de una concepción del mundo y de la literatura, y de procedimientos y recursos que, no de manera fortuita, sino perfectamente interiorizados, tenía en su haber el escritor. En el caso de Onelio Jorge

Cardoso se cumple lo dicho por Roland Barthes: «la obra es siempre la realización de un proyecto que ha sido deliberado a un cierto nivel por el autor (este nivel no es forzosamente el del intelecto puro) [...]». <sup>28</sup> No hay, pues, simple intuición, sino una determinada voluntad de selección, categorización e interpretación estética, a partir de una lógica artística especial, por muy «espontáneos» que parezcan los resultados.

Aun en 1970 —después de publicado *Abrir y cerrar los ojos*— la batalla acerca del carácter criollista o no de la narrativa oneliana no ha cesado, sino que cuenta con nuevos y sustanciales elementos de análisis. En ese propio año, Reinaldo Arenas publica «Con los ojos abiertos» <sup>29</sup> en *La Gaceta de Cuba*. Varios aspectos de su crítica resultan básicos para la estimativa general de los cuentos de Onelio Jorge, entre ellos, la valoración de su lenguaje y estructuración artística, el reconocimiento del carácter estético de su interpretación de la realidad y otros.

Como antes otros críticos (Díaz, Hurtado, Félix Pita), Arenas se refiere a la poesía de los cuentos de Onelio Jorge; pero va más allá porque encuentra esa poesía no tanto en el lenguaje del narrador o de los personajes, sino en la actitud vital de algunos de ellos que, en esencia, representan al Poeta, al imaginador, al artista.

Arenas da un paso importante en la valoración de la obra oneliana, al referirse implícitamente a un realismo integral en el que tanto lo material como lo subjetivo forman parte de la realidad que se indaga artísticamente. De la misma manera que rechaza —al modo colérico que lo caracterizaría más tarde— el adjetivo de criollista para Onelio Jorge, «como lo han llamado algunos traficantes de la palabra», también niega los asertos de aquellos que consideraban el tratamiento de la fantasía como algo ocasional y ajeno a su mundo narrativo.

Una crítica aparecida en 1968 merece comentario aparte, no solo porque se refiere específicamente a los cuentos para niños, sino por las consideraciones sobre varios aspectos claves de la narrativa de Onelio Jorge Cardoso. Se trata del artículo de Eliseo Diego «Tres cuentos para niños». <sup>30</sup> Diego, quien además de excelente poeta era traductor y especialista en literatura en lengua inglesa, incluidas las grandes obras dedicadas a la infancia, fue uno de los primeros en sugerir la presentación de mitos cubanos «en pequeña escala» en los cuentos para niños de Onelio Jorge. Tales «mitos» forman parte de algunos de los más característicos ejes temáticos de la obra de O.J.C. El tratamiento de los mismos en su narrativa para niños —lúcidamente señalados por Eliseo Diego— tiene una doble significación: la capacidad de la serie literaria infantil para desarrollar ideas de proyección universal y el hecho de que Onelio Jorge Cardoso «haya podido sustraerse al pasmo de seriedad que mantiene rígidamente alejados de los niños a la mayoría de los escritores y artistas de nuestras culturas latinas».

Diego se refiere a rasgos de la estructuración lingüística de esos cuentos, que son aplicables a toda la prosa oneliana, como el logro de una expresión que es, al mismo tiempo, cubana y universal; basada indudablemente en el registro popular, pero no en la

transcripción de sus elementos —cosa, por otra parte, del todo imposible, según el crítico, debido a la propia naturaleza del lenguaje hablado—, sino en la aprehensión de la sustancia de ese lenguaje y en la organización original del discurso, sobre todo en cuanto a la sintaxis y la selección léxica.

La década del 70 mostrará el inicio de variaciones nada despreciables en los métodos de enfoque sobre la obra de Onelio Jorge Cardoso. Ello aconseja hacer un balance parcial de lo ocurrido antes. Lo primero que llamaría la atención de alguien no familiarizado con la situación de la crítica cubana hasta esa década, es la escasez de valoraciones sobre un autor del que se ha dicho, por importantes críticos y hombres de letras, que es uno de los mejores cuentistas de Latinoamérica. Para explicar esa carencia, no habría más que repasar lo que —para la crítica de toda la producción artística y literaria cubana— dijeran estudiosos como Juan Marinello, José Antonio Portuondo, Ambrosio Fornet, Roberto Fernández Retamar, Desiderio Navarro, entre otros.<sup>31</sup>

La heterogénea formación intelectual de los que practicaban la crítica literaria, el retraso en la información teórico-metodológica, y, sobre todo, el hecho de que en todos los casos, la manifestación de criterios se producía en cortos artículos periodísticos, menciones en prólogos de antologías o historias generales de la literatura cubana, afectaron indudablemente la posibilidad de una mayor profundización en la cuentística de Onelio Jorge Cardoso. Sin embargo, varios de los que se acercaron a su obra, aun con «viejos modos de enjuiciamiento»,<sup>32</sup> señalaron aspectos de su método artístico, refrendados y desarrollados más tarde por análisis más profundos y pormenorizados. Tales rasgos correspondían generalmente al plano ideotemático y su relación con el contexto social y las tendencias literarias, aunque algunos elementos composicionales fueron señalados o sugeridos.

Entre lo más significativo de los avances críticos hasta entonces está la consideración del carácter artístico novedoso de los cuentos de O.J.C., la fabulización y el tratamiento poético de los asuntos seleccionados, el desarrollo de la idea de la integralidad material-espiritual de las necesidades del hombre y dentro de ello el interés autoral de indagar sobre la creación y la recepción artísticas, y la posibilidad de realización y autotranscendencia humanas.

## Inicio de la crítica científica

En 1981, Desiderio Navarro hacía un balance de la crítica cubana hasta entonces e insistía en «el bajo nivel cualitativo de la mayor parte de la crítica literaria del período examinado». Entre otras particularidades causantes de ese estado de cosas, señalaba:

La desatención a la realidad textual dada en las obras literarias concretas, la falta de un aparato conceptual y metodológico definido, coherente, científico y actual para el análisis y la interpretación; el tratamiento absolutamente separado de los aspectos de carácter formal o estilístico-composicional y

los relativos a la ideología y la psicología social o al contenido en general; las explicaciones y generalizaciones vulgares de carácter sociologista, gnoseologista, biografista, psicologista o formalista, etc.<sup>33</sup>

A principios de ese mismo año,<sup>34</sup> Navarro, refiriéndose a «la escasez de trabajos propiamente investigativos y críticos sobre la obra de Onelio Jorge Cardoso», hablaba de «sus complejas peculiaridades literarias» y de la necesidad de emplear, para su clasificación y valoración, los aparatos conceptuales y metodológicos más efectivos de la narratología actual.<sup>35</sup>

Aunque tímidamente —en cuanto al número de sus autores y la información teórico-literaria disponible—, el acercamiento científico a la obra oneliana había comenzado en Cuba desde bien al inicio de la década de los 70 y continuaría enriqueciéndose hasta la actualidad. A ello contribuirían varios factores entre los que se destacan:

- La paulatina elevación del nivel científico-metodológico de los críticos —sobre todo de los jóvenes— por la modernización de los estudios de teoría y metodología de la investigación literaria en las universidades.<sup>36</sup>
- El sostenido aumento de la información científico-literaria, mediante la publicación de obras de especialistas<sup>37</sup> y, principalmente, la labor de traducción, divulgación y promoción, llevada a cabo por Desiderio Navarro a través de *Criterios*,<sup>38</sup> y de la Sub-sección (hoy día Sección) de crítica de la Asociación de Escritores de la UNEAC, con la organización de talleres, coloquios y eventos nacionales e internacionales sobre la crítica y la investigación literarias.

