

videncia

REVISTA CULTURAL

ISSN 1561-7289

No. 28/ mayo-agosto/ 2012

nueva generación



Que la **luz** soberana
tome forma



Humberto del Río
Ruega por nosotros

Director:

Virginio Menéndez Moro

Directora Editorial:

Ileana Álvarez

Jefe de Redacción:

Liuvan Herrera Carpio

Edición:

Mayreen Dita Gómez

Francis Sánchez

Diseño:

Yaudel Estenoz Bienes

Corrección:

José Gabriel Quintas

Producción:

Heriberto Machado Galiana

Promoción:

Yenisel Orozco Martín

Consejo de Redacción:

Jesús W. Calaña, Ada Mirtha Cepeda, Félix Flores, Margarita García Veitía, Reynaldo González, Jorge Luis Neyra, Amado del Pino, Félix Sánchez, Bárbaro Toranzo, Vivian D. Vila

En cubierta: Sin título, obra de Eduardo Molnè, perteneciente al obispado de Ciego de Ávila.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor. No se devuelven originales no solicitados. Cubierta impresa por Empresa Gráfica Medios y Propaganda PCC, Ciego de Ávila. Interiores impresos en equipo Risograph, Ediciones Ávila. Este número se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2012. Tirada: 500 ejemplares. Precio: \$4,50 (m.n.)

Videncia es enviada por correo postal a publicaciones análogas, instituciones y personalidades de nuestro país, España y América. Para canje o colaboraciones haga su envío a: Revista *Videncia*, Correo Zona No. 1, Gaveta Postal 197, Ciego de Ávila, Cuba, C.P.: 65100

Teléfono: 215978

Correo electrónico: videncia@ciego.cult.cu

Sitio web: <http://www.videncia.cult.cu>

2. *Ballagas y Nuestra Señora del Mar* / Luis Álvarez Álvarez

5. *Transgresión de los mitos establecidos en determinado contexto cultural. Nueva mirada a la Virgen de la Caridad desde El Cobre* / Juventina Soler

10. *La Virgen de la Caridad, un filme de Ramón Peón* / Olga G. Yero

15. *Primera Imagen de la Virgen María en Ciego de Ávila* / José Martín Suárez Álvarez

17. *La Virgen del Cobre en la música cubana* / Verónica E. Fernández Díaz

21. *Daniel Santos. El inquieto anacobero y su «Virgen del Cobre»* / Lázaro Efrén Álvarez Ávila

23. *Salve por la imagen de una fe* / Mayslett Sánchez Clemente

29. *Oshún es La Caridad* / Ada Mirtha Cepeda Venegas

EMANACIÓN DEL CIELO

POEMAS A LA VIRGEN DE LA CARIDAD DEL COBRE (DOSSIER)

31. «El rosario de oro» de Martín Payán Zubelet / José G. Quintas

33. *La décima y la Virgen de la Caridad en Cuba* / Francis Sánchez

40. *Camagüey: espiritualidad y connotación de sus templos católicos coloniales* / Adela María García Yero

46. *Comamos ya, con Virgilio Piñera en tercera persona* / Ileana Álvarez

48. *El escribano* / Heriberto Machado Galiana

51. *Misa cubana* / Llamil Ruiz González

53. GACETILLA AVILEÑA

La Virgen deportada / José G. Quintas

54. BITÁCORA

Crónica al interior de una casa asesinada / Liuvan Herrera Carpio

La hora de un poeta... ¿inerte? / Francis Sánchez

La Virgen que vino del mar para endulzar la amarga copa / Ileana Álvarez

Un regalo para la nación / José G. Quintas

59. HELIÓGRAFO

60. ÚLTIMA PALABRA

Salve, salve, Patrona de Cuba / Ileana Álvarez

Ballagas

y Nuestra Señora del Mar

Nuestra Señora del Mar, poemario de especial cincelado, fue publicado por Ballagas en 1943. A diferencia de todos sus poemarios, el poeta camagüeyano se detiene en una explicación sintética en el texto «Este poema». Tal singularidad resulta fascinante, y obliga a desestimar el abejeo de ciertas críticas que consideraran el texto como una obra de ocasión, fría y sin verdadero aliento poético. La realidad es que, luego de incendiarios poemas como «Elegía sin nombre» y «Nocturno y elegía», el tono de *Nuestra Señora del Mar* podría parecer sorprendente para lectores desprevenidos, y ni qué decir de opiniones tan deprimentes como las del malogrado Osvaldo Navarro, quien en el «Prólogo» de la incompleta edición de 1984, luego de repetir mecánicamente una serie de ideas de Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*, apunta que en *Nuestra Señora del Mar* «no alcanzará ya la altura ni la vibración humana de su poesía anterior».¹ Navarro, que en el cuerpo general de su prólogo se guió, pero con un ensañamiento oficialista desbocado, por ideas de Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*, no se percató de lo que este señala acerca del poemario dedicado a la Virgen del Cobre, en cuanto al acercamiento de Ballagas al sentimiento religioso popular cubano, para añadir seguidamente:

De ahí salieron sus levísimas, aéreas décimas a *Nuestra Señora del Mar*, inspiradas en la

imagen de la Caridad del Cobre, patrona de la isla, y en los «loores» y «gozos» anónimos; y las orladas liras marineras que cierran el cuaderno, llenas de un blando barroquismo antillano.

La sintética valoración de Vitier aquí citada es fundamental para comprender este mínimo poemario. En «Este poema» Ballagas se toma el trabajo, como se señaló, por única vez en toda su poesía, de caracterizar la estructura del poemario. Esa peculiaridad exige una explicación. En primer término, se trata de una exposición de la *estructura misma* del texto, con énfasis en señalar que lo que se pretende es captar momentos señalados de la aparición mariológica. Ballagas ha diseñado esta estructura como un gentilísimo vitral, no ya catedralicio, sino de simple capilla medieval, abrigo del pueblo más humilde. Por eso declara sobre los únicos seis

momentos seleccionados por él de la tradición religiosa cubana; véase cómo el poeta mismo subraya el carácter *popular* de su evocación:

Estos seis episodios capitales que acabamos de enumerar brevemente, aparecen significados en las estampas populares de la Virgen en seis óvalos que se agrupan alrededor de la esplendorosa figura central.

Las tres espinelas que aparecen sin numerar no se alejan tampoco de la tradición del cul-

Luis Álvarez Álvarez
poeta y ensayista



to popular. La titulada «Ofrecimiento» lleva lema de un loor anónimo. La que continúa a la espinela VII («La Virgen se ausenta del altar») hace alusión a unas palabras del ermitaño Matías de Oliveira, del cual se decía «que fue tanta la familiaridad con la Virgen y su oración continua, que oyeron que hablaba con la divina Señora».²

Ballagas necesita que su voluntad expresiva quede por completo clara. Esa precaución indica que otorgaba a *Nuestra Señora del Mar* un valor y una significación lírica que la crítica no ha sabido otorgarle, en un silencio, cuando no un menosprecio, que no es posible seguir manteniendo, téngase una convicción religiosa católica o no. De lo que trata el texto, en realidad, es de una de *las venas profundas de la cubanía*. Vale la pena insistir en una cuestión continuamente ignorada por la crítica: Ballagas no fue una veleta estilística; se aproximó a diferentes tesis y temas como formas de penetrar en lo cubano esencial. Por ello escribe tanto poesía trascendentalista, como de tema afrocubano, socio-político o costumbrista. El barroquismo que con acierto identificara Vitier en *Nuestra Señora del Mar*, campea a lo largo de su obra, como una manera expresiva de comunicar las esencias de la nación. Por ello la reflexión contenida en «Este poema» es un párrafo por completo contundente:

De esta manera hemos querido aislar la luminosa religiosidad popular —tradición universal popular— de la superstición plebeya que con innegables vetas de pintoricidad étnica, carece de legítimo vuelo espiritual. Y creemos que sin dejar de ser fieles a la poesía lo hemos sido a una de nuestras más puras tradiciones de isla, el culto de una Virgen que boga a través de nuestro mediterráneo.³

Que además influya la derivación cada vez más fuerte de la poesía de Ballagas hacia una religiosidad profunda, es, desde luego, un hecho que también debe ser atendido. La directa apelación religiosa que se advierte, como colofón principal, en «Declara qué cosa sea amor», no es una irrupción arbitraria, sino el resultado de la angustia interior del poeta, ahora remanada en una perspectiva netamente católica, desde la cual escribe el breve poemario *Nuestra Señora del Mar*, dedicado a la Virgen de la Caridad del Cobre, obra en que su palabra evidencia

un barroquismo de renovado brío. Ballagas, apoyándose en la gracia popular de la décima, entremezclada con refinamientos neogongorinos, construye un poemario que, en alguna medida, resulta un eco, pero más destilado, del hondo sentido popular de *Cuaderno de poesía negra*. También aquí se apoya en la «cita torcida» o intertextualidad neobarroca, que se advierte no solamente en «Elegía sin nombre», sino también en *Nuestra Señora del Mar*, en que la estructura general de la narración hagiográfica sobre la aparición de la Virgen de la Caridad del Cobre, resulta modificada poéticamente hasta el punto de que se transforma en una serie de imágenes semi-autónomas, hitos de la narración que se transfiguran, por una serie de dispositivos estilísticos, entre ellos, el de la intertextualidad distorsionadora, como la que superpone, como en disolvencia cinematográfica, la imagen de la Virgen cubana sobre la remembranza de *El nacimiento de Venus*, de Botticelli —en imagen ya empleada en «Elegía sin nombre»— con lo que se retoma más allá de la temática religiosa de este poemario, uno de los ejes semánticos principales de la poesía de Ballagas: el triunfo de la espiritualidad religiosa sobre la sensorialidad estetizante:

*El Ave de Gracia llena
Sobre las aguas se posa.
Inmersa apenas reposa
O quiere avanzar serena.
El reino de Anadiomena
Perece, porque esculpida
Luce María adherida
A la concha de la aurora,
Perla de luz cegadora
Al amanecer mecida.*⁴

La transmutación lírica del relato hagiográfico sobre la Virgen de la Caridad del Cobre evidencia una voluntad de visualizar la historia narrada desde la contemporaneidad del poeta, y no de la tradición religiosa: se trata de una sutil actualización no del lenguaje, sino de la visualización de la tradición, que ahora emana desde el punto de vista testimoniante del sujeto lírico. Esto, también, forma parte de la perspectiva neobarroca. Como señala Calabrese:

La nuestra —como se ha repetido a menudo— es ante todo una era de simulacros, no de documentos. El pasado, la tradición, re-



*Que moja la tranquila
Cola de faisán real entre la
espuma
Si el ala hastiada ofrece en
rica suma.*

*Miro a los serafines
Revolotear en torno a tus
estrellas.
La luz en que defines
La esmeralda que en trému-
las centellas
Quiebra en tu cruz sus reso-
nancias bellas.*

*Y regreso del viaje
A todo lo que en torno a ti
fulgura
Para quedarme paje
De la que por virtud de su
figura
En rostro del Amor nos
transfigura.⁶*

Así pues, en *Nuestra Señora del Mar* Ballagas encuentra un modo especial de penetrar en los meandros profundos de la idiosincrasia cubana, y legarnos, en su brevedad, un espléndido retablo que combina el brillante colorido y la unción de un Fra Angelico, con la movilidad, el detallismo dinámico y la gracia profunda del neobarroco cubano. ●

sultan fruto explícito de ficción. Además, la nuestra parece ser una era que, con su «visualización total» de la imaginación, hace todo perfectamente contemporáneo.⁵

El lenguaje neobarroco de *Nuestra Señora del Mar* alcanza su mayor estatura —como supo ver en su día Cintio Vitier— en las «Liras de la imagen», que cierran el poemario desde un verso que, con plena deliberación, se hace eco del español del Siglo de Oro, justamente cuando el sujeto lírico abandona el viaje místico y regresa a su propio ser:

*Me canta en la pupila
El arco iris de acendrada pluma*

¹ Osvaldo Navarro: «Prólogo», Emilio Ballagas: *Obra poética*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2007, p. 36.

² Emilio Ballagas: «Este poema», ob. cit., p. 135.

³ Ídem.

⁴ Emilio Ballagas: «La Virgen se aparece en Nipe», ob. cit., p. 171.

⁵ Omar Calabrese: *La era neobarroca*, ed. cit., p. 195.

⁶ Emilio Ballagas: «Liras de la imagen», ob. cit., pp. 175-176.

Transgre- sion

de los mitos establecidos
en un contexto determinado
Nueva mirada a la Virgen de la Caridad desde El Cobre

TOMA 1

(En busca de contextos y símbolos)

Las sociedades modernas conforman un todo único de inspiraciones disímiles donde cohabitan las múltiples esencias culturales, desvanecidas quizás, por los amplios sectores que establecen leyes y proyecciones sociales, unas veces y otras, sencillamente, son el resultado del desarrollo de la vida humana. Lo cierto es que estudios más o estudios menos, el ser humano resulta un producto del *modus vivendi* que se establece. En la actualidad se ha puesto de moda —por las reiteradas y repetitivas investigaciones— el rescate de la identidad, pero ¿de cuál identidad hablamos? ¿De la verdadera? ¿De la que nos quieren imponer? O acaso ¿de la que no queremos se transforme o adquiera nuevos elementos?