A ello habría que añadir que la década de los años 70 fue especialmente productiva para Onelio Jorge Cardoso. Además de la publicación en Cuba y en varios países de selecciones de su obra, cuentos suyos fueron recogidos en veinticinco antologías editadas en el exterior, y aparecieron cuarenta y cinco de sus relatos en publicaciones periódicas nacionales y extranjeras. En 1974 se editan *El hilo y la cuerda*, uno de los libros más orgánicos y de mayor calidad de la producción oneliana, y *Caballito blanco*,<sup>39</sup> donde se unifican por primera vez sus cuentos para niños, anteriormente solo publicados en revistas o formando parte de otros libros. En 1975 sale a la luz *Cuentos*,<sup>40</sup> con los relatos que el autor consideró definitivos para conformar su narrativa completa hasta esa fecha.

Todas estas publicaciones, y en especial la maestría demostrada en sus nuevas producciones, incentivaron sin dudas la respuesta crítica, y ello no solo en Cuba. La mayor recepción de la cuentística oneliana se aprecia en artículos, prólogos y otros textos salidos de plumas extranjeras. En el período 59-70 solo se conocen tres exégesis no cubanas; entre 1971 y 1980, por lo contrario, aparecen trece, entre ellas varias de latinoamericanos como Mario Benedetti, Jorge Cornejo Polar, Winston Orrillo y Jaime Mejía Duque.

En cuanto a la crítica cubana, se aprecia desde entonces un mayor interés por indagar aspectos particulares de su método creativo a partir del trabajo compositivo y su articulación con los valores significativos de sus relatos.

Ya en 1968, Guillermo Orozco se había interesado en el estudio de la caracterización de personajes en los cuentos de O.J.C.,<sup>41</sup> y continuaría posteriormente sus investigaciones sobre algunos de sus procedimientos artísticos.<sup>42</sup> Por su parte, Sergio Chaple, en 1970, y Salvador Arias en 1972, inician la investigación científica de los textos onelianos con sendos análisis acerca de «Hierro viejo»<sup>43</sup> y «Nino».<sup>44</sup>

Sobre la base del estudio de las relaciones espaciales y temporales y sus correspondencias con las acciones de personajes, así como de algunas distinciones estilísticas, Chaple demuestra la complejidad compositiva de «Hierro viejo», uno de los relatos de la primera etapa en el quehacer narrativo de O.J.C., con lo que niega objetivamente «el marchamo de sencillo, ingenuo, poco elaborado», con que buena parte de la crítica había caracterizado al autor, y al mismo tiempo valida las consideraciones impresionistas alusivas a la «aparente sencillez» y «sorprendente complejidad» de su cuentística.

El crítico destaca, entre otros aspectos, el equilibrio logrado en los desplazamientos espacio-temporales, a partir de exposiciones retardadas, cálculo indirecto del tiempo, retrospectivas y otros recursos. Al analizar el trabajo de caracterización de personajes y descripción del espacio, ratifica lo aludido por la crítica anterior en cuanto a la voluntad sintetizadora del narrador, que solo ofrece aquellos rasgos imprescindibles al desarrollo de la historia o la creación de determinada tensión dramática, dados casi siempre de manera elíptica.

El juego precisión/imprecisión, como recurso técnico de peso en «Hierro viejo» y lo que Chaple llama «perspectivas visuales» —rasgos que le hacen considerar el método oneliano como muy cercano al impresionismo literario— van a ser elementos hurgados por análisis posteriores en distintos relatos de O.J.C. Igual carácter anticipador tiene la consideración de la concepción simbólica general del cuento y la carga semántica que adquieren ciertos objetos y acciones, aunque, a mi modo de ver, el crítico hiperboliza esa significación en algunos de ellos.

El ensayo de Salvador Arias, por su parte, más extenso y con más elementos que investigar en su objeto de estudio, es igualmente fundador del análisis científico de la narrativa de Onelio Jorge Cardoso. Arias es el primero que de manera explícita refiere lo que considero el «quilate rey» de la composición oneliana: «...la espontaneidad y la sencillez pueden ser logros obtenidos por el talento del autor, que ha sabido encubrir los andamiajes técnicos en beneficio de la comunicabilidad».

El crítico escoge para «la indagación sobre las características y valores de Onelio Jorge Cardoso como cuentista [y para] una ejemplificación objetiva de los basamentos técnicos del género», el cuento «Nino», escrito y publicado en 1944, y uno de los cuatro que forman el primer libro del escritor. Su análisis ratifica algunos de

los procedimientos metodológicos que había encontrado Sergio Chaple en «Hierro viejo», y añade otras calas al diseño compositivo oneliano a partir de un triple abordaje: la definición de la estructura externa, caracterizada básicamente por la articulación entre una historia-marco y una enmarcada; la de la estructura interna, mediante la identificación y examen del funcionamiento de los elementos mínimos de la acción, vistos en secuencia; y el análisis de las distintas formas elocutivas utilizadas en el cuento, y su combinación.

Tanto Chaple como Arias realizan sus indagaciones sin renunciar a la interpretación y valoración del texto en sus relaciones con el autor y con el contexto social que le sirve de referente. Uno y otro, sin seguir modelos específicos de análisis tomados de un solo autor o escuela, logran por primera vez en la estimativa sobre la obra de O.J.C., aplicar métodos científicos al estudio de sus textos, lo que influiría no poco en el creciente interés por este tipo de examen, interpretación y valoración crítica en otros relatos onelianos.

Otro paso en la definición de procedimientos y sentidos de los cuentos de O.J.C. lo da el propio Salvador Arias, en 1976, al hacer un primer acercamiento comparatístico entre un cuento popular tradicional, tomado de la antología *Cuentos populares cubanos*,<sup>45</sup> realizada por Samuel Feijóo, y una de las historias insertadas en «El cuentero».<sup>46</sup>

Otros investigadores y críticos realizarían en el período 71-80, indagaciones sobre procedimientos compositivos y estilísticos del autor en uno o más cuentos. Arnaldo Tauler, que las hace sobre «En la ciénaga»,<sup>47</sup> escrito en 1961, se apoya, como Guillermo Orozco, sobre todo en el trabajo de caracterización de personajes y su relación con el contexto social presentado en la historia. A partir de ello analiza algunos elementos estructurales y recursos de estilo, al tiempo que los interpreta semánticamente. El resultado de su análisis coincide con los anteriores en la determinación de procedimientos y propósitos ideológicos del autor, lo que ratifica la presencia de un método de configuración artística en la narrativa de O.J.C.