Dicho así parecería a priori, pero cuando confluyen los re-

sultados de las investigaciones y la realidad que emerge indetenible, realidad transformada y (re)escrita por los nuevos momentos relacionantes del hombre con su «lugar», existe una «armazón» bien diseñada en la que el propio hombre (pre)establece las soluciones que le permiten su alcance cultural. Esa trascendencia cultural se resume en el alcance que del soporte tecnológico tenga el individuo y en esa «atmósfera» los medios de comunicación se instituyen como el «imperio» al que ese «individuo»

se rinde. Sociedades más desarrolladas o menos desarrolladas son parte de la conocida «aldea global» y es imposible hoy establecer pautas de naturaleza variada sin entrar al «entorno» de los medios de comunicación, más si se trata de identidad, símbolos establecidos y contexto cultural; decir lo contrario es ir contra *los molinos de viento*, metáfora cervantina para caracterizar la conciencia del h o m -

bre medieval, pero que en este caso, sería poco accesible para adentrarnos en el mundo moderno, con la transmutación de los símbolos según el contexto cultural y su identidad; «[Los] medio(s) decide(n) no solo cómo percibimos y qué percibimos, sino, en última instancia, quién percibe, cómo ha de ser el auditor»,¹ o sea, que los medios de comunicación establecen una polifonía, el descubrimiento de varios entornos y asociaciones identitarias desde el epicentro del fenómeno social del cual es protagonista desde su contexto cultural.

El documental *Ave María*, de Gustavo Pérez, aborda el fenómeno creado por la devoción a la Virgen de la Caridad del Cobre; toma como referente la visión de los pobladores del Cobre y revierte algunos criterios establecidos por la historia, la religión y la propia definición de identidad, desde el análisis visual y receptivo en las nuevas condiciones de ese contexto cultural. No me referiré a planos, fotografía o al excelente comienzo con el «Ave María», como telón para que el amanecer aparezca ante nuestros ojos, aunque sea un excelente material audiovisual, mi mirada estará dirigida a descubrir cómo los símbolos establecidos se trasgreden si el contexto cultural se transforma por el paso lógico del tiempo. No es intención, tampoco, el análisis del impacto religioso de la Virgen de la Caridad, sino verla como un símbolo insertado desde el imaginario colectivo.

TOMA 2
(Sigue la búsqueda del símbolo)

El culto a la Virgen de la Caridad data de varios siglos y la acompañan disímiles estudios y

puntos de vistas científicos y religiosos. Se considera una Virgen milagrosa para todos los cubanos, es *La Patrona de Cuba*, esta condición hizo, que a través de los siglos, su imagen se estableciera como símbolo, según Prada Oropesa: «[El símbolo es una] expresión de doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación que hace explícito su segundo sentido o sus sentidos múltiples».²

Esta «multiplicidad de sentidos» fue precisamente lo que hizo viable su inserción en el contexto cultural definido del país, y específicamente, con un trasfondo mitológico, que se estableciera en el poblado de El Cobre por el peso identitario de su propia aparición en las aguas de la Bahía de Nipe. Aunque el elemento económico igualmente contribuyó al desarrollo de este símbolo en El Cobre. La Dra. Olga Portuondo en su libro *La Virgen de la Caridad del Cobre. Símbolo de cubanía*, relaciona las posibles causas:

El aumento de los cafetales con plantaciones esclavas, provocó el crecimiento de la densidad demográfica en las montañas del partido de El Cobre [...] La población de color libre se benefició con la industria minera: unos trabajan como arrieros para conducir el mineral al puerto santiaguero, y otros, en las propias minas [...] El empleo de fuerza de trabajo esclava para la extracción del cobre contribuyó entre los trabajadores libres al florecimiento de una población rural dedicada a la agricultura de consumo. Afluyó gente de todos los puntos de la Isla³

Todo confluyó para que la Virgen de la Caridad o Nuestra Señora de la Caridad reposara en este «lugar» (tomaremos definición de «lugar» porque según Tomás Austin Millán «tiene mucho más significado que su equivalente “espacio geográfico”, porque implica espacio habitado, humanizado y culturalizado»). El Cobre, pasó a ser el reposo definitivo de la Virgen y a partir de aquí comenzó la incesante afluencia de personas hacia el santuario. El punto de partida de confluencia humana fue la mina, sostén económico de los habitantes del “lugar”. En este momento la Virgen constituía el símbolo de evocación a la salud, el bienestar y la ayuda; todos le pedían el milagro a la «Virgen mulata», el santuario se veía como una aparición milagrosa desde la tupida vegetación, una imagen sagrada, eso fue siempre la Virgen para los cobreros, los santiagueros y los cubanos todos, una fiesta cada 8 de septiembre para dar las gracias y adorar a la milagrosa. El texto ya mencionado de la Dra. Portuondo ilustra los comienzos de estas ferias:

Peregrinos de toda la isla se recibían e instalaban en la hospedería del santuario o en las casas-posadas que ya por entonces existían en Santiago y también en el poblado [...] Las familias santiagueras se trasladaban a El Cobre en los comienzos del mes de septiembre para ocupar las casas en aquel pueblo hasta concluir las fiestas; la ciudad quedaba prácticamente desierta durante los días principales, y los bailes de la Filarmónica u otros espectáculos perdían interés, pues los ciuda-

danos partían en cualquier vehículo para El Cobre⁴

TOMA 3

(La Virgen se tragará las aguas, lo sé)

Para abordar la transmutación de los símbolos establecidos en determinado contexto cultural debemos de determinar qué características han influido para que esa transmutación de significados contraste con el horizonte macrosocial y a la vez se identifiquen. La transmutación del símbolo Virgen de la Caridad en el contexto cultural de El Cobre lo indicaremos desde la visualización realizada del producto artístico —documental ya aludido— de 54 min. de duración, que evidencia, sin refutamientos posibles, que las condiciones económicas de la Cuba de finales del siglo XX condicionó un cambio en las esencias so-

ciales y culturales del país. Este renacer del audiovisual se ubica —según los estudiosos del tema— en la década de los '80, gracias a «el surgimiento de varios programas cuyo contenido se basaba en materiales realizados con elementos tomados directamente de la realidad, [lo que] provocó una regeneración del documental»,⁵ después de esta toma de aires renovadores no es casual que apareciera un material de este tipo dentro de la documentalística cubana de principios del tercer milenio. Muchos trabajos analizan desde determinados criterios los elementos que provocaron la crisis de los '90 y sus consecuencias para los cubanos, pero aún, las aristas que abarcan el impacto de esa crisis, muchas, no se tratan como motivos artísticos y este es, precisamente, el caso de *Ave María*, insertar una realidad que solo se conocía a nivel de contexto cultural específico.

El documental deviene como medio de comunicación idóneo para las nuevas condiciones de la sociedad cubana, pero no es hacer un documental y quedarse en la epidermis de los conflictos, es generar interrogantes, investigar causas y consecuencias en determinados contextos culturales. El investigador y crítico Juan Antonio García Borrero considera las causas del impulso de la documentalística en el país como un proceso de cambio en el espectro cultural de los medios de comunicación y su desemboque en el campo específico social:

Me parece que ante todo lo que se pone en evidencia es un cansancio de ese cine de ficción que ha terminado por saturar al espectador. La gente está ávida de encontrar «mundos reales», sobre todo porque con los noventa y el desplome de todos

Fotografía: Gustavo Pérez.



los grandes metarrelatos, el individuo sintió la necesidad de encontrar asideros reales que le permitieran sobrevivir en medio de un contexto francamente caótico. Cuba no es ajena a esa situación, de ahí que los noventa se caractericen por esa producción donde lo que predomina es el retrato de las pequeñas épicas, esas que podríamos llamar las épicas cotidianas.⁶

Ya han pasado diez años del tercer milenio, podríamos decir que estamos en el momento de «asimilación de la crisis», una «asimilación» objetiva y pragmática de las causas, consecuencias y permanencia de la crisis en nuestro país. En *Ave María* se reafirma que la postmodernidad, en mayor o menor medida de influencias, es una época de «objetos de consumo simbólico» en determinados contextos culturales amplios (Cuba) o más específicos (poblado El Cobre, en Santiago de Cuba). Este «objeto de consumo simbólico» puede adquirir innumerables formas sobre las cuales se demuestran los estratos periféricos establecidos en cada contexto; no es igual que un símbolo se concrete en una colectividad de significados, a que sea específico de un campo cultural y se convierta en vehículo de intercambio comercial, a través de la imagen simbólica objetiva; este intercambio comercial como base de la subsistencia inmediata del ser humano.

Todo símbolo indica «el enfrentamiento a un plano único: el de la representación [...] mientras en el emblema de re-

presentación designa algo respondiendo a una codificación conformada por la tradición, y por ello convencional, lo propio del símbolo es entregar una sugerencia inédita...».⁷ El epicentro de la fábula del documental se encamina hacia la exposición de una realidad emergente y general hacia un contexto cultural que la recepciona. El objeto de consumo simbólico toma fuerza en el contexto de El Cobre porque constituye ese el definitivo y estable de la Virgen; la corporeización original del mito mantenido por los cubanos se concretiza en El Cobre y los cobreros, debían de ser una suerte de «caballeros templarios» de la Virgen. El documental echa por tierra todo lo que puede resultar lógico y demuestra que hay un rediseño de ese contexto, conceptualizado como:

El entorno más la significación cognitiva para el grupo social. [Se] incorpora todo lo simbólico o que representa algo para alguien bajo cualquier circunstancia y ese alguien es capaz de interpretarlo y exteriorizar sus significados a través de su cultura de una manera completamente desapercibida para él o para ellos.⁸

El símbolo cambia de connotación en El Cobre a partir de un determinado suceso: la mina se cierra y los pobladores se quedan sin medios de subsistencia. El material audiovisual muestra la situación a través de la voz de los antiguos trabajadores de la mina. La presencia en primer plano de uno de los más antiguos pobladores de El

Cobre y trabajador de la mina, se muestra como un esbozo del sentir de estas personas, culmina el testimonio acerca del cierre de la mina, otro minero más joven, que viene a ser el «ego» que guía las añoranzas de lo que fue el lugar; con la rutina diaria de este hombre seguida por la cámara, comienza el documental. La otra arista que nos da el material es la transmutación del símbolo (Virgen de la Caridad): los pobladores viven de los devotos a la Virgen y no están relacionados con los trabajadores de la mina. Práctica de la supervivencia desde la reproducción de la imagen de la Virgen, que hace de esa comunicación subjetiva una particularidad contradictoria del contexto cultural en el que se comunican y habitan los cobreros. La transmutación del símbolo en objeto de consumo simbólico ocurrió por accidente. Un joven artesano hizo una talla en madera de la virgen para presentarla a un evento cultural, hecho que desencadenó una amplia comercialización y fabricación de estatuillas y una infinita cadena de oficios alrededor de la Virgen de la Caridad. El 90% de la población vive de rastrear en los alrededores los materiales que sirven para sustentar el mercado.⁹ Buscan entre la vegetación las cañas para colocar flores que otros siembran o compran a proveedores de sitios más o menos alejados; localizan tubos de luz fría desechados, que se limpian para darles color y colocar dentro la imagen a modo de capilla; los hay que arriesgan su vida en los pozos abandonados en busca del mineral con el que espolvorean las imágenes,



o fragmentos de roca brillante para los diversos usos. En El Cobre existen dos partes antagónicas del contexto cultural: los que todavía son devotos fieles de la Virgen (en menor medida), y los que desesperados por ganar cada vez más dinero acosan groseramente a los visitantes que llegan de muchos lugares del país, lo cual cambia la impresión de lo que debe de ser ese sitio.

Aunque la situación en El Cobre resulta verdaderamente preocupante desde el punto de vista social, en el documental se observa la presencia de «la ciudadela de la conciencia individual»;¹⁰ representada aquí por el joven Orlando Guerrero (el que dio lugar a la producción de estatuillas), aparece como la voz-conciencia y muestra su arrepentimiento por haber desencadenado el comercio de esas estatuillas de la Virgen. Otras voces se destacan en el documental: Cusa, la única mujer que vende en la avenida y no acosa a los visitantes; el vendedor de flores, cree que el pueblo sí es religioso y el sacerdote, piensa que los pobladores defienden a la Virgen como si fuera suya, pero no tienen una verdadera devoción.

Sobre la marcha indetenible de la realidad vemos la (re) escritura de la misma en un contexto cultural característico, con un conjunto de símbolos que erigen la vida y hacen de las costumbres y herencias, tradiciones —obligadas patentes de corso— de una generación a otra, de un tiempo a otro. Esta generaciones y por el lógico proceso de transgresión, adecuan a su «lugar» esas cos-

tumbres y herencias.

El documental *Ave María*, nos muestra ese proceso en una excelente construcción de varias historias que se unen en una sola: cada individuo forma parte del contexto cultural en que se desarrolla y él mismo da lugar a múltiples cambios e interpretaciones. Lo que ocurre en El Cobre con el comercio desmedido de la imagen de la Virgen de la Caridad se muestra como cambio de roles en la significación y manejo de los símbolos establecidos en la postmodernidad, y aunque muchos lo niegan, conlleva a la pérdida del status. El hombre tiene urgencias más inmediatas y para ello, no vacila en servirse de lo que le brinda el «lugar» del cual es parte. La comercialización con las imágenes y elementos religiosos no ocurre nada más en El Cobre, lo que distingue a este fenómeno es que, precisamente, el lugar adquiere una connotación directa por la presencia permanente de la Virgen. La Virgen de la Caridad del Cobre, seguirá siendo La Patrona de Cuba y desde su posición de suprema comprenderá las premuras del ser humano, porque los cubanos todos somos sus hijos y nos asiste el compromiso y la devoción para venerarla. Me sumo a la imagen que de Ella nos da Mons. Carlos Manuel de Céspedes:

Ella es así: sal humilde que nos conserva en nuestro ser propio y nos da el gusto exacto de la vida; humilde cobre que permite las aleaciones imprescindibles en este pueblo, pluralista y mestizo en tantos sentidos,

para seguir adelante, con aleaciones resistentes, por los ríos de nuestra Historia.¹¹ ●

¹ Luis Brito García: *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 2005, p. 134.

² Renato Prada Oropesa: *Hermenéutica. Símbolo y conjeturas*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 2010, p. 115.

³ Olga Portuondo Zúñiga: *La Virgen de la Caridad del Cobre. Símbolo de cubanía*, Ed. Oriente, 2008, p. 198.

⁴ *Ibid.*, pp. 204-205.

⁵ Racial Del Toro Hernández: «¿El boom del documental cubano?», www.ahs.cu.

⁶ Citado por Racial del Toro Hernández, *ob. cit.*

⁷ Guillermo Rodríguez Rivera: *Sobre la historia del tropo poético*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1985, pp. 140-141.

⁸ Tomás R Austin Millán: «Para comprender el concepto de cultura», *UNAP Educación y Desarrollo*, año 1, no. 1, mar., Victoria, Chile, 2000.

⁹ La información detallada acerca de los oficios específicos que se desarrollan en El Cobre por sus pobladores fue facilitada por los realizadores del documental, agradecer especialmente a su guionista Oneyda González.

¹⁰ Marshall McLuhan citado por Luis Brito García, *ob. cit.*, p. 134.

¹¹ Mons. Carlos Manuel de Céspedes: «Prólogo» a Olga Portuondo Zúñiga, *ob. cit.*, p. 23.



Ilustración: Bárbaro Toranzo.



12

Olga García Yero
ensayista y profesora


Durante buena parte del siglo XX pareció una imposibilidad el realizar una historia del cine insular. La documentación que, hacia la década del setenta, había sobrevivido, era muy poca y, además, aparecía fragmentada; buena parte de la filmografía realizada solo existía como memoria cultural que era preciso reconstruir a través de revistas, periódicos o por los testimonios personales de algún participante de aquellas producciones realizadas en la isla. A figuras como José Manuel Valdés Rodríguez, Arturo Agramonte, Raúl Rodríguez, y más tarde, a Luciano Castillo, se les debe hoy importantes textos acerca de una historia de nuestra cinematografía, la cual ha sido analizada, por cada uno de ellos, desde ópticas diferentes. En su libro *El cine silente en Cuba*, imprescindible para cualquier estudioso de nuestra producción cinematográfica, Raúl Rodríguez afirmaba al respecto:

La llegada del cine a Cuba ocurrió en fecha tan temprana, sobre todo si tenemos en cuenta que solo transcurrió un año y días entre su estreno público en París, el 28 de diciembre de 1897, y su primera exhibición en La Habana. Su desarrollo, tanto en lo concerniente a la exhibición como a la producción, fue bastante rápido. Sin embargo, ha existido un vacío historiográfico respecto a tan importante e interesante tema: nuestro objetivo central, pues, ha sido llenar ese vacío y, además, relacionar el estudio del desarrollo del cine en Cuba con el desarrollo económico, político, social y cultural del país.¹

La entrada del cinematógrafo a Cuba significó un vuelco importante en el panorama cultural de entonces. El cine constituyó una ventana abierta para conocer el mundo si no se contaba con los medios económicos para viajar. Se exhibieron filmes de Estados Unidos, Francia, España, Italia, Inglaterra, Suecia, Argentina y, por supuesto, las primeras producciones que se realizaban en suelo patrio. Estos años que van desde 1897 hasta 1930, quedaron marcados por las figuras de Enrique Díaz Quesada, a quien se le considera el padre de la cinematografía nacional, y por Ramón Peón, quien fue su continuador. Del primero apenas queda un fragmento de su documental *El parque de Palatino*, a pesar de haber filmado un obra muy extensa, pero desaparecida por incendios; en el caso de Peón, a pesar de su amplia producción cinematográfica, le hubiese bastado con filmar *La Virgen de la Caridad* (1930) para dejar una huella memorable de aquella etapa inicial de la cinematografía en Cuba. De hecho, este filme desmiente la idea, difusa y persistente, de que antes de 1959 no hubo en Cuba producción cinematográfica que tuviera alguna calidad. Este filme, sin embargo, contiene determinados valores estéticos que resultan evidentes y han llamado la atención de diversos críticos, incluso el famoso francés Georges Sado-

La Virgen de la Caridad,

un filme de Ramón Peón



ul, quien en su archiconocido libro *Las maravillas del cine* le dedica juicios muy elogiosos, y lo coloca en la vanguardia de la naciente cinematografía latinoamericana. Raúl Rodríguez señala sobre este texto cinematográfico:

La importancia de esta cinta no radica en el hecho de que sea la única conservada completa de toda la producción silente de ficción, ni siquiera de ser la cinta que cierra el ciclo de cine mudo producido en Cuba. Su mérito radica exclusivamente en el hecho de que, entre tanta cursilería y sin abandonar esos patrones, hace un intento de penetrar hasta cierto punto la realidad del campesino. Originalmente una novela de Enrique Agüero Hidalgo, la versión fílmica muestra fresca —vista claro a la luz de la época—, un mensaje dinámico y actuaciones aceptables.²

En efecto, la mirada de Ramón Peón hacia la problemática del campesinado es muy especial, incluso realista. No solo es importante la presencia del campesino, sino también las referencias a las luchas independentistas, para lo que emplea la técnica del *flashback*, en escenas que dejan un sabor amargo, pues evocan el fracaso esencial de la guerra del '95 y obligan a un cierto cuestionamiento de la realidad insular de principios de siglo XX. Los cambios que se vienen produciendo en el terreno de la cultura insular en las primeras décadas de esta centuria, estaban marcados por la búsqueda de un lenguaje que debía atender a nuestros propios problemas sociales y culturales. Se asiste, en lo que a la creación artística se refiere, al nacimiento de las vanguardias en la Isla. Tal hecho implicaba también el reconocimiento definitivo de un arte y una cultura nacionales. Al respecto, Jorge Mañach, en su ensayo «La crisis de la alta cultura en Cuba», expresaba:

Advertimos, pues, que la cultura se manifiesta como una unidad orgánica, no como un agregado aritmético. Muchedumbre de poetas, de inventores, de filósofos, no formarían nunca, en la estimación ajena, al menos, un estado de superior cultura, a no ser que todos esos esfuerzos, aunque aislados, en apariencia, se hallan superiormente vinculados en una aspiración ideal colectiva, movidos por una preocupación fraterna. Este enlace de comunes alicientes, es la conciencia nacional, con todos sus orgullos, sus anhelos, sus bienes asertivos,

su dignidad patriótica. Por eso la formación de la alta cultura en los pueblos jóvenes suele estar condicionada por la aparición de un ideal de independencia y de peculiaridad—es decir, de independencia política, como Estado y de independencia social como nación—. Una vez realizados esos ideales, la cultura propende a su conservación y ahínco.³

Un acercamiento a la figura de Ramón Peón y a su filme *La Virgen de la Caridad* debe tener en cuenta estos aspectos. El filme en cuestión toca diferentes aristas de ese complejo sistema que es la cultura en general y la cultura popular en particular. El director de *La Virgen de la Caridad* asumió, quizás de forma inconsciente, ese «estado de ánimo popular»,⁴ al decir de Jorge Mañach, para llevar a cabo esta producción. La devoción nacional por la Virgen de la Caridad era practicada sobre todo por los sectores más populares de la nación. La confirmación de que en aquellos años era vista con devoción por las clases más populares, queda expuesta por Olga Portuondo en su libro *La Virgen de la Caridad del Cobre. Símbolo de cubanía*:

Los centros de educación privados y aristocráticos siguieron controlados por los sacerdotes católicos de origen español, quienes preferían otras advocaciones marianas en la modernidad: santa Teresita, la virgen de Lourdes, etc. Particularmente en el occidente de Cuba, la devoción de la Virgen de la Caridad del Cobre era tenida por la gente «de clase» como propia de las beatas negras. A este aplebeyamiento contribuyó su color y su historia. Durante 1902, en la iglesia del Espíritu Santo de La Habana, se organizó una cofradía de la Caridad, solo integrada por mujeres negras. Por este tiempo, el generalísimo Máximo Gómez donaba una imagen de la Virgen del Cobre a la catedral de La Habana.⁵

A pesar del título, la imagen de la Virgen de la Caridad apenas aparece en pantalla. El costumbrismo presente en el filme no ha sido manejado como telón de fondo, sino a partir de una recia voluntad creadora. El director hace referencias muy bien delineadas a los conflictos sociales en la zona rural de la Isla, sobre todo como consecuencia de la conmoción producida por la guerra independentista, y se acerca a esa problemática de una manera respetuosa: en ningún momento se ridiculiza al hombre de campo. Esto es algo de



14

agradecer, sobre todo si se mira el tratamiento que después sufrió el campesino en ciertos espacios de la creación insular, incluido el cine. Además, mucho se debatía por aquel entonces en relación con el uso y el abuso de los elementos costumbristas en las producciones artísticas de la Isla.⁶ Luciano Castillo y Arturo Agramonte, en su libro *Cronología del cine cubano (1897-1936)*, señalan algo en lo que vale la pena detenerse:

Al cabo de los años *La Virgen de la Caridad* conserva aún el encanto de lo genuino y asombra a las nuevas generaciones de cinéfilos. Esta realización de Peón se inscribió en el mismo año junto a obras cimera de la cultura cubana: Nicolás Guillén escribió sus *Motivos de son*; Amadeo Roldán compuso la partitura de *Rítmicas*; Ignacio Piñero firmó el son *Suavecito* y Nilo Menéndez la canción *Aquellos ojos verdes*. La cifra de emisoras radiales ascendía a sesenta y una, de ellas cuarenta y tres en La Habana, número superior en proporción a las existentes en Nueva York.⁷

Se asiste a una crisis de la alta cultura dominante, que se resquebraja bajo el empuje de nuevas formas de expresión de la cultura en general y del arte en particular. El fenómeno de la vanguardia en la Isla es muy diferente, no ya a lo acaecido en Europa, sino también a lo que se produjo en el resto del continente. Cuba no produjo manifiestos estéticos; los creadores no estaban unidos por tenden-

cias artísticas, ni adscritos a movimientos o *ismos* particulares. Estaban, digámoslo así, fragmentados en el que hacer artístico y se debatía, una y otra vez, qué entender por vanguardia en lo que a la Isla se refería. Algunos preferían llamarle *arte nuevo*.⁸ Al repasar esos

años, en efecto, se encuentran esas figuras mencionadas por Agramonte y Castillo: la vanguardia en Cuba no fue homogénea, careció de revistas y de figuras que la liderearan. La existencia de *De Avance*, *Atüei* y *Antenas*, no tuvieron el carácter de otras revistas del continente. El caso de *Social*, con Massaguer al frente y buena parte del minorismo habanero en ella, es cosa aparte, pero tampoco podría afirmarse que fue expresión cabal de esa vanguardia sobre la que, en muchas ocasiones, se debatía en sus propias páginas. La deuda con este periodo se fue saldando poco a poco con el devenir de los años, lo cual demuestra lo absurdo de ciertas historias literarias que quieren segmentar por etapas impermeables los diferentes momentos de la historia cultural de Cuba. Por supuesto, todo esto se encuentra también vinculado a la renovación del lenguaje artístico. Jorge Mañach señalaba desde las páginas de *De Avance*:

El arte también ha de aspirar, pues, a la plasmación, en formas tan expresivas como sea posible, de lo circunstante —o si se quiere, de la impresión esencial que deja lo circunstante. Su fórmula es: la mayor cantidad de actualidad real en la menor cantidad de lenguaje. Y no importa que este lenguaje sea descriptivo o arbitrio: lo que importa es que tenga una verdadera elocuencia propia. Una pierna monstruosa de Picasso o de Epstein logra su finalidad actualizante y emocional tan bien o mejor que una

pierna fidelísima de academia. Aquella, aparte de su elocuencia plástica, nos dice más claramente, aunque con más arbitrarias referencias a lo externo, el sentido desmesurado de la época en que vivimos.⁹