En su crítica, Tauler se refiere a «errores de punto de vista» en el cuento que analiza. «La obra —dice— está narrada en tercera persona (omnisciente), pero introduce a veces, de manera no consciente, giros pronominales de la primera». La confusión entre la narración en tercera persona y la omnisciencia del narrador ha sido ya superada por los actuales estudios narratológicos. Una lectura atenta de «En la ciénaga» nos da cuenta de que el narrador es solo parcialmente heterodiegético y no lo sabe todo, como también pasa en otros cuentos («El homicida», «Moñigüeso», «Isabelita», «El hilo y la cuerda»). En el caso de «En la ciénaga», como el propio Tauler dice al principio de su ensayo, «el hablar del hombre de la ciénaga nos llega en *la expresiva y realista voz del cuentero* que percibimos en el relato» [el énfasis es mío. D.G.R.]. Para probarlo utiliza un ejemplo de la voz narrativa: «Ella pudo venir desde cualquier punto del redondo horizonte de cortaderas». Tal enunciado, la duda

**La creciente interpretación de Onelio Jorge Cardoso como un escritor de valor universal se demuestra en las sucesivas comparaciones que ha establecido la crítica con grandes narradores de diversas épocas y países. De una forma u otra, algunos críticos han encontrado coincidencias en niveles de calidad y en determinados aspectos ideotemáticos y/o composicionales entre la cuentística del cubano y Antón Chéjov, Julio Ramón Ribeyro, José María Arguedas y, sobre todo, Juan Rulfo.**

implícita en la forma verbal «pudo venir», niega de inicio la omnisciencia. El narrador incorpora al Gallego y es desde su punto de vista que focaliza a la mujer y al escenario de las acciones. Ello parte, según mi criterio, de la voluntad autoral de representar literariamente la atmósfera de la comunicación oral —su herencia cuentera— y no de un «error» composicional. El hecho de que insista, en cuentos como «En la ciénaga», escrito en 1961, en esas transgresiones —que ya aparecen en «El homicida», de 1940—, creo que prueba lo dicho.

### Nuevos rumbos de la crítica

En la década de los años 80 la crítica sobre la cuentística de Onelio Jorge Cardoso presenta varios aspectos de interés. Además de un mayor número de valoraciones (más de cincuenta, sin contar notas de homenajes, entrevistas, referencias a su muerte), se aprecia, en muchas de ellas, un mayor rigor científico, tanto en indagaciones realizadas por cubanos como por especialistas extranjeros.

Varios hechos fueron motivadores y/o representativos de los nuevos rumbos de la crítica acerca de este autor. Uno de ellos fue el ya mencionado Coloquio, celebrado en 1981 en la UNEAC. Cinco de las siete ponencias presentadas fueron expresamente preparadas para el evento, y cada una examina una faceta de la obra de O.J.C. poco o nada abordada anteriormente. Con distintos procedimientos y puntos de vista, se expusieron estudios sobre el tratamiento de los personajes femeninos (Salvador Bueno), las ganancias estilístico-composicionales de los cuentos recogidos en el primer libro del escritor (Ernesto García Alzola), el relieve narrativo de sus cuentos (Luis Alvarez Alvarez), el tratamiento de los valores espirituales (Denia García Ronda) y la relación sintagmática entre reportajes y textos de ficción del autor (Eduardo López Morales).

Varios años después, Salvador Bueno preparó la *Valoración múltiple*<sup>48</sup> para Casa de las Américas, antología crítica que recoge los mejores estudios acerca de la obra literaria oneliana. La selección demuestra fehacientemente la capacidad de esa cuentística para motivar indagaciones en las que se ponen en juego las posibilidades teórico-metodológicas más modernas y

eficaces, y los más diversos enfoques ideológicos y estéticos.

Otro hecho significativo y novedoso dentro del universo crítico oneliano, es la publicación de libros enteramente dedicados a su obra. En la década aparecieron tres, uno en Cuba (*Algunos aspectos de la cuentística de Onelio Jorge Cardoso*, de Josefa de la C. Hernández Azaret<sup>49</sup>), otro en México (*Poética y liberación en la narrativa de Onelio Jorge Cardoso*, de Renato Prada Oropeza<sup>50</sup>) y el último en los Estados Unidos (*Onelio Jorge Cardoso: cuentero para niños y adultos*, de Efthimia P. Paulakis<sup>51</sup>). A estos habría que sumar, ya en 1993, *Secretos de Juan Candela*, de Agustín Mulet Pérez,<sup>52</sup> que intenta un análisis psicológico de personajes y situaciones en algunos cuentos de O.J.C., y «*El cuentero*», *la otra dimensión* (1995), de Denia García Ronda.<sup>53</sup>

Una de las exégesis más actualizadas y productivas para la interpretación y valoración del método artístico oneliano, es la que expuso Luis Alvarez Alvarez en el Coloquio del 81.<sup>54</sup> Tomando como base teórico-metodológica el estudio de Harald Weinrich sobre los tiempos verbales, el investigador profundiza en la organización interna de algunos cuentos, sobre todo en la función del narrador-personaje que Alvarez resume como «la de poner en la propia voz de los humildes la historia que va a ser narrada. Vale decir la misión importantísima de lograr un efecto de directa verosimilitud sobre el lector».

Confrontando los narradores homodiegéticos que describe Weinrich, y asimismo los de algunas obras cubanas, con los de los cuentos onelianos, el crítico señala las diferencias entre unos y otros, sobre todo en cuanto al sentido de pertenencia al mundo presentado. Después de analizar esos aspectos concluye que, en el caso de O.J.C., «su cuentística se apoya sobre un rasgo de estilo bien definido: el proponer un relieve narrativo que se orienta hacia el lector, con predominio [...] de un material lingüístico directo en el cual parece asordinarsse la intervención explícita del autor». Con lo que la ubica «en la inmediatez y el dramatismo del mundo comentado, por sobre el distanciamiento relativo del mundo narrado».

Alvarez Alvarez toca en su almendra uno de los «misterios» de la cuentística oneliana, su —para muchos

sorprendente— comunicabilidad, a pesar de que, cada día más, la crítica descubre nuevos meandros en su complejidad conceptual y estructural. Para él, es precisamente el relieve de su estructura narrativa, su fidelidad al «mundo comentado», lo que «permite fácilmente el acceso del lector al ámbito creado literariamente».

En el mismo año del Coloquio, la chilena Patricia Rubio de Lértora publicó en México «El concepto de focalización. Su aplicación a la cuentística de Onelio Jorge Cardoso»,<sup>55</sup> que constituye uno de los ensayos más esclarecedores y completos sobre el funcionamiento de la estructura discursiva en la obra de este autor. Al tiempo que demuestra la potencialidad de la cuentística oneliana para servir de base a exploraciones sobre determinado método de investigación científico-literaria, Rubio de Lértora clasifica, mediante la aplicación de niveles y modalidades de focalización, aspectos del relieve narrativo de algunos relatos, cuya complejidad resultaba indescifrable utilizando otras técnicas, o que fueron considerados «errores» en otros acercamientos críticos.