Ramón Peón no fue, ni mucho menos, un teórico; quizás como alguien lo definió, no pasaba de ser «una máquina de hacer cine». No obstante, formó parte de esta época de renovación en el terreno del arte. No podía esperarse de él un rompimiento total con el cine de mercado con el cual se formó. Tampoco era posible que se produjera en él un rechazo de la cursilería imperante. Pero no se olvide que también lo que hoy denominamos *corsi* puede, en ciertos casos, formar parte del lenguaje del arte en una época dada. Y eso es lo que condiciona la aparición de un filme como *La Virgen de la Caridad*, un producto artístico que se detiene en un espacio poco común para la época: el campo. Es cierto que hay una recreación en la belleza del paisaje, pero no es lo que prevalece. Lo rural es escenario de conflictos bélicos, de desalojos que se refieren y no se muestran, pero desalojos al fin, y, de énfasis en ciertas zonas de la pobreza carentes de la belleza a la que estaba acostumbrado el público de la época. Las casas son, en general, muy modestas y, por cierto, tienen un realismo en su realización que, en general, no alcanza la televisión nacional en sus telenovelas, que, desde hace años, son esencialmente urbanas y, sobre todo, habaneras, actitud cultural más que preocupante y reveladora de necesidad de cambios y de una verdadera estética nacional en la televisión actual. En *La Virgen de la Caridad* comienza a perfilarse, muy subrepticamente, una cierta mirada a lo feo —pobreza, injusticia— social en lo que a ciertos entornos se refiere. ¿Podría verse como una contraposición a ciertos ideales de belleza? No creo que haya habido una intención teórica, ni siquiera de denuncia social como han querido ver otros. Lo que sí se logra es mostrar una decadencia del sujeto humano en las primeras décadas de la República.¹⁰ *La Virgen de la Caridad* tiene una sencillez argumental —melodrama del joven muchacho, hijo de

mambí, despojado de sus tierras por un maleante; la muchacha hija de hacendado, enamorada del anterior, pero obligada, por intereses económicos, a casarse con el maleante— que puede parangonarse con ciertas películas, ya sonoras, del cine francés, como *Bajo los techos de París* y *El millón* de René Clair. La ingenuidad argumental era una garantía del éxito de público. Al mismo tiempo, se le mostraba un ambiente nacional, pero pobre y humillado, en vez de los edulcorados ambientes del cine mudo de la época. *La Virgen de la Caridad* es un símbolo de cubanía en la película, un *deus ex machina* que permite que el buen muchacho encuentre, por pura casualidad, dentro del marco de un cuadro —recurso vagamente parecido y ciertamente antecedente del eje de *Las doce sillas*, basada en un texto ruso—, la escritura de propiedad legítima de sus tierras, arma que le permite impedir, en el último instante, la boda de su amada y, al mismo tiempo, lo convierte, muy burguesamente, en un novio ideal para la hija del hacendado. Lugares comunes de un arte menor, pero al mismo tiempo fuertemente testimoniales, pues todo esto, de otros modos, sí sucedía. Todo lo cual le da hoy a este filme un enorme valor antropológico, amén del artístico.

Hay también una excelente fotografía que se recrea, entre otros aspectos, en resaltar la cocina campesina. El degustar de aquella comida comienza en el acto mismo de hacerla y luego disfrutarla. Las tomas de ollas hirvientes y de todo el proceso de confección de aquellos platos, alcanzan hoy una importancia culturológica innegable.

15



El movimiento lento de la cámara permite captar una arquitectura rural hoy casi inexistente, una arquitectura que marca las diferencias de clases sociales como parte de un lenguaje de la cultura de cualquier época.

El comienzo del filme es especialmente significativo desde el punto de vista de un lenguaje vanguardista. El movimiento de las máquinas de la imprenta en la que se imprime el periódico, puede asumirse hoy como una cita de *Tiempos modernos*, de Charles Chaplin. No se olvide que Peón vivió mucho tiempo en los Estados Unidos y que fue allí donde aprendió el oficio de hacer cine. Así también puede vincularse a cierto lenguaje de la vanguardia denominado *maquinismo* que estaba de moda en aquella época. No se olvide, por ejemplo, el texto vanguardista de Regino Pedroso, «Salutación fraterna al taller mecánico» o el marcado interés de artistas como Marcelo Pogolotti por la representación de temas fabriles.

El director no hace concesiones a la moda norteamericana. Mujeres y hombres aparecen vestidos a la usanza de la época desde una perspectiva nacional. La guayabera, los sombreros, la vestimenta de las mujeres pobres: todo responde a un tono de profunda cubanía. Por otra parte, el ideal de belleza femenina está más cerca todavía del de la cultura latinoamericana del siglo XIX que del entrante siglo XX. Hay una medida muy peculiar en el tratamiento del maquillaje y en la forma en que quedan caracterizados los personajes. La cámara se detiene en rostros, manos u ojos y eso le da un dramatismo enorme a las escenas en cuestión y al lenguaje en general del filme. El manejo de esa fotografía tiene también momentos de clímax en las escenas referidas a la pelea de gallos o los juegos de feria típicamente campesinos. Pero en nada podría hablarse, como ha señalado George Sadoul, de que se trata de un filme que anuncia el neorrealismo en el cine. Semejante afirmación evidencia un desconocimiento de la época en que se produjo este filme, especialmente, del contexto cultural cubano.

La Virgen de la Caridad sigue siendo hoy un documento artístico que, en efecto, no solo cerró una época, sino que desbrozó caminos en el arte cinematográfico que vendría después. El filme, pues, como la imagen de la Patrona de Cuba, sigue allí

esperando por nuevas lecturas que no harán otra cosa que poner al descubierto su auténtica y tenaz pertenencia a nuestra difícil insularidad. ●

¹ Raúl Rodríguez: *El cine silente en Cuba*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1992, p. 13.

² *Ibíd.*, p. 132.

³ Jorge Mañach: «La crisis de la alta cultura en Cuba», *Ensayos*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1999, p. 10.

⁴ *Ibíd.*, p. 10.

⁵ Olga Portuondo: *La Virgen de la Caridad del Cobre. Símbolo de cubanía*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2008, p. 231.

⁶ Al respecto, podrían servir de referencia una buena parte de ensayos o artículos aparecidos no solo en las revistas de corte vanguardista de la época, en *Social* por poner solo un ejemplo. El asunto no era renunciar al costumbrismo porque había cierto consenso al respecto de que era una de las formas de tratar los asuntos nacionales. Era lo que movía a Emilio Roig a publicar en *Social* aquellos artículos que sacaban a la luz interesantes momentos de la historia, no solo de San Cristóbal de La Habana, sino también del resto de Cuba.

⁷ Arturo Agramonte y Luciano Castillo: *Cronología del cine cubano (1897-1936)*, Ed. ICAIC, La Habana, 2011, p. 328.

⁸ Al respecto apuntaba Jorge Mañach en su ensayo «Vanguardismo. El imperativo temporal», *De Avance*, año 1, no. 3, abr., La Habana, 1927, p. 42: «¿Qué cosa es ser nuevo? —se dicen desesperadamente— ¿Por qué ha de ser novedad en el arte, que es eterno; en la sensibilidad, que está siempre hecha de los mismos sentidos, de los mismos nervios? Y, sobre todo: ¿por qué no somos tan siquiera artistas los fieles a las normas establecidas como estos cultivadores de lo feo y lo arbitrario? ¿Por qué es malo ser como Velázquez y bueno ser como Picasso?».

⁹ Jorge Mañach: *ob. cit.*, p. 44.

¹⁰ Es interesante relacionar esto con las ideas expuestas por Umberto Eco en su *Historia de la fealdad*, Ed. Debolsillo, Barcelona, 2011, p. 15: «Decir que belleza y fealdad son conceptos relacionados con las épocas y con las culturas (o incluso con los planetas) no significa que no se haya intentado siempre definirlos en relación con un modelo estable. Se podría incluso sugerir, como hizo Nietzsche en el *Crepúsculo de los ídolos*, que “en lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección” y “se adora en ello... El hombre en el fondo se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo aquello que le devuelve su imagen... Lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración... Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de senilidad, de fatiga, toda especie de falta de libertad, en forma de convulsión o parálisis, sobre todo el olor, el color, la forma de disolución, de la descomposición... todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor «feo»... ¿A quién odia aquí el hombre? No hay duda: odia la decadencia de su tipo».

Virgen Primera imagen de la en Ciego de Ávila María

Antes de la ocupación oficial de la Isla algunos españoles estuvieron en Cuba por accidente. De ellos merece citarse particularmente a los que al regreso de la infortunada empresa colonizadora de San Sebastián de Urabá, en el golfo de Darién,¹ hicieron escala forzosa en nuestra tierra o naufragaron cerca de sus costas, destacándose la figura de Alonso de Ojeda, navegante, gobernador y conquistador, primer hombre blanco en pisar tierras avileñas.

Nació en Cuenca, España, en 1468 y murió en Santo Domingo en 1515. Es famoso por la teoría —no confirmada totalmente al existir otra versión— de haber dado el nombre Venezuela a la región que exploró en sus dos primeros viajes y por haber descubierto el lago de Maracaibo.

Perteneció a una familia hidalga de pocos recursos y en su juventud estuvo al servicio como paje del duque de Medinaceli, don Luis de la Cerda. Era pariente cercano de un alto miembro del Tribunal de la Inquisición, de su mismo nombre, quien le presentó al famoso obispo de Burgos, quien fuera después Patriarca de las Indias, don Juan Rodríguez de Fonseca. Participó en la toma de Granada, donde dejó constancia de sus dotes militares, de su destreza como espadachín y de su audacia. El joven se ganó en breve la buena voluntad del Obispo, quien ofreció dispensarle su protección en primera oportunidad.

Según sus biógrafos Alonso de Ojeda era

pequeño de estatura, ágil hasta causar sorpresa, y en todos los ejercicios de las armas, maestro consumado; dicen que tenía el genio pronto y la vista perspicaz; era valiente hasta la temeridad, vengativo hasta la cruel-

dad, tierno de corazón con los débiles, y cortés con las damas; pendenciero y duelista, pero hondamente creyente y por extremo observante de sus deberes religiosos católicos. El Obispo supo distinguir en él un alma bien templada y un corazón generoso, pero también notó en su carácter un fondo de ambición, cualidad positiva para los planes que por entonces maduraba.²

Después del fracaso de San Sebastián en 1510, Alonso de Ojeda se vio obligado a huir para salvarse con un solo hombre apenas y llegar ileso a la orilla del mar, donde pudo ser rescatado por una flotilla estacionada en la bahía. Pretende entonces regresar a Santo Domingo en el bergantín de un bandido español llamado Bernardino de Talavera, que pasaba por el lugar. Al poco tiempo de navegación el pirata apresó a Ojeda y no lo quiso liberar, pero un fuerte huracán azotó la embarcación y Talavera buscó ayuda en los conocimientos y experiencia de su prisionero, por demás, excelente marinero. No obstante, la tormenta arrastró la nave y esta naufragó en la bahía de Jagua, hoy Cienfuegos.

El audaz colonizador decidió entonces ir con el pirata y sus hombres a recorrer la costa meridional de la isla a pie, en marcha penosísima hasta Punta Maisí, desde donde luego se trasladarían hasta La Española.

Durante la marcha llegaron al territorio que hoy conforma la provincia de Ciego de Ávila, por la porción sureña de los municipios de Venezuela y Baraguá, no sin antes enfrentar muchísimas dificultades en camino tan agreste, colmado de pantanos y fango, casi impenetrable y tupida

vegetación, asediado por mosquitos, jejenes y la copiosa lluvia tropical. Por estas circunstancias la mitad de los hombres murieron de hambre, enfermedades y las penurias sufridas durante la travesía.

Pero hay algo interesante. Alonso de Ojeda cargaba apenas una imagen de la Virgen María cubierta por un paño, llevada consigo desde la primera vez que se embarcó a América en 1493 e hizo una promesa a esta: dedicarle un templo en el primer poblado indígena que encontrara en su camino, donde se le recibiera con buenas intenciones.

Poco después, con una docena de hombres y el pirata, llegaron a la comarca de Cueybá, cerca de la desembocadura del Cauto, donde el cacique Cacicaná trató amablemente, cuidó de ellos y ya a los pocos días se habían recuperado. Ojeda cumplió su promesa, levantó una pequeña ermita a la Virgen en el poblado y según relata la historia, venerada a partir de ese momento por los aborígenes del lugar.

De ahí fue socorrido por Pánfilo de Narváez y se trasladó a Jamaica, donde Talavera fue apresado por piratería. Después Ojeda llegó a La Española muy exhausto y no volvió a dirigir ninguna otra expedición. Pasó los últimos cinco años de su vida en Santo Domingo donde vivió triste y deprimido. Luego se retiró al Monasterio de San Francisco, en donde murió en 1515.

Su última voluntad fue que lo sepultaran bajo la puerta mayor del monasterio, para que su tumba fuese pisada por todos los que llegaban a entrar a la iglesia, como pena por los errores que cometió en su vida; su sepulcro desapareció del

monasterio sin dejar rastro, debido a la guerra civil e intervención norteamericana sufrida por la República Dominicana en 1965.

Dos escritores españoles, Vicente Blasco Ibáñez y Alberto Vázquez Figueroa en sus respectivas novelas *El caballero de la Virgen*³ (1929) y *Centauros* (2007), relatan con amplitud y detalles la vida del conquistador Alonso de Ojeda, a quien se le debe la primicia histórica de portar y exhibir la primera imagen de la Virgen María en territorio avileño, venerada hoy como Patrona de Cuba después de su aparición en la Bahía de Nipe hace 400 años. ●



¹ San Sebastián de Urabá fue el primer asentamiento establecido por españoles en la actual zona del Urabá-Darién, en lo que hoy es parte del territorio del departamento de Antioquia, Colombia. Dicho asentamiento, fundado en 1510 por Alonso de Ojeda, significó el primer intento de los españoles para establecer una base en la costa norte del continente. La precaria instalación fue en realidad un efímero fuerte que resultó ser una verdadera tragedia. A causa de la extrema violencia de los indígenas de la zona, rápidamente el fuerte sería abandonado y sus pobladores se trasladarían a otro lugar más pacífico y seguro, donde se tenía la intención de fundar como base de operaciones un verdadero poblado estable que los españoles requerían para em-

prender la exploración del sur del continente.

² Vicente Blasco Ibáñez: *El caballero de la virgen*, Ed. Paso, Madrid, 1929. p. 25.

³ *El caballero de la Virgen* es el sobrenombre dado a Alonso de Ojeda en una novela histórica escrita en prosa que narra la vida de los primeros exploradores, navegantes y conquistadores españoles que se asentaron en La Española. Su creador investigó minuciosamente la historia de los acontecimientos que se desarrollaron en los primeros años del siglo XVI para escribirla con la mayor exactitud y similitud posibles.

La Virgen del

Ya como herencia hispana o como expresión de las creencias del cubano, la Virgen ha sido tema recurrente en la música cubana, adquiriendo en cada ciudad, región o país el nombre de la patrona de dicha localidad, provincia o nación. De ahí que en los títulos de las composiciones musicales consagradas a ella, aparezca, por lo general, el rótulo que identifica y simboliza a esa Virgen lugareña. En Cuba, la Virgen de la Caridad del Cobre se alza como la patrona criolla, razón por la cual, entre las diversas obras ejecutadas dentro de la misa y en festividades religiosas determinadas, se encuentran títulos que se refieren a ella como madre de la cristiandad en la Isla.

En la música dedicada a la Virgen de la Caridad del Cobre se pueden establecer tres variantes fundamentales: a) la que acometen representantes y fieles de la iglesia católica, b) la desarrollada por músicos populares y c) la asumida por compositores académicos. En el contexto de la iglesia y la música popular, las creaciones dedicadas a la Virgen se identifican por la cubanía presente en el género seleccionado y su instrumentación, entre los que se encuentran décimas, son, salsa, danzón y canción, acompañados de conjuntos

pequeños de tres, guitarra, claves y maracas, piano o agrupaciones corales. Las obras enmarcadas dentro del contexto académico, si bien emplean diversos lenguajes: ya tradicional o de vanguardia, también contienen elementos de cubanía expresados a través de los ritmos empleados. A continuación se analizarán ejemplos de cada una de estas variantes.¹

El sacerdote santiaguero Jorge Catasús es autor de varias canciones dedicadas a la Virgen de la Caridad del Cobre, obras que se ejecutan en festividades diversas de la iglesia, procesiones y peregrinaciones. Entre ellas destacan «Mina de amor», «Virgen María», «Décimas para celebrar una fiesta» y «Reina en el corazón del pueblo». Todos, temas recogidos en el CD grabado por la Comisión Arquidiocesana para la Cultura de Santiago de Cuba en el 2004, bajo el título *Lo que quiero es Virgen de la Caridad*.

El tema «Virgen María» interesa, en tanto se basa en un texto de nuestro Héroe Nacional José Martí, en el que la idea de la madre se asocia al de la Patria



Cobre

en la música cubana

que sufre bajo el dominio extranjero. La música concebida por el Padre Catasús para estos versos de intenso lirismo, más allá de su simpleza, un acompañamiento de guitarra sola con carácter más bien grave, refleja algunos pasajes rítmicos llenos de cubanía. Por su parte «Décimas para celebrar una fiesta» indica, desde su nombre mismo, la estructura poética que define, además, el género seleccionado. Se trata de una pieza que refiere la historia de la Virgen de la Caridad del Cobre desde su aparición en el mar, su presencia en las gestas independentistas y en los grandes hitos de la historia de Cuba hasta su aceptación como Patrona oficial del pueblo. En correspondencia con ello, en la instrumentación se emplean los más típicos de nuestra música: clave, guitarra, maracas; ritmos

Verónica E. Fernández Díaz
musicóloga e investigadora

y giros melódicos tomados del contexto campesino.

Pertenecientes a compositores poco conocidos, posiblemente feligreses, aparecen en este CD otros temas musicales que se inscriben dentro del género danzón, guajira, son y salsa. Es el caso de «Danzón para una Virgen cubana» de Marcos Canique, donde se enfatiza en el cinquillo cubano como base rítmica del género, aunque mantiene una estructura estrófica que facilita el aprendizaje rápido de su letra por parte de los fieles; «Dulce Cobija» balada-guajira de Marcos Paneque y Jesús Estrada cuya segunda sección acentúa el ritmo de la guajira como expresión de cubanía; el «Salve» de Juan Sosa en arreglo e instrumentación sonera y «Mi veneración» de Noemí Matos en dos versiones que se corresponden con géneros como el son y la salsa, con excelente tratamiento vocal, instrumentación y disposición de timbres, ritmos y giros melódicos donde se dedican secciones a la improvisación de la trompeta o el piano y su habitual tumbao.

En el mismo disco se recoge una de las más populares obras dedicadas a la Caridad del Cobre, se trata de «Virgen mambisa», firmada por Rogelio Zelada y Orlando Rodríguez. Una canción estructurada a partir de la alternancia entre copla y estribillo con interludios instrumentales entre cada una de las secciones.

El texto, si bien tiene un contenido religioso, refleja cubanía a través de expresiones como «tierra cubana», «virgen mambisa», «amor a mi tierra» y es una de las obras más recurridas dentro de las festividades de la iglesia católica.

El CD *Lo que quiero es Virgen de la Caridad* recoge, asimismo, obras que pertenecen a la autoría de importantes trovadores cubanos como María Teresa

dedicadas a la Caridad: «Imagen protectora» y dos composiciones musicales bajo el título «Virgen del Cobre»: un bolero compuesto presumiblemente entre 1880 y 1890 y una canción sin fechar, de la cual se conserva una grabación realizada por el dúo Cabrisas-Farach con la orquesta de Osvaldo Estivill, en la disquera Panart, bajo el título «Madre Virgen». El tema «Imagen protectora» se erige sobre una estructura

estrófica, en tanto presenta una misma frase musical repetida con cambio de texto, carácter de lamento o plegaria y acompañamiento de guitarra con interludios instrumentales entre las estrofas de los versos. La canción «Virgen del Cobre» mantiene los cánones de la canción trovadoresca cubana, de la cual su autor resulta uno de los máximos exponentes, a la



Vera, Sindo Garay, Bienvenido Gutiérrez y Francisco Repilado, también el pianista Ernesto Lecuona y José María Vitier quienes realizan algunas de sus musicalizaciones tomando los versos de grandes de las letras cubanas, es el caso de «Déjame tomar asiento» con texto de Emilio Ballagas, que se encuentra además, como parte musical introductoria de «Misa cubana a La Virgen de la Caridad del Cobre» de José María Vitier.

En el catálogo de obras de Sindo Garay hallamos tres obras

vez que muestra cierto aire caribeño donde destaca el trabajo de las voces y la instrumentación típica de los conjuntos musicales de la región santiaguera.

A María Teresa Vera corresponde el bolero «A la Virgen del Cobre» compuesto en 1922 y grabada por el Trío Veinte Años en los estudios EGREM. En su instrumentación intervienen guitarras y claves como elemento melódico y rítmico fundamental, además del trabajo vocal a dos voces. Su texto, aunque no tiene un contenido evidentemente re-

ligioso, funciona como una plegaria a la Virgen de su devoción, donde pide bendición y fuerzas para seguir con sus proyectos de vida. Es posible que el tema se deba a que en ese año —1922— la Vera asumía nuevos retos profesionales al ser contratada por la compañía de discos RCA Víctor para nuevas grabaciones que asumiría, desde Nueva York, con Manuel Corona como voz segunda.

Otro gran compositor que escribió música dedicada a la Virgen del Cobre fue Bienvenido Julián Gutiérrez, a él corresponde el son «Los tres Juanes» ejecutado por el típico septeto cubano que en la introducción recrea, a manera de intertexto, el motivo melódico que identifica el conocido «Ave María» de Franz Schubert. Con el mismo formato se interpreta el boleroson de Francisco Repilado, *Compay Segundo*, titulado «Balcón de Santiago» en la cual, la Virgen de la Caridad del Cobre se refleja como guardiana de la capital santiaguera.

«Plegarias a la Virgen de la Caridad del Cobre» de Ernesto Lecuona es un *rara avis* en el catálogo compositivo de este músico. De ella se conocen varias versiones musicales, la más cercana al estilo compositivo de Ernesto Lecuona se caracteriza por el acompañamiento pianístico donde predomina el uso de octavas, pasajes arpegiados y una melodía adornada que recuerda los virtuosos pasajes operísticos. En otra de las grabaciones que se conservan de esta obra, el texto se repite de forma intacta en dos períodos musicales totalmente diferentes, por los medios expresivos empleados y su instrumentación; el primero se acompaña de piano y tiene un aire más bien lento cercano

a la balada, el segundo refuerza la sección rítmica con el empleo de tambores batá, instrumentos electroacústicos y un tempo ligeramente más movido. Ambos períodos se unen mediante un *glissando* desde el registro agudo al más grave del piano y emplea motivos recurrentes, a manera de intertexto, que pertenece al conocido «Zapateado por derecho».

De la música académica se traen tres ejemplos, dos de ellos con un lenguaje tradicional y contenido evidentemente religioso —«Ave María» de Luis Casas Romero y «Misa cubana a la Virgen de la Caridad del Cobre» de José María Vitier—, y otro que explora los lenguajes de la música de vanguardia y que, por carecer de texto, solo su dedicatoria indica el objeto de su inspiración —«Sonatas a la Virgen del Cobre», de Argeliers León.

En la Biblioteca Provincial camagüeyana, se conserva el «Ave María» dedicado a la Virgen de la Caridad del Cobre compuesto en abril de 1928 por Luis Casas Romero, músico insigne de la región. Si bien entra dentro de la música sacra por la combinación de sus medios expresivos, mucho debe a la influencia operística y zarzuelera de finales del siglo XIX y principios del XX, donde obtuvo certificación como creador. De manera que nos encontramos ante una obra litúrgica cuyo autor es laico y con una amplia experiencia en la composición zarzuelera, características que se ponen de manifiesto en la composición aludida. Entre los rasgos destacan, además de su texto en latín, la construcción morfológica de la partitura a partir de frases regulares, ya que su contenido se adapta a la música, y el empleo de introducción, peculiar por su empleo de formas

de elaboración polifónica a través de la imitación entre las voces del registro medio y grave.

La textura homófona con factura coral confirma otra muestra de esta influencia, a lo que se suma en el aspecto tímbrico, el empleo del piano como instrumento acompañante y no del órgano, como es habitual en la música religiosa. Así, el piano sirve de sostén a las voces y doblaje de las mismas, proporcionando colorido armónico, y a la melodía, función destinada a los instrumentos utilizados dentro de la liturgia, aún cuando en ocasiones la franja del acompañamiento adquiera cierta independencia.

Otra influencia de los modos compositivos heredados de la ópera y la zarzuela, se evidencian a través de la línea melódica. Construida a partir de movimientos disjuntos, tiene un carácter lírico, cantábil y abarca un amplio registro vocal, de manera que resalta el desarrollo melódico a partir del dúo, si bien, las voces cantan no solo a intervalos de 3ra. y 6ta.; sino que emplea también, intervalos de 4ta. aumentada y 5ta. disminuida, enriqueciendo la sonoridad habitual de la composición musical religiosa. Asimismo, es necesario señalar el empleo de acordes de séptima disminuida, giros de paso y paralelos en el acompañamiento pianístico, con pasajes escalísticos de cierta independencia en contracanto sutil con la voz principal. De igual manera, es destacable el empleo de modulación a tonalidad lejana sin preparación, y acordes alterados que alejan a la partitura de las formas de composición musical litúrgica, resultado de las sonoridades propias de la época.

Las «Sonatas a la Virgen del Cobre» (1988) de Argeliers León

se presentan, macroestructuralmente, como un ciclo de tres sonatas relacionadas entre sí por el empleo de figuraciones rítmicas que distinguen la cultura musical cubana: el cinquillo en sus diferentes variantes de escritura, la célula rítmica de la clave cubana o conga, la habanera, la alternancia de compases de 6 x 8 y 3 x 4 que otorga una cadencia cercana a la guajira y valores irregulares diversos.