La aplicación del concepto de focalización a la cuentística oneliana, realizada por Patricia Rubio, no se limita a la descripción de la misma y los cambios de modalidad y nivel focalizadores o sus combinaciones, sino que su desentrañamiento permite inferir su decisiva participación en la producción de sentidos de los distintos relatos. Esta capacidad es, en mi criterio, lo más valioso del método, y de su aplicación a los cuentos de O.J.C., que le permitieron a la investigadora, por otra parte, hacer efectivos ajustes a las tipologías que le sirvieron de base teórico-metodológica.

La misma autora publicó en 1985 «La figura del narratario en la narrativa de Onelio Jorge Cardoso»,<sup>56</sup> en el que a partir de las categorías de narrador y narratario, de las que realiza una amplia descripción, valora la especial funcionalidad de esta última en varios cuentos onelianos.

Editado en 1982, pero aparentemente escrito años antes, *Algunos aspectos de la cuentística de Onelio Jorge Cardoso*,<sup>57</sup> de Josefa de la C. Hernández Azaret, resultó ser la primera monografía dedicada por entero al escritor. Teniendo en cuenta la escasez de acercamientos críticos sobre la obra de Jorge Cardoso, la autora se propone objetivos modestos: «mover o estimular el interés de los estudiosos y aficionados de la literatura hacia autores cubanos importantes y poco estudiados».

El mayor énfasis valorativo lo pone la investigadora en el plano ideotemático, y dentro de él en la denuncia social, que considera objetivo básico de buena parte de la cuentística oneliana, sobre todo en su primera etapa. Esta, por otra parte, constituye casi totalmente el *corpus* de su análisis. El período de mayor madurez creativa del autor es apenas tratado mediante vagas generalizaciones. Por ello, la división en etapas resulta prácticamente inoperante en el texto.

De estos acercamientos, lo más logrado es el estudio de los personajes. Hernández Azaret repasa los distintos tipos de caracterización utilizados en cuentos representativos, así como la relación entre ellos y la producción de significados. Hay, sin embargo, aspectos polémicos en su valoración, sobre todo en lo que respecta a las peculiaridades del habla. Según la autora, «este recurso pierde eficacia, al no individualizar correctamente a los personajes [...] Cardoso se vale a veces de giros que se alejan por completo de la norma de estas gentes o que sencillamente no caben dentro de ella». Al reclamar una determinada fidelidad a la norma lingüística referencial, Hernández Azaret toma como patrón de análisis un modelo de «realismo epidérmico», que ella misma ha negado anteriormente. Aún más discutible es su apreciación de la no diferenciación lingüística de personajes y narrador como una falla de estilo; más cuando, en los ejemplos que cita, o bien el narrador es un personaje («Mi hermana Visia», «El caballo de coral») o la narración es prácticamente un discurso indirecto de uno de los personajes («El regreso», «Donde empieza el agua»).

Aunque no deja de tener utilidad, sobre todo para introducir a nuevos lectores en la obra oneliana, la monografía de Josefa Hernández Azaret presenta ella misma, determinados «percances técnicos» que no permiten su mayor efectividad en tanto investigación crítico-literaria. El aparato conceptual y metodológico —cuyas fuentes teóricas no se señalan— no permitió una mayor profundización en las peculiaridades del método creativo de Onelio Jorge Cardoso, ni la más convincente interpretación y valoración de su cuentística.

La creciente interpretación de Onelio Jorge Cardoso como un escritor de valor universal se demuestra en las sucesivas comparaciones que ha establecido la crítica con grandes narradores de diversas épocas y países. De una forma u otra, algunos críticos han encontrado coincidencias en niveles de calidad y en determinados aspectos ideotemáticos y/o composicionales entre la cuentística del cubano y Antón Chéjov, Julio Ramón Ribeyro, José María Arguedas y, sobre todo, Juan Rulfo, a quien se refieren Omar González, José Soler Puig, Renato Prada Oropeza, Iuri Talvet y Mónica Mansour, por solo citar algunos.

En esos casos, sin embargo, no se han realizado análisis comparatísticos que prueben objetivamente los elementos de concurrencia, influencia, intertextualidad u otros, entre relatos específicos. Si descontamos el breve artículo de Omar González,<sup>58</sup> la confrontación de uno o más cuentos onelianos con los de otro narrador, la inicia Trinidad Pérez en «João Guimarães Rosa y Onelio Jorge Cardoso: en la tercera orilla de la imaginación»,<sup>59</sup> en donde estudia elementos de coincidencia entre «La tercera orilla del río», cuento del escritor brasileño, y «El caballo de coral».

Aunque estos relatos presentan ciertas cercanías argumentales, el elemento de identidad lo encuentra la investigadora en lo que se puede considerar la Poética de ambos autores, que se sintetiza en los dos relatos estudiados. La proyección semántica en uno y otro se

manifiesta mediante la contraposición de dos realidades: una lógica y cotidiana, que se niega con otra cargada de irracionalidad y extrañamiento. Para demostrar estas premisas, Trinidad Pérez analiza, mediante varios «esquemas de acción», la progresión narrativa de ambos cuentos, que señalan su carácter simbólico.

El estudio de Trinidad Pérez resulta un modelo metodológico eficaz para nuevas confrontaciones de la obra de Onelio Jorge con otros escritores con los que presenta determinada afinidad. Por lo pronto, el resultado de su investigación no deja lugar a dudas sobre la significación del cuentista cubano, cuyos valores son comparables a los de grandes escritores latinoamericanos de nuestro siglo.

Como sucedería con otros textos, «Los relatos y los días», de Jaime Mejía Duque,<sup>60</sup> fue escrito especialmente para la *Valoración múltiple*, pero apareció antes en otra publicación por la demorada salida de aquella. Para Mejía Duque los cuentos de O.J.C. potencian la relación texto-lector, al punto de poder considerarse al último como un «segundo narrador». Mediante paulatinos desciframientos y transformaciones de la experiencia receptiva, provocados por el texto, se cumple lo que considera función básica de la cuentística oneliana: la dilatación del «espacio social de la cultura» y la afirmación de la identidad propia en ella. Las sugerencias de interpretación de los relatos van también distendiéndose y provocan en el lector nuevas y cada vez más profundas convicciones. Y todo ello a partir de la presentación elíptica y concisa de la anécdota y la densidad poética del lenguaje.

Del mismo modo encuentra el crítico una entrañable relación autor-texto, no con un sentido biografista ni suponiendo su «presencia» en el discurso narrativo, sino considerando la influencia, en su sistema temático-expresivo, de la experiencia, convicciones y visión del mundo del autor real, cuyos procedimientos artísticos son «consecuencia técnica de una visión estoica de las propias conductas de los hombres» y no un trabajo artesanal.