El carácter cíclico de la obra se constata además, en la relación tónica-dominante-tónica (Sonata I- Re M, Sonata II-La M, Sonata III-Re M) aunque el tempo y carácter de cada una varía. La primera posee un tempo moderado fijado por el compositor como *Andantino* y una pequeña introducción de carácter solemne a la que sigue la estructura habitual de exposición-desarrollo-reexposición. La segunda sonata asume un tempo más rápido expresado por el compositor con el tempo *Allegro* en la introducción, sin embargo luego toma un aire de habanera que recuerda los de la centuria decimonónica. Entre los recursos expresivos manejados por el músico se encuentra el cruce de voces y registros o desarrollo mano a mano en el piano. La última sonata aparece con una indicación metronómica de tempo y la conjugación de elementos rítmicos, armónicos y melódicos que la acercan a la conga si bien, utiliza como recurso expresivo elementos de la fuga.

Por el género al que hace referencia, la forma en que se organizan las ideas musicales dentro de cada pieza que comprende el ciclo y los medios sonoros empleados en su composición: orquesta de cuerdas y piano, el ciclo de sonatas se inscriben dentro del neoclasi-

cismo. Sin embargo, los recursos expresivos utilizados, sobre todo aquellos elementos rítmicos antes mencionados, la acercan a un folclorismo que recuerda las piezas ya clásicas de Amadeo Rolán y Alejandro García Caturla.

Conjugando los elementos tradicionales de la música religiosa: la misa, y los recursos expresivos propios de la cultura musical popular cubana, se encuentra «Misa cubana a la Virgen de la Caridad del Cobre» compuesta en 1995 por José María Vitier, misa votiva que presenta en su estructura cuatro de las cinco partes más usuales de este tipo de composición: a) *Kyrie eleison*, b) *Gloria*, con su *Laudamus Te* y *Quoniam Tu solus sanctus*, c) *Sanctus*, con el *Hosanna* y d) *Agnus Dei*. Todas ellas con textos en latín tomados de la biblia y partes adicionales que cumplen función de introducción, enlace y coda con textos en español ya que pertenecen a autores cubanos, cuyo contenido expresa la ofrenda objeto de la misa: la Virgen la Caridad del Cobre. Cada una de estas partes son contrastantes entre sí y en ocasiones se produce oposición de tempo, carácter, instrumentación y género dentro de un mismo número musical.

La composición se fragmenta en: «Déjame tomar asiento» con texto de Emilio Ballagas, «Misteriosa transparencia» de la autoría de Silvia Rodríguez Rivero justo en el centro de la misa, «Salve Regina» y «Plegaria a la Virgen del Cobre» de la misma letrista como cierre de la composición. Destacan dentro de la grabación realizada de esta misa, la interpretación de reconocidos cantautores y solistas tanto populares como académicos como Silvio Rodríguez, Amaury Pérez, Teresita Paz, María Felicia Pérez y su coro Exaudi.

«Déjame tomar asiento», a manera de obertura, presenta un tempo moderado de estilo fugado, donde destaca el trabajo polifónico entre voces e instrumentos como recurso compositivo, que unido al *ritardando* del tempo al final y al contenido del texto refuerzan, a manera de preámbulo, la invitación a escuchar la ofrenda de Cuba a su patrona. El *Kyrie Eleison* contrasta con el número anterior por su texto en latín y tempo majestuoso, donde predomina el trabajo concertante entre voces e instrumentos, el acompañamiento de órgano como parte integrante del conjunto y el uso, también, de instrumentos y ritmos afrocubanos.

El *Gloria*, al igual que el número anterior y los siguientes emplea texto en latín. Su tempo es más ágil que el del *Kyrie Eleison* por explotar recursos de imitación y fuga entre voces, instrumentos y partes en las que ambos medios sonoros intervienen conjugados con ritmos de danzón. El *Laudamus Te* presenta un tempo lento y lírico que contrasta con el *Gloria*, emplea como recurso de acompañamiento rítmico la clave cubana, otorgando al texto bíblico un peculiar sabor nacional junto a los bongoes y pasajes improvisados en el piano. La sección del *Quoniam* vuelve al estilo concertante del *Kyrie Eleison*, retomando temas musicales recreados en aquella sección y del danzón presentes en el *Gloria*, por lo que su tempo se torna caprichoso.

«Misteriosa transparencia», sección intermedia con texto en español y tempo muy lento y cantábile, contrasta con la sección anterior caracterizada por el estilo concertante entre solista, conjunto instrumental y coro y constituye una de las partes en que se hace referencia directa a

la Virgen de la Caridad del Cobre, objeto votivo de la misa. El *Sanctus*, *Agnus Dei* y *Hosanna* vuelven a emplear texto en latín tomado de la *Biblia*. El *Sanctus* presenta un tempo *Allego-andante*, emplea recursos compositivos de la fuga, esta vez con aire de guajira y la sonoridad del clavicémbalo como instrumento acompañante, con partes solistas que alternan con el trabajo vocal o mantiene como bajo continuo. El *Agnus Dei* —otro de los temas más emotivos de la misa— se construye sobre un estilo cercano al pianismo decimonónico sin abandonar el recurso concertante. Por su parte, el *Hosanna* retoma el órgano como base armónica fundamental junto al trabajo vocal propio de la misa y al igual que el *Agnus Dei* tiene un temperamento sublime.

Las secciones finales: «Salve Regina» y «Plegaria de la Virgen del Cobre» vuelven al texto en español. El primero presenta

una sección coral con acompañamiento de clavicémbalo y estilo lírico concertante en su primera parte, pasando luego a una especie de contradanza con elementos de polifonía como recurso compositivo. «Plegaria a la Virgen del Cobre» se estructura a manera de himno con una introducción instrumental a cargo del órgano, al que sigue el coro que enlaza con el solista a través de un motivo anexo, a manera de interludio, donde el piano y las cuerdas establecen diálogo para luego mantenerse en alternancia con el solista. En su texto predominan elementos de cubanía reflejados a través de símbolos como la palma, el sinsonte y el campo cubano. Sentido de identidad y cubanía que se refuerza, además de la música, instrumentos y elementos expresivos, en la estructura general de la misa, que comienza y termina con secciones escritas en español, de gran sabor cubano resaltado en el propio título.

El rápido análisis de las obras aquí repasadas confirma que en la música religiosa no se ejerce asunto de una época dada, etapa de la historia musical cubana o privilegio de compositores devotos. La variedad de géneros repasados, los diferentes lenguajes musicales y tipos de música empleados para cantar a la Virgen del Cobre, muestran la devoción del músico criollo, y aunque pudiera aludirse a otras tantas obras dedicadas a nuestra Cachita, esta breve panorámica es también, reflejo de la identidad musical de la nación. ●

¹ Los ejemplos musicales a que se hacen referencias en este trabajo pertenecen al fondo fonográfico de la iglesia camagüeyana La Merced. Se agradece al especialista de dicha institución, Miguel Martínez, su colaboración desinteresada.

DANIEL SANTOS, EL INQUIETO ANACOBERO Y SU «VIRGEN DEL COBRE»

A través de los años varios intérpretes cubanos y foráneos han enriquecido la discografía nacional e internacional, con plegarias y cantos rituales dedicados a homenajear a vírgenes y deidades.

El puertorriqueño Daniel Santos Betancurt (1916-1992) —conocido artísticamente como *El Inquieto Anacobero* en toda Hispanoamérica, y por *El Jefe*, en países suramericanos— gran exponente del bolero cubano y otros géneros autóctonos, graba en La Habana, en el año 1947, el tema «Virgen del Cobre», de su maestro, el también boricua, Pedro Flores Córdoba (1894-1979).

Daniel edita su primer disco con el Cuarteto Flores: *Qué te pasa*, para el sello norteamericano Decca, el 14 de marzo de 1941 e integró dicha agrupación de 1941 hasta 1946, interpretando, tras probar suerte en La Habana, varios temas de la autoría de Flores, entre ellos: «Se vende una casita», «Obsesión», «Yo la mato», y su tema cumbre: «Virgen del Cobre», que alcanzó record de ventas en toda Latinoamérica.

En entrevistas realizadas por la prensa escrita y la radio de la época al notable compositor Flores, comentaba el hecho de que desde niño frecuentaba con su madre misas dominicales en los templos católicos de su ciudad natal.



24

Daniel llega a Cuba por primera vez en 1946 y comienza a trabajar en un programa denominado Bodas de Partagás, con patrocinio de dicha marca, en la emisora RHC Cadena Azul, propiedad de Amado Trinidad. Fue acompañado por una orquesta dirigida por los maestros Rodrigo Prats y Adolfo Guzmán.

Más tarde, en 1947, retorna eventualmente a Cuba a presentaciones especiales, hasta que a mediados de 1948 —año que marca un hito en la historia del cantante— es contratado por el señor Manolo Fernández, dueño de Radio Progreso, emisora que como sabemos, albergaba en su horario nocturno a la Sonora Matancera.

El Inquieto Anacobero le muestra la composición de su paisano Pedro Flores, «Virgen del Cobre» a Rogelio Martínez Díaz, director, guitarrista y compositor de la agrupación, quien queda impresionado con la calidad y belleza de la letra. Rápidamente contacta al ingeniero electrónico Ramón Sabat, dueño del sello discográfico Pa-

nant, para efectuar la grabación el 11 de septiembre de 1947, donde el Trío de las Hermanas Lago y la Sonora Matancera acompañan a Santos en dicha interpretación.

«Virgen del Cobre» fue recogida además en el año 1948, en un disco de larga duración para el sello Panart interpretada por el propio Daniel con el Conjunto Sonora Matancera y recientemente en el CD *Cuba Recuerda a Daniel Santos, El Inquieto Anacobero* del sello Bis Music.

En entrevista concedida por Lucía Lago al autor, única integrante viva del Trío de las Hermanas Lago, conocido como el mejor trío armónico de América, y la única que podría dar luz verde a este testimonio, confesaba que el día en que conocieron la pieza lo recuerdan con intensidad, por la exquisitez y sensibilidad de la letra.

Muchos coleccionistas e investigadores musicales, como el musicólogo Helio Orovio, estudioso de la obra de Daniel Santos y de la Sonora Matancera, consideran que «Virgen del Cobre» puede ser considerada como una composición de alto valor patrimonial que será recordada por siempre.

A continuación reproducimos la letra:

*Virgen del Cobre,
ya ves como he cumplido,
aquí me tienes de nuevo ante tus plantas.
Vengo implorando de ti, que tienes tanta,
un poquitico de tu caridad.*

*Virgen del Cobre, voy tan solo por la vida,
que a veces luzco de errante peregrino,
no me dejes tan solo en el camino,
que hoy tengo miedo de la adversidad,
deja llegar ese amor que yo tanto espero,
a ver si hay la ocasión de ser feliz,
y si no es mucho pedir, por lo que yo quiero,
tráenos la paz que merece nuestro país.*

*Virgen del Cobre, tú que estás llena de gracia,
y tienes gloria para ser caritativa,
que a los pasos que quedan en mi vida,
a ver si encuentro hoy mi felicidad.*

S A L V E

Con la aparición del Arcángel Gabriel a María, comienza la representación de esta excepcional mujer en los relatos bíblicos, según lo narra el evangelista Lucas:

En el sexto mes, el ángel Gabriel fue enviado por Dios a una joven virgen que vivía en una ciudad de Galilea llamada Nazaret, y que era prometida de José, de la familia de David. Y el nombre de la virgen era María.

Entró el ángel a su presencia y le dijo: «Alégrate, llenas de gracia, el Señor está contigo»¹

Aunque María desde entonces registra escasas alusiones en los evangelios, con el transcurso de los siglos, la atención sobre su vida-imagen fue ascendiendo, lo cual generó meditaciones sobre sus virtudes. Y, mientras la Reforma disminuía la posición de María, en la Iglesia Católica esta seguía creciendo. María de Nazaret, es la Mariam cuyo nombre en arameo se usa en los evangelios para referirse a la madre de Jesús de Nazaret. Sin embargo, la misma mujer-madre-santa, para los cristianos católicos, ortodoxos, coptos, anglicanos y otros grupos cristianos orientales, son más dedicadas las expresiones «Santísima Virgen María», «Virgen María» y «Madre de Dios».²

De manera diferencial otro nombre árabe: *Maryam*, es uti-

lizado en el Islam. Asimismo es conocida también como «Estrella de los Mares».³

Algunas cuestiones teológicas esclarecen aspectos sobre la presencia de la «Madre de Dios», es decir, cómo se asume la histórica imagen de la Santa por la vida humana. No obstante, la diversidad cultural, así como desiguales interpretaciones de las iglesias al respecto, generan controversiales, enriquecidas y novedosas imágenes.

De manera paulatina surgieron advocaciones marianas⁴ de la Bienaventurada Virgen María y, coincidentemente, el 8 de septiembre,⁵ hizo su aparición una para Cuba mientras la Iglesia celebra: «[...] La Natividad de la gloriosa Virgen María, cuya vida incomparable ilumina toda la Iglesia. Natividad de Santa María Virgen, de la descendencia de Abrahán, de la tribu de Judá [...]».⁶ Del mar emergió la Virgen de la Caridad para reinar en El Cobre⁷ y, después en Cuba.