Mejía aprecia, creo que con razón, una intención alegórica en el tratamiento de lo imaginario y lo fantástico en la narrativa de O.J.C., así como su relación con la oralidad de los relatos populares. Para él, tal relación se establece no solo por la naturalidad de la expresión, sino por la sabiduría secular que se manifiesta en sus cuentos, «equilibrada eficazmente con los rigores expresivos de la modernidad». Su estimación acerca de ello, no se detiene en la búsqueda de los procedimientos que acercan los relatos de Onelio Jorge a la tradición cubana, sino, sin negar esto, al acervo universal desde los tiempos más antiguos.

La conclusión de sus indagaciones, después de analizar una considerable muestra de los cuentos de Onelio Jorge, resulta una valoración hasta entonces inédita: «Es así como de pronto, y dijérase que por el camino más breve y soslayado, Onelio se convierte en un *clásico*» [énfasis de J.M.D.].

Entre lo textos entregados expresamente para la *Valoración múltiple*, está «El cuentista de los cuenteros»,

de la franco-mexicana Mónica Mansour,<sup>61</sup> que constituye un interesante acercamiento a la obra de Onelio Jorge en su relación con las narraciones oral-populares, vistas estas no en su variante cubana, sino en su conceptualización universal. Acertadamente, la Mansour opina que «la obra de Onelio podría considerarse, de distintas maneras, como una indagación tanto de la función del cuentero, como de la función del cuento». No creo, sin embargo, valedero su criterio acerca de la «reproducción» o «transcripción» fiel de los cuentos populares en los relatos de O.J.C. Tal concepción de «transcripción» lleva a Mansour, en ocasiones, a absolutizar procedimientos del autor en la estructuración narrativa de este tipo de relatos; como asegurar, por ejemplo, que «dos recursos retóricos en sus cuentos se utilizan siempre en relación no con las acciones (la transformación narrativa), sino con las descripciones —sobre todo físicas— de los personajes». Ello es cierto solo en algunos textos; pero en otros, como «El cuentero», «La noche como una piedra» o «Los sinsontes», son precisamente las acciones de los personajes oyentes, su transformación en relación con las historias de los respectivos cuenteros, lo que destaca el narrador. Por otra parte, las descripciones —«sobre todo físicas»— son escasas e intencionadas en los cuentos onelianos, y no siempre funcionan como acotaciones para lograr la atmósfera de la oralidad.

A pesar de estas absolutizaciones, es muy valioso el análisis de la Mansour acerca de los planos narrativos, así como temporales y espaciales, provocados por el procedimiento de insertar historias provenientes de la oralidad popular en un cuento escrito y que, en su lectura, clarifican la producción de sentidos desde lo «realista» hasta lo fantástico y lo mágico, con un mediador —el cuentero— que conecta los dos planos y logra una especial coherencia en aspectos aparentemente polares como lo cotidiano y lo mágico, el realismo y la fantasía.

Según la apreciación de Iuri Talvet, quien en 1986 publicó «Onelio Jorge Cardoso en sus dos tiempos»,<sup>62</sup> la narrativa oneliana se manifiesta en dos grandes campos: el costumbrista, que representa el inicio de la dimensión realista en su obra, y lo que llama «el tiempo de la imaginación, del subconsciente: la amplificación de la dimensión realista». Tal división pudiera hacer pensar en una revitalización de la vieja polémica acerca de la ubicación o no de la obra de O.J.C. dentro del localismo costumbrista. Sin embargo, a partir de su concepto de costumbrismo —el tratamiento del «mundo inmediatamente circundante con sus relaciones materiales y su presión sobre la conciencia del hombre»—, Talvet amplía el campo semántico del término.

La pertenencia de determinados relatos onelianos al costumbrismo, la justifica el crítico soviético por el hecho de que el campo visual se concentra en la esfera de lo cotidiano —tanto rural como urbano— «donde no hay lugar para aventuras grandes, acontecimientos extraordinarios que destaquen en el cuento la *historia*, la *leyenda*» [énfasis de Talvet]. Su concepción, por tanto, se basa en la mayor o menor amplitud del foco y no tanto en la profundización de la indagación artística. Por ello en

la zona costumbrista de la cuentística de Onelio Jorge, no faltan la densificación del mundo presentado mediante la simbolización; la utilización —con propósito semántico— del humor, la ironía y aun el sarcasmo, el humor negro y el grotesco; y en general la organización discursiva de historias donde los personajes superan su «tiempo físico» para entrar en un «tiempo humano», gracias a la imaginación o a actitudes vitales enriquecedoras.

En mi criterio, Talvet jerarquiza en demasía lo biológico y lo físico como representantes de un estadio elemental de la existencia y como oponentes de la cabal realización humana, que el crítico concibe como tarea individual. La humillación espiritual que efectivamente sufren algunos personajes, apunta siempre a causas sociales y a la conciencia individual o colectiva que históricamente aquellas han ido conformando. Polémica es también la dicotomía «existencia material y biológica/superación individual de esa existencia» como propone Talvet. La proyección ideostética de los cuentos onelianos tiende a crear un sujeto social representativo de una determinada colectividad, y la superación de la existencia oprimida y subordinada —por muy «individuales» que sean los portadores— tiene también un objetivo colectivista, a partir del carácter alegórico de la mayoría de los relatos.

De lo más significativo en el texto del crítico soviético es la valoración del carácter realista de los cuentos de Onelio Jorge, que se orienta hacia la negación del reduccionismo de muchas de las estimativas sobre el concepto. Especialmente alrededor de los relatos que le permiten hablar de un «tiempo de la imaginación, del subconsciente», Talvet realiza una válida interpretación de la versión oneliana del realismo. Al respecto expresa que

en los mejores cuentos de Onelio Jorge Cardoso el plano del subconsciente adquiere una calidad superior gracias a los movimientos rápidos de un punto de vista a otro, a la vinculación dinámica del subconsciente con la realidad inmediata, con la conciencia trivial y con el plano de la imaginación.

Dentro de la variedad de enfoques y procedimientos críticos, sobre la obra oneliana en los años 80, están aquellos que estudian un texto en particular. En varios casos ello fue estimulado por Salvador Bueno para su inclusión en la *Valoración múltiple*, pero no siempre aparecieron por primera vez en ella, dada la demora en el proceso de edición del volumen, como ya he informado. No obstante, la conjunción de varias de estas indagaciones y de otras anteriores, muestra la encomiable tendencia crítica a hacer estudios narratológicos detallados de textos específicos del autor, lo que permite una mayor profundización en su relieve narrativo y en la producción de sentidos. De este cariz son los análisis sobre «El caballo de coral», de Ricardo Repilado, «Mi hermana Visia», de Guillermo Orozco, y «El hambre», de Alberto Vargas Boch. Entre ellos debe

incluirse «Cuentos para niños —y alguien más— de Onelio Jorge Cardoso», de Salvador Redonet,<sup>63</sup> que se centra en «Pájaro, murciélago y ratón».