Constancia del hallazgo ya se narra hasta en soporte digital, cómo «los tres Juanes» encontraron y, después, junto a otros sujetos acogieron la Virgen, la cual ha sido transcripta⁸ para que los interesados conozcan sobre el tema. Ilustrando la descripción aparece un acercamiento a los rostros de la Virgen y el Niño: «Una representación típica de la Virgen de la Caridad del Cobre: mientras que el tiempo se mejora, la Virgen aparece con

blanco y azul puesto,⁹ el Niño Jesús tiene puesto rojo, y los tres Juanes están a bajo de ellos en su bote de remos».¹⁰ Se describe también que:

Tenía la imagen un rostro encantador, algo moreno, ojos dulces, clementes y vivos; traía un niño hermosísimo en su mano izquierda y una cruz de oro en la derecha. Les llamó la atención que la tablita en que venía navegando se les quedaba sobre el mar y tenía unas letras mayúsculas escritas de bastante proporción, la que también recogieron, en la se leía esta inscripción: *Yo soy la Virgen de la Caridad*.¹¹

Entonces

la Historia se mezcla con la leyenda cuando, setenta y cinco años después de la aparición, el único testigo sobreviviente del «milagro», ya en plena senilidad,¹² hizo una declaración jurada donde involucra en el relato de la milagrosa aparición al propio capitán Francisco Sánchez de Moya, quien había llevado la imagen a la isla.¹³

Desde entonces hasta hoy, la imagen del hallazgo no se limita a la representación que solo exhibe la apariencia de la imagen tridimensional encontrada. Las representaciones y

POR LA IMAGEN DE UNA FE

reproducciones visuales mayoritarias respecto a este suceso religioso cubano, corresponde a la múltiple captación de la apariencia visual de la Virgen, debido a las distintas percepciones, sensaciones y apreciaciones realizadas no sólo por los Juanes sino por los que otrora la recibieron e incorporaron a su vida de inconmensurables modos. Igualmente sucedió con las generaciones posteriores.

Las imágenes de la Patrona de Cuba con las que sus hijos vivimos interiormente constituyen imágenes mentales; estas son básicas para que según las necesidades expresivas de cada quien puedan designarse *a posteriori* como imágenes creadas o re-creadas, es decir, como imágenes reproducidas, en correspondencia con el interés y la aptitud del sujeto para obtener resultados convincentes de las representaciones de la Virgen de la Caridad, mediante técnicas diferentes de diseño, pintura, grabado, fotografía, vídeo, arte digital, audiovisuales, entre otras, acorde al resultado deseado.

Incorporada en la memoria de cubanos y cubanas, variantes del tratamiento a la virgen original, enriquecen su apariencia inicial y es atendida constantemente a través de diversas interpretaciones que transitan desde la representación de su apariencia física —a través de elevadas obras de artes concebidas por creadores profesionales de valía—, hasta su asomo en afiches y carteles creados por los devotos para espacios y actividades vinculados al templo, así como para el domicilio.

Quizás la notable ausencia de vallas con la histórica imagen de la Patrona de los Cubanos incrementa las posibilidades de buscarla cada día en nuestro interior: pensarla, hablarle, pedirle, rogarle desde la casa (o el hogar), el trabajo, la prisión, etcétera. Ese acto de la comunión íntima se conforma como una imagen de vital importancia no sólo para nuestro amparo sino también para la preservación de la fe. No obstante, la bella imagen de la Virgen de la Caridad bien pudiera glorificar algunos sitios de nuestros espacios públicos acorde a su connotación religiosa donde el cartel y el espacio se integren cabalmente.

No ha sido suficiente que se encuentre grabada en la mentalidad e identidad cubanas, ni en tatuajes realizados por artistas anónimos o reconocidos por la comunidad, utilizando como soporte diferentes superficies epidérmicas del cuerpo humano.

El diseño gráfico incorpora la imagen de la Virgen a la vida, propiciando su acceso material a la casa como espacio hogareño, de unidad y paz familiar; así como en otros pertenecientes a las funciones oficiales de los cristianos, tales como: tratamiento diverso de los muros a través de la colocación de pinturas, grabados, estampas de varias dimensiones para apoyar de combinadas maneras la práctica del credo.

Los almanaques de diferentes formatos y diseños concebidos por la Iglesia Católica y su comunidad, orientan sobre la importancia de los valores humanos y divulgan las fechas conmemorativas de Nuestra Patrona. Asimismo, agendas, afiches y estampas difunden a través de su diseño la verdad cristiana.

Múltiples estampillas exponen la continua atención a este legendario cuadro religioso gracias a los cubanísimos textos, colores y texturas musicales, tal es el caso del Trío Matamoros el que entre los reconocidos encantos del Oriente de Cuba, le ofrendó: «[...] Y si vas al Cobre, quiero que me traigas una virgencita de la Caridad, y si vas allá donde está Cachita [...]». También admirado por el crecimiento de la fe, el creador ingenio mellense (municipio Mella de Santiago de Cuba) pinta *La Procesión de la virgen de la Caridad del Cobre* (1999), lienzo de importancia histórica y religiosa, pues eleva como principio las inagotables celebraciones del 8 de septiembre en el Santuario del Cobre, dedicadas a la Patrona de Cuba.

Las imágenes orales afianzadas por la visualización de la historia contada refuerzan la creencia. Entre tantas impresiones de estampas destaca la que «[...] ha sido bendecida en el Arzobispado de la Habana, en Enero de 1952, por S.E. Manuel Cardenal Arteaga».¹⁴ La impresión de la misma fue hecha en La Habana como: «Cortesía del Jabón Embellecedor Palmolive, con motivo del Centenario de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, Patrona de Cuba».¹⁵

Aunque se conservan las figuras de la Virgen, el niño y la cruz latina, son apreciables diversos cambios en la composición artística. Se trata de una variante de las tantas interpretaciones aplicadas a esta auténtica e inagotable historia. En la propuesta seleccionada para celebrar su declaración de Patrona se ausentan las tres figuraciones-personajes salvados por ella en la tempestuosa situación provocada por la naturaleza, tampoco la canoa, ni los remos. Entonces como apoyatura del icono se emplea una base elevada y curva.

Por todo lo anterior, la representación artística en este caso focalizó de modo exclusivo la imagen tomando como referente a la escultura original. El despliegue de la línea y el color se extiende a plenitud a través de sus diferenciadas áreas a pesar de las pequeñas dimensiones del cartón utilizado como soporte y de su verticalidad. El amarillo y los ocres aplicados al vestuario, armonizan con la piel mestiza de los retratados: la Virgen y el Niño con sus respectivas coronas. Además, los trajes de carácter nobiliario poseen un tratamiento preciosista pues explota a plenitud cada uno de los motivos florales y demás caracteres simbólicos y decorativos que exaltan las principales figuras.

La reinterpretación de la Virgen de la Caridad para ser concebida de manera planimétrica logró además una acertada labor de la aureola, supuesto círculo de luz que figura en la cabeza de las imágenes representadas. Todo esto último planteado sobre el tratamiento místico, reafirma la fundamentación de la fuerza divina para que la Santa María —nuestra advocación Virgen de la Caridad del Cobre—, continúe siendo la elegida para ser la madre del Hijo de Dios, no en vano carga a la izquierda en su regazo a Jesús y, en su mano derecha, la cruz latina. Rematando la composición policromada se muestran ángeles envueltos en sombrías nubes que resguardan a la Reina de Cuba y celebran el instante de la salvación. De similar apariencia son las presencias angélicas, altos relieves sobre un soporte de apariencia metálica dorada conformada por resguardos angelicales que definen la valía artística del especial pedestal.

A la derecha del acceso principal al interior de la Catedral de San Eugenio de la Palma en la ciudad avileña, una escultura policromada de la Patrona recibe a sus practicantes. Es válido destacar que el 6 de febrero de 1815 apareció por primera vez el nombre Ciego de Ávila¹⁶ escrito en los libros parroquiales, y también se subraya la presencia de la imagen del Santo Patrono, aun cuando se carece de pruebas que así lo confirmen. En ninguno de los momentos históricos antes abordados y, en los cuales emergen algunos vestigios de la vida católica del pasado colonial de la comunidad avileña, hubo representación escultórica de San Eugenio de la Palma. Sin embargo, nótese que sí hubo una imagen en el interior de la Parroquia, pero que correspondió a la Virgen de la Caridad, según la información extraída de un inventario realizado a fines del siglo XVIII, en el que se describe la pobreza del templo y la existencia de la imagen de bulto de la Virgen.¹⁷

Resultan admirables las estatuas de pequeño formato que representan la legendaria imagen de la Virgen, las cuales fueron adquiridas por los devotos a través de disímiles posibilidades. Una de esas creaciones escultóricas es preservada todavía bajo el aura familiar. Se trata de la imagen regalada como recompensa en 1924 a una niña a la edad de 8 años por haber acompañado a una señora durante la ausencia del esposo del actual poblado de Florencia.¹⁸

El aspecto de esta pieza escultórica difiere de los tratamientos aplicados a las imágenes antes abordadas; y, la pieza al ser de porcelana, impone blancura lo que no imposibilitaría —en caso de haber sido deseado—, el tratamiento pictórico policromado posterior sobre las superficies. Sin embargo, el blanco se empleó conscientemente como valor y, al unísono, es aprovechado al máximo para obtener una renovada imagen a pesar de mantener algunos de los elementos principales de la composición inicial.

Aquí se afirma una marcada diferencia respecto a la encontrada, o sea, establece una ruptura con la versión descrita por los documentos de la época en que la Virgen emergió. Esta también posee un rostro agradable, de facciones delicadas; pero no asoman rasgos negroides ni siquiera mestizos. Dicho tratamiento se observa tanto en el rostro de la Virgen como en el de su Hijo: cejas, ojos, labios, nariz de facciones finas. Mejillas sonrosadas y cabellos lacios y rubios. Los ojos a pesar de presentar un rasgado alargado expresan una mirada atractiva y compasiva; carga un niño agraciado en su brazo izquierdo y una cruz en negro en la mano derecha. En esta propuesta solo la Patrona porta la Corona Real labrada con líneas doradas ascendentes que surgen de la base. De la misma corona pende una manta azul celeste —cuyo reverso es rosado—, el cual se superpone en la parte trasera y parte de los laterales al traje verde claro. El dorado se utiliza para ribetear el borde de los cuellos y mangas. Específicamente, en el caso del vestuario de la Virgen también el dorado es aplicado en el cinto que define el talle. A pesar del predominio de la Santa y de su aparente levitación o apoyo sobre la forma lunar, en la parte inferior de la pieza se aprecia cómo integrando la composición —y de manera sintetizada—, fragmentos de color marrón evocan la canoa. En la misma son representados tres figuras humanas: en los extremos, dos hombre de piel blanca y rubios; el de la izquierda de complexión delgada con barba, camisa blanca y pantalón azul; y, a la

derecha, el otro con similar solución de camisa, más corpulento y cachetudo, con pantalones verdes. Ambos remando. Por su parte, en el mismo centro una figura más pequeña, de piel y cabello negro, camisa blanca y la prenda de vestir inferior es de rayas amarillas y rojas verticales. Los rasgos del personaje, indudablemente negroides, lo representan elevando los brazos y casi abrazado al ángel-rostro-alado¹⁹ en rosado, suplicando a la Virgen para salvarse de la tormenta, simbolizada por dos sinuosas olas azuladas que proporcionan el acabado a las aguas, donde en un texto dorado se lee: «Yo soy la Virgen de la Caridad del Cobre».

La Patrona está involucrada indiscutiblemente a la historia patria, pues acompañó a las tropas del Ejército Libertador en los campos de guerra contra la colonia española. La bandera y el escudo como símbolos de la nación cubana también estuvieron acompañando la fe en la independencia de Cuba, junto a la Virgen del Cobre, en los momentos más gloriosos de nuestras luchas. Como resultado se le han aplicado variadas soluciones de los símbolos patrios cubanos a su tradicional vestuario. El espíritu de todo lo que resumen estas mismas imágenes provenientes de la unión de la fe y el patriotismo: la Virgen de la Caridad, el Himno Nacional, la Bandera y el Escudo, resulta sublime disfrutarlo en el tema musical *Virgen Mambisa*, interpretado por la Schola Cantorum Coralina.

Creadores plásticos y audiovisuales cubanos han abordado—junto a otras variantes religiosas—múltiples interpretaciones de la imagen de la Virgen: los girasoles de Flora Fong en busca de la luz solar son también alegorías a un símbolo-atributo; los reales e inverosímiles botes y remos de Kcho; el film *Ochún*, entre tantos otros.