El breve ensayo analítico-interpretativo de Salvador Redonet tiene, en la estimativa general de los cuentos de O.J.C., una importancia singular. Entre otras cosas propone implícitamente un método —el semántico-espacial— que, dadas las características composicionales de la obra oneliana, es idóneo para aprehender la producción de sentidos en ella y en general las concepciones artísticas e ideológicas del autor. Por otra parte, tal método fundamenta la potencialidad semántica de los cuentos para niños de O.J.C., que no quedan por debajo del resto de su producción. Después de su indagación, Redonet puede asegurar que *Caballito blanco* constituye «la mejor colección de cuentos que haya escrito Onelio Jorge Cardoso».

Redonet reconoce, según ciertas particularidades ideotemáticas y composicionales, cuatro subconjuntos en la serie de cuentos para niños de O.J.C. De ello resulta que el último, formado únicamente por «Pájaro, murciélago y ratón», presenta diferencias sustanciales, en ambos planos, con el resto de la serie. Desde la perspectiva semántico-espacial aludida antes, y teniendo en cuenta el diseño caracterológico del protagonista y el resto de los personajes, el crítico demuestra sus hipótesis acerca del carácter trágico de este cuento y el especial proceso de transformación del protagonista, que a diferencia de otros relatos del autor dedicados a la infancia, se produce «en el orden de su mundo interior, de la reflexión, que lo lleva del desconocimiento de sí y de los demás, pasa por el conocimiento del mundo (o buena parte de él) y va a dar al reconocimiento de su verdadera condición». Con esta y otras valoraciones, fundamentadas en los análisis, Redonet prueba la profundidad del planteamiento ideotemático de este cuento.

Aunque en algún momento el investigador asegura que «Pájaro, murciélago y ratón» no es un cuento «tan infantil», yo prefiero la sugerencia del título («Cuentos para niños —y alguien más—...»), porque por una parte, la propia estructuración de este y los otros relatos de la serie (narrador omnisciente, desarrollo lineal, trabajo topológico sencillo, insistencia en el símil, tono de cuentos maravillosos), indica que el receptor ideal es precisamente el lector niño, aunque en todos los casos pueden —y debieran— ser disfrutados, y asimilada su proyección semántica, por los adultos. La intención ideostética de Onelio Jorge parece ser, desde el inicio de sus creaciones para la infancia, la homologación de esos relatos, en cuanto a nivel semántico y capacidad comunicativa, con el resto de su cuentística (de ahí su inserción, sin especificaciones, en libros «para adultos»). Precisamente por esa voluntad desprejuiciada se desarrollan en ellos —en ocasiones, como sugiere Redonet, con un sentido crítico del «orden anquilosado» mucho más radical que en los otros— problemáticas universales esenciales y complejas. Los cuentos para niños de Onelio Jorge son para niños no solo en el sentido de su recepción ideal; son también una vía de representación de sus

derechos en el espacio violento y hostil que es el mundo en que viven. Por ello, no solo es posible, sino necesario, que sean también para «alguien más». Desentrañar esa verdad es uno de los más efectivos resultados de la indagación de Salvador Redonet sobre «Pájaro, murciélago y ratón».

Dentro de la investigación científica de la obra de Onelio Jorge Cardoso merecen lugar destacado las indagaciones del profesor boliviano Renato Prada Oropeza, quien realiza una interpretación (hermenéutica) a partir del análisis semiótico de una muestra significativa de relatos. En 1988 apareció su texto *Poética y liberación en la narrativa de Onelio Jorge Cardoso*,<sup>64</sup> que constituye uno de los pocos libros enteramente dedicados al escritor, e indudablemente el más útil y de mayor rigor científico.<sup>65</sup>

En el libro, el investigador ofrece dos variantes del mismo asunto: «la vía corta», especie de resumen ensayístico de los resultados de su estudio, y «la vía larga», en la que se detallan los pasos seguidos en el análisis y la consecuente interpretación, se exponen elementos conceptuales, y se definen algunas descripciones de los modelos teórico-metodológicos utilizados. Como explica el propio autor, «esta vía es una hermenéutica explícita y consciente de serlo». El objetivo de ambos textos es exponer lo que para el crítico constituye la concepción poética narrativizada en los relatos seleccionados, que se clarifica mediante la interpretación de los elementos estructuradores de sentido.

Su abordaje se centra en el desciframiento de la relación enajenación/desenajenación en ellos. Para esto constituye un *corpus* significante de diez relatos organizados (mediante una «diacronía sistemática» que conscientemente no tiene en cuenta lo histórico-genético) en tres instancias:

- La violencia del parecer/ser o el triunfo absoluto de la enajenación humana («El homicida», «El hilo y la cuerda»).
- El descubrimiento del ser o la conciencia del mundo enajenante («La rueda de la fortuna», «Isabelita», «Nadie me encuentre ese muerto», «Abrir y cerrar los ojos»).
- La superación del parecer/ser en el ser-otro del arte: utopía y liberación humana («El cuentero», «El caballo de coral» y en cierto sentido «Los sinsontes»).

De acuerdo con la postulación y organización de ese *corpus* y su consecuente análisis, la interpretación de Prada sobre la concepción poética oneliana se puede resumir como la fundamentación del valor utópico liberador del arte frente al mundo enajenado del hombre, la postulación de la dimensión oculta de la realidad a través de las potencialidades de la imaginación, y el carácter mediador del artista, por lo que debe encarnar una actitud que coadyuve a la transformación que el arte realiza sobre el hombre enajenado.

Aunque en todos los casos Prada se apoya en el análisis semio-lingüístico —a partir del modelo de Greimas fundamentalmente— en cada uno de ellos aprovecha las

variantes que el propio texto sugiere y que le resultan más efectivas para su hermenéutica.

Además del valor general del texto, que resulta la más completa investigación sobre la poética oneliana, hay múltiples aspectos particulares que igualmente constituyen logros significativos en la estimativa sobre el escritor. Entre otras ganancias, su método clarifica elementos de la complejidad narrativa de los textos de O.J.C., al tiempo que expone la correspondencia con su sentido y significación, según la lectura de Prada. Del mismo modo diafaniza «el sumo cuidado y la lucidez conceptual con que [el autor implícito] organiza su discurso», lo que, indirectamente, resulta el definitivo mentís a la catalogación de «sencillo», «espontáneo», «intuitivo» y otras similares que la crítica tradicional otorgara a Onelio Jorge Cardoso y que han sido paulatinamente negadas por investigaciones y acercamientos más objetivos, y con cada vez más actualizados procedimientos metodológicos.

El recorrido realizado por el discurso crítico sobre O.J.C., desde aquellas primeras aproximaciones hasta los exhaustivos análisis de los años 80, prueban, por una parte, la constante evolución de las estimativas hacia un enjuiciamiento más científico de la narrativa oneliana; y por otra, la capacidad de esta última para ser objeto de estudio de las más diversas acometidas críticas e investigaciones científico-literarias.

En los últimos años, sin embargo, se han publicado muy pocos acercamientos críticos a la narrativa de Onelio Jorge Cardoso. Las causas pueden ser varias: desde la casi inexistencia de reediciones de sus cuentos, hasta la resurrección —con variantes «actualizadas»— del viejo prejuicio de que hablaba José Rodríguez Feo en 1962. Ambos extremos de una potencial serie de razones resultan perjudiciales no solo para la obra de un autor considerado como un clásico de la literatura cubana y uno de los mejores cuentistas latinoamericanos, sino para el discurso crítico nacional, que ha tenido en sus textos —como ha sido reiteradamente probado— un objeto idóneo para la aplicación de los más modernos métodos, y sobre todo para la literatura cubana, que no se fortalece —como también ha demostrado la historia— con la creación de «zonas de silencio», sino con el estudio desprejuiciado de la diversidad de tendencias ideológicas que la conforman.

## Notas

1. Tomás Fernández Robaina, *Onelio Jorge Cardoso, in memoriam*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1987.
2. Onelio Jorge Cardoso, *Cuentos completos*, Ediciones UNION, La Habana, 1966.
3. Raúl Aparicio, «Prólogo», en *Cuentos completos*, ed. cit., pp. VII-XII.
4. José Antonio Portuondo, «Prólogo», en *Taita, diga Ud. cómo*, Talleres de Bartolomé Costa, México D. F., 1945, pp. 3-4.

5. José Antonio Portuondo, comp., *Cuentos cubanos contemporáneos*, Ed. Leyendas, México D. F., 1946.
6. José Antonio Portuondo, *El contenido social en la literatura cubana*, El Colegio de México, México D. F., 1944.
7. Salvador Bueno, comp., *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*, Ministerio de Educación, La Habana, 1953, p. 326.
8. Emma Pérez, comp., *Cuentos cubanos: antología*, Cultural S. A., La Habana, 1945, pp. 141-153; José Antonio Portuondo, comp., *Cuentos cubanos contemporáneos*, ed. cit., pp. 231-237; Salvador Bueno, comp., *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*, ed. cit., pp. 237-334.
9. Onelio Jorge Cardoso, *El cuentero*, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1958.
10. Véase Desiderio Navarro, «La crítica literaria cubana en el período revolucionario», en *Cultura y marxismo, problemas y polémicas*, Letras Cubanas, La Habana, 1986, pp. 403-414.
11. Entre esos cuentos no recogidos en libros están «El milagro» (1936), «Velorio» (1936), «Camajú» (1940), «Sol y agua» (1940), «El regreso de Tontile» (1941), «Careto» (1944), «Esta paz» (1944).
12. Salvador Bueno, «Prólogo», en *Onelio Jorge Cardoso. Valoración múltiple*, Casa de las Américas, La Habana, 1988, pp. 7-21.
13. *Ibidem*.
14. Onelio Jorge Cardoso, *El caballo de coral*, Departamento de Cultura, Gobierno Municipal de Santa Clara, La Habana, 1960.
15. José Rodríguez Feo, «Onelio Jorge Cardoso», *Notas críticas*, UNEAC, 1962, La Habana, pp. 141-148.
16. Félix Pita Rodríguez, «Opina sobre *La otra muerte del gato*», *Hoy Domingo*, La Habana, 1º de noviembre de 1964, p. 14.
17. Oscar Hurtado, «Para Onelio Jorge Cardoso», *Revolución y Cultura*, La Habana, 3 de septiembre de 1964, p. 8.
18. Reinaldo González, «¿Cuántas veces muere el gato?», *Suplemento de Revolución*, La Habana, 3 de julio de 1964, p. 15.
19. Salvador Bueno, «Prólogo», en *Onelio Jorge Cardoso. Valoración múltiple*, ed. cit.
20. Salvador Bueno, «Estos cuentos de Onelio», *El Mundo*, La Habana, 13 de julio de 1966, p. 4.
21. Raimundo Lazo, *Literatura cubana: esquema histórico (desde sus orígenes hasta 1966)*, UNAM, México D. F., 1966. Para la presente lectura he utilizado la edición de Universidad de La Habana, 1967, pp. 226-227.
22. Ambrosio Fornet, «Introducción», en *Antología del cuento cubano contemporáneo*, Era, México D. F., 1967, pp. 38-39.
23. Jesús Díaz, «Onelio, el cuentero», *El Caimán Barbudo*, n. 3, La Habana, mayo de 1966, p. 23.
24. Reinaldo González, «¿A qué huele el criollismo?», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, marzo de 1969, pp. 2-4.
25. Onelio Jorge Cardoso, *Abrir y cerrar los ojos*, Ed. UNEAC, La Habana, 1969.
26. Onelio Jorge Cardoso, *El hilo y la cuerda*, Ed. UNEAC, La Habana, 1974.
27. Onelio Jorge Cardoso, *Iba caminando*, Ed. Granma, La Habana, 1966.
28. Roland Barthes, «La literatura hoy», *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1967, p. 175.
29. Reinaldo Arenas, «Con los ojos abiertos», *La Gaceta de Cuba*, n. 81, La Habana, febrero-marzo de 1970, pp. 10-11.
30. Eliseo Diego, «Tres cuentos para niños», *Unión*, n. 3, La Habana, septiembre de 1968, pp. 144-150. Se refiere a la colección del mismo título (La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística, s/f) que recoge «La lechuza ambiciosa», «El canto de la cigarra» y «El cangrejo volador».
31. Marinello hablaba en 1969 de «indigencia crítica», por ser «escasa, intermitente». («Sobre nuestra crítica literaria», *Ensayos*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1977, pp. 361-372). Tanto él como José A. Portuondo («El ensayo y la crítica en Cuba revolucionaria», en *El ensayo y la crítica en Iberoamérica*, Toronto, 1970, pp. 215-20) encuentran en el cambio histórico, todavía en plena ebullición, la principal causa de la crisis. Ambos coinciden, además, en la necesidad de una más firme conciencia de la realidad y un mayor rigor científico en el quehacer crítico. Véase también, Roberto Fernández Retamar, «Apuntes sobre Revolución y literatura en Cuba», *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, Casa de las Américas, La Habana, 1975, y Desiderio Navarro, «Algunas reflexiones sobre la crítica literaria y artística» y «La crítica literaria cubana en el período revolucionario», *Cultura y marxismo. Problemas y polémicas*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1986, pp. 336-60 y 403-414.
32. Desiderio Navarro, «Algunas reflexiones...», ob. cit., p. 341.
33. Desiderio Navarro, «La crítica literaria cubana...», ob. cit., p. 403.
34. En enero de 1981 se llevó a efecto un Coloquio sobre la obra de Onelio Jorge Cardoso, organizado por la Sub-sección de crítica de la entonces Sección de Literatura (hoy Asociación de escritores) de la UNEAC. Posteriormente, las ponencias allí expuestas fueron recogidas en *Coloquio sobre la cuentística de Onelio Jorge Cardoso*, Cuadernos de la Revista *Unión*, La Habana, 1983. En ambos casos Desiderio Navarro hizo la presentación de los trabajos.
35. Desiderio Navarro, «Introducción», en *Coloquio...*, ed. cit., pp. 9-11.
36. Desde 1972, y sobre todo a partir de 1975, los estudios teórico-literarios y de metodología de la investigación en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, se actualizan y desarrollan. En ello ha tenido una participación primordial el profesor Salvador Redonet Cook. En Santiago de Cuba, el profesor Guillermo Orozco, de la Universidad de Oriente, estimuló entre sus estudiantes el desarrollo de habilidades en análisis de textos, especialmente los referidos a los elementos estilístico-composicionales.
37. En la década de los años 70 fueron algunas revistas las que dieron a conocer trabajos teóricos de importancia. Entre esas publicaciones destacan *Casa de las Américas* y *La Gaceta de Cuba*.
38. *Criterios* comenzó a publicarse como Boletín de la Sub-sección de crítica literaria de la UNEAC, en 1979. Posteriormente apareció como revista, hasta su época actual, que se publica conjuntamente por Casa de las Américas y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). En todos los períodos ha divulgado los trabajos más actualizados y significativos de los estudios teórico-culturales producidos en el mundo.
39. Onelio Jorge Cardoso, *Caballito blanco*, Ed. Gente Nueva, La Habana, 1974.

Denia García Ronda

40. Onelio Jorge Cardoso, *Cuentos*, Arte y Literatura, La Habana, 1975.
41. Guillermo Orozco, «Apuntes para un estudio de la caracterización en la cuentística de Onelio Jorge Cardoso», *Taller Literario*, n. 18, Santiago de Cuba, 1968, pp. 5-7.
42. Guillermo Orozco, «Algunos cuentos más leídos: “En la caja del cuerpo”», *Santiago*, n. 30, junio de 1968, pp. 77-84.
43. Sergio Chaple, «En torno a un cuento de Onelio Jorge Cardoso», *Annuario ILL*, n. 1, La Habana, 1968, pp. 196-207. Para el presente trabajo utilizo la edición de *Coloquio sobre la cuentística...*, ed. cit., pp. 36-45.
44. Salvador Arias, «Análisis de un cuento de Onelio Jorge Cardoso», *Casa de las Américas*, n. 71, La Habana, marzo-abril de 1972, pp. 55-68. Para el presente trabajo utilizo la edición de *Onelio Jorge Cardoso. Valoración múltiple*, ed. cit., pp. 279-312. Aparece bajo el título de «Nino».
45. Samuel Feijóo, *Cuentos populares cubanos*, Ed. UNEAC, La Habana, 1965.
46. Salvador Arias, «Onelio Jorge Cardoso y el cuento popular», *Juventud Rebelde*, La Habana, 7 de junio de 1976, p. 4. Para el presente trabajo utilizo la edición de *Coloquio...*, ed. cit., pp. 23-27.
47. Arnaldo Tauler, «Análisis del cuento “En la ciénaga”, de Onelio Jorge Cardoso», *Unión*, n. 2, La Habana, 1979, pp. 83-94. Para el presente trabajo utilizo la edición de *Onelio Jorge Cardoso. Valoración múltiple*, ed. cit., pp. 313-328. Aparece bajo el título de «En la ciénaga».
48. Varios, *Onelio Jorge Cardoso. Valoración múltiple*, ed. cit.
49. Josefa de la C. Hernández Concepción, *Algunos aspectos de la cuentística de Onelio Jorge Cardoso*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 1982.
50. Renato Prada Oropeza, *Poética y liberación en la narrativa de Onelio Jorge Cardoso*, Universidad Veracruzana, México D. F., 1988.
51. Efthimia P. Pavlakis, *Onelio Jorge Cardoso: cuentero para niños y adultos*, U.M.I., Ann Arbor, Michigan, 1988.
52. Agustín Mulet Pérez, *Secretos de Juan Candela*, Ed. Holguín, 1993.
53. Denia García Ronda, «El cuentero», *la otra dimensión*, Letras Cubanas, La Habana, 1995.
54. Luis Alvarez Alvarez, «El relieve narrativo en la obra cuentística de Onelio Jorge Cardoso», en *Coloquio sobre la cuentística de Onelio Jorge Cardoso*, ed. cit., pp. 13-22. Aparece también en *Onelio Jorge Cardoso. Valoración múltiple*, ed. cit., pp. 207-219.
55. Patricia Rubio de Lértora, «El concepto de focalización. Su aplicación a la cuentística de Onelio Jorge Cardoso», *Semiosis*, n. 6, México D. F., enero-julio de 1981, pp. 99-127. La segunda parte de este ensayo fue recogida en *Onelio Jorge Cardoso. Valoración múltiple*, ed. cit., pp. 233-252, bajo el título «Las focalizaciones en la cuentística de Onelio Jorge Cardoso».
56. Patricia Rubio de Lértora, «La figura del narratario en la narrativa de Onelio Jorge Cardoso», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 21-22, Lima, 1º y 2º semestre de 1985, pp. 193-204.
57. Josefa de la C. Hernández Azaret, ob. cit.
58. Omar González, «Algunos antecedentes y relaciones en la obra de Onelio Jorge Cardoso», *El Caimán Barbudo*, n. 104, La Habana, julio de 1976.
59. Trinidad Pérez, «João Guimarães Rosa y Onelio Jorge Cardoso: en la tercera orilla de la imaginación», en José Prats Sariol, comp., *Nuevos críticos cubanos*, Letras Cubanas, La Habana, 1983, pp. 421-436. También aparece en *Onelio Jorge Cardoso. Valoración múltiple*, ed. cit., pp. 409-424.
60. Jaime Mejía Duque, «Onelio Jorge Cardoso: los relatos y los días», *Unión*, n. 3, La Habana, mayo de 1984, pp. 5-20. Fue incluido en *Onelio Jorge Cardoso. Valoración múltiple*, ed. cit., pp. 54-75.
61. Mónica Mansour, «El cuentista de los cuenteros», en *Onelio Jorge Cardoso. Valoración múltiple*, ed. cit., pp. 152-178.
62. Iuri Talvet, «Onelio Jorge Cardoso en sus dos tiempos», *Casa de las Américas*, vol. 27, n. 158, La Habana, septiembre-octubre de 1986, pp. 42-50.
63. Salvador Redonet Cook, «Cuentos para niños —y alguien más—, de Onelio Jorge Cardoso», *Unión*, n. 2, La Habana, marzo de 1987, pp. 65-77. Aparece también en *Onelio Jorge Cardoso. Valoración múltiple*, ed. cit., pp. 391-408.
64. Renato Prada Oropeza, ob. cit.
65. Además del libro de Hernández Azaret, ya comentado, se publicó el de Efthimia P. Pavlakis (véase nota 51), texto que le valió a su autora el grado de Doctora (Ph.D.) por la Universidad de Nueva York. El método de investigación, tradicional en cuanto al análisis, y basado demasiado cercanamente en la bibliografía pasiva, da por resultado valoraciones elementales y repetitivas, por lo que no he creído necesario incluir el texto en la muestra crítica que comento.

© TEMAS, 1996.