Los artistas han apelado a las posibilidades expresivas que posibilitan además la interpretación de la Patrona de Cuba en los cultos sincréticos afrocubanos como Ochún, la diosa del amor y del dinero, dueña de las aguas dulces. En dicha arista destaca Silvia Portal, artista *naif* avileña quien para su *Virgen de la Caridad* inventa escenas en óleo sobre lienzo: por ejemplo, un cielo recortado en forma de nube ampliada en la que ubica a la Madre y al Hijo, acompañados por un par de imágenes angelicales sin igual. La creadora hace suya la Virgen y la viste de blanco, le incorpora una capa azul intenso y decora los bordes, mas cubre al Niño con un vestuario rojo. La disposición de las figuraciones varía respecto a la composición legendaria como resultado a las variaciones provocadas por el empleo de la línea, el color,

así como la captación de los personajes. Ambas figuraciones pictóricas: Madre e Hijo, apoyadas sobre el elemento tradicional lunar, prescinden de los componentes e íconos del acontecimiento que le diera origen a su historia. En *Ochún* la composición asume los recursos de la diosa del Panteón Yoruba de la cultura de Nigeria, que llegara a Cuba con los negros esclavizados. El retrato de busto dedicado a una fémina mestiza que viste un sencillito traje y turbante amarillos, se relaciona con elementos florales, pero su brazo izquierdo levantado para sujetarse el crespo y negro cabello, es blanco: la Virgen de la Caridad transfigurada. A través del uso de la paleta se suministran los valores conceptuales de la composición que tratan el tema de la religión y la racialidad. *Mulata en el río* de la misma creadora, revela también este mismo tema, pero lo aborda en el entorno natural, se retrata el cuerpo entero saliendo a la orilla donde abunda el agua dulce, símbolo de la Diosa. Predomina el amarillo empleado al turbante, vestido, así como a las flores que tanto por su dimensión y orientación y tratamiento ingenuos, se debaten entre girasoles y margaritas. En ambos casos el rostro de la retratada es el mismo. Otra de las múltiples obras que atienden este tema, es donde junto a otros Orishas, reaparece Ochún repitiéndose en varios aspectos de su imagen a través del idéntico rostro, características corporales, diseño y color del vestido y turbante, no sucediendo así con su actitud en el entorno pues el acontecimiento y actuaciones son compartidos con Changó y Yemayá.

Especial composición resulta la del creador cienfueguero Israel de Dios Castellón López en el óleo sobre lienzo *Reina del río*. La paleta brillante despliega una distinguida imagen de la mujer santa venerada. Una ofrenda de vigorosos animales de diferentes procedencias, se congrega por el creador para celebrar la existencia y prolongación de vitalidad espiritual de su Reina, dueña del espacio donde el agua dulce abunda. Flores amarillas con especiales variantes del girasol, así como una gran diversidad de peces vivos fuera del agua, pavos reales, camarones, un gallo y, una tortuga sobre cuyo carapacho se apoya, flotan en la superficie de una atípica tormenta marina gracias a las cortas, sinuosas y delicadas pinceladas aplicadas en la gama de los azules con ciertos toques de verde. Superpuesta y encima de esta ofrenda aparece una Ochún que se propone desde su auténtico discurso pictórico desafiar algunos presupuestos del clásico *Nacimiento de Venus* (1484), de Sandro Botticelli. Se trata de un cabello y cuerpo cubiertos

por tejido amarillo, pero destacando la calidad del cabello y silueta de la retratada. Detrás la desigual aureola, concebida a través de la combinación de la forma de las plumas de pavo real en prevista coincidencia con los rayos del sol naciente, perceptible en el horizonte, reafirma su condición de mujer-santa-diosa. Accesorios, tales como: llamativos pendientes, delicado pero visible collar de cuentas, esclavas y pulsos, tanto en los puños como en los tobillos, respectivamente, convierten a esta Reina en una atractiva mujer de grandes y expresivos ojos rasgados y párpados maquillados **al** igual que sus carnosos labios rojos intensos. Su mano derecha porta un abanico amarillo decorando las partes de entre las varillas con interpretaciones de cauris.

Bendita seas, una exposición colectiva que reunió a ocho artistas avileños en la Galería Azagaya, en la sede de la filial avileña de la UNEAC.²⁰ Nelson Gómez Madero a través de la técnica del óleo sobre lienzo demostró dominio técnico y cómo la integración concepto-forma develaron la obra *Virgen around*.²¹ La composición tradicional de la Patrona de los Cubanos desintegra su estructura para entrar en combinaciones con otras configuraciones pertenecientes al mundo de Madero desde principios de la década del '90. Los muros, vanos, carpinterías y cubiertas que otros tiempos cobijaron historias personales-familiares renacen en un letargo que los rehace e impone como realidad. La Virgen y el Niño majestuosamente vestidos con coronas reales también incluidas, se elevan más arriba del bohío habitado ya inexistente pero que resucita en la atmósfera provocada por la frialdad de la luna y la neblina. La canoa que trasladó en la etapa originaria a los indios y el negro tampoco está, ellos tampoco. Con la aparición tan elevada de la Virgen en plena tempestad la canoa se transformó en bote, se ausentan los tripulantes, los protagonistas de la añorada pesadilla de la salvación. Bote y remos quedaron subutilizados como resultado de la peripecia con que fue resuelta dicha composición.

Bendice la luz con la vida, es un canto pictórico de Darling Astengo Ríos, un padre agradecido por los milagros de la Virgen a través de un atractivo óleo sobre lienzo²² en el que el nivel de síntesis se impone para mostrar una cándida retratada. Los rasgos faciales y la psicología de la infanta dialogan en coherencia con la ubicación y orientación y tratamiento de la calabaza-ofrenda, donde el color amarillo traduce cuestiones vinculadas a

la ineludible e inagotable transculturación en la Isla.

Los demás artistas presentaron obras-ofrendas a la Virgen: en *Salvación* de Bárbaro Toranzo Gordillo, la espátula asume el área que sugiere el estado de la tormenta, mientras la figura elegida aborda sin expresión facial y rígida la articulada embarcación representada por la visitación de la libélula, mientras el cielo se declara rojo. Esta pintura, definitivamente, insiste en un acercamiento al culto mariano, esquema pictórico mostrado con reiteración.

Con *La tota Pulchra*, de Jorge Báez, la ciudad se hace Virgen. Esta obra *muestra*, otra vez, la constante experimentación del artista a partir de su establecida impresión plástica. Las colocaciones de sus viviendas, la afanosa lógica de sus ciudades, así como los exabruptos de los vientos del Caribe que alteran y apaciguan la serie de sus *Hojas*: verdes, secas, tanto naturales como pintadas, conforman su Virgen cargando a su Hijo. La Madre es una ciudad global abrazando a su descendiente futuro, coronada e iluminada con la aureola de las esperanzas marítimas, terrenales, y cósmicas.

Los restantes participantes aportaron desde sus inquietudes plásticas al encuentro: Eduardo Molné con su lienzo.²³ Maylén Candelario con su *Ofrenda* a través del trabajo en cera amarilla se coinvertió en el elemento concéntrico. Además de resultar un candelabro escultórico que rompe con los presupuestos tradicionales pues proporcionó no solo la iluminación de la cual la Patrona es merecedora, sino que además la incorporación a su alrededor del girasol al natural permitió a los presentes activar en encuentro artístico: cada quien tomó de esas flores y las colocó a las obras que de una manera u otra alababan a la Virgen del Cobre. El *collage* de Pedro Quiñones Triana y la fotografía de Humberto del Río, con sus representaciones *Homenaje (A)*²⁴ y *Ruega por nosotros*,²⁵ respectivamente, completaron la intención del encuentro.

Los condicionantes económicos, políticos y sociales, tanto como las prácticas religiosas, han generado gustos estéticos variados que marcan cada época, así como sucede con las decisiones creativas de los artistas vinculados a la re-creación de la imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre.

El turismo internacional no deja tampoco de visitar y reconocer el sitio de la Madre, testigo de los sufrimientos y glorias de Cuba, donde por distintas razones diariamente afluyen devotos con

sus respectivas ofrendas y enaltecen la imagen de su Santuario.²⁶

Dentro y fuera del templo, gracias, a la variedad de posibilidades para la práctica de la creencia en la Virgen de la Caridad acudimos a su encuentro. Imágenes auditivas, táctiles, olfativas, entre otras, acceden a vivir la experiencia de esta fe: liturgias, oraciones, salves, cantos, arreglos florales y sus aromas, así como las velas e incienso, a todos nos acercan a la imagen siempre atenta para que por nosotros interceda. ●

¹ Mt. 1:18, *La Biblia Latinoamericana*, Ed. Paulinas-Verbo Divino, Brasil, 1992, pp. 95-96.

² En 1854, se produjo la proclamación, por parte del Papa Pío IX del dogma de la Inmaculada Concepción: María fue liberada del pecado original en su propia concepción, de manera que vivió una vida completamente sin pecado, cuestión que tampoco es aceptada por los protestantes. Por tanto, la Iglesia Católica considera dogma de Fe que «la Santísima Virgen, en el primer instante de su concepción, por singular gracia y privilegio concedido por Dios omnipotente, en previsión de los méritos de Jesucristo Salvador del género humano, fue preservada inmune de toda mancha de pecado original».

Por medio de la Constitución Apostólica *Munificentissimus Deus* del Papa Pío XII proclamó el dogma de la Asunción de la Virgen el 1 de noviembre de 1950: «Después de elevar a Dios muchas y reiteradas preces y de invocar la luz del Espíritu de la Verdad, para gloria de Dios omnipotente, que otorgó a la Virgen María su peculiar benevolencia; para honor de su Hijo, Rey inmortal de los siglos y vencedor del pecado y de la muerte; para aumentar la gloria de la misma augusta Madre y para gozo y alegría de toda la Iglesia, con la autoridad de nuestro Señor Jesucristo, de los bienaventurados apóstoles Pedro y Pablo y con la nuestra, pronunciamos, declaramos y definimos ser dogma divinamente revelado que La Inmaculada Madre de Dios y siempre Virgen María, terminado el curso de su vida terrenal, fue asunta en cuerpo y alma a la gloria del cielo». Al definir este dogma, Pío XII no hizo más que definir solemnemente lo que los fieles siempre habían creído, es decir, la «necesidad» de que la carne de la Mujer que había dado carne al Hijo de Dios escapara a la corrupción de la carne. Las confesiones protestantes niegan esta proposición.

³ También como *Estrella del Mar* (Stella Maris), cuyo nombre procede de la interpretación de un pasaje del Antiguo Testamento, 1 Reyes, 18:41-45.

⁴ También Nuestra Señora de Covadonga y Nuestra Señora de la Cueva Santa.

⁵ El hecho de que la fiesta de la Virgen de la Caridad se celebre en Cuba el 8 de septiembre, el mismo día que los cultos religiosos afrocubanos celebran la fiesta de su orisha o diosa Oshún (deidad del amor y la belleza), hacen que muchos piensen que el culto de la Virgen de la Caridad del Cobre sea un fenómeno de sincretismo, algo bastante común en Cuba, en el que los santos católicos se confunden o tienen su avatar en orishas con similares características del panteón religioso afrocubano. Si bien existen coincidencias entre los

santos de uno y otro culto, estas datan de muchos siglos antes del «encuentro». Es posible que, desde un inicio, los esclavos africanos hayan reconocido estas similitudes y se aprovecharan del parecido para adorar a sus propios dioses bajo la mirada vigilante de sus amos. Según *Wikipedia*, domingo 28 de marzo de 2010.

⁶ José A. Martínez Puche: «Natividad de la Santísima Virgen María», *Nuevo Año Cristiano*, no. 51, sep., p. 117.

⁷ Allí mismo inició la devoción hacia la imagen recién aparecida pues: «Llegó al fin la imagen a la canoa y ésta a la imagen, descubriéndose y tomándola en sus manos, de rodillas. Con gran respeto, asombro y amor la introdujeron en la canoa, notando que no se hubiese sumergido con el propio peso y que el vestido no estaba mojado ni aun salpicado.» Jaime Lucas Ortega y Alamino: «Nuestra Señora de la Caridad del Cobre. Patrona de Cuba»: *Nuevo Año Cristiano*, ibíd., p.123.

⁸ El documento donde se narra cómo «los tres Juanes» encontraron la imagen fue hallado en el *Archivo de Indias* de Sevilla por el sabio cubano Leví Marrero, bajo el título «Audiencia de Santo Domingo», legajo 363.

⁹ Se refiere al color del vestuario de la Madre y el Hijo.

¹⁰ Pie de la imagen fotográfica que aparece de la Virgen de la Caridad del Cobre, en *Documento donde se narra la historia del hallazgo de la imagen*, *Wikipedia*, domingo 28 de marzo de 2010.

¹¹ Jaime Lucas Ortega y Alamino: ob. cit., p.123.

¹² «Fuéle preguntado cómo se llama, de donde es natural, que edad, estado y oficio tiene. Dijo: que se llama Juan Moreno, negro esclavo, natural de este dicho lugar, y que fue capitán de este dicho lugar, y que es de edad de ochenta y cinco años y casado. Y esto responde. [...] Leyéndosele de verbo ad verbum esta su declaración dijo estar bien escrita y se ratificó. No firmó porque dijo no saber escribir. Firmalo su Merced de que doy fe. El Beneficiado Juan Ortiz Montejo de la Cámara. Ante mí: Antonio González de Villarroel. Notario Mayor Público», *The Hispanic American Historical Review*, acceso nov. 5, 2009.

¹³ Ídem.

¹⁴ La estampa fue propiedad de la señora Ireena Hernández Padrón, abuela materna de la autora, quien la preservó durante toda su vida. Actualmente se conserva como reliquia cristiana y símbolo familiar.

¹⁵ Esta información aparece al dorso de la estampa, realizada en La Habana, Cuba, HV-2922.

¹⁶ Estos datos son utilizados también por el Pbro. Nelson Benítez en su artículo «¿San Eugenio de la Palma?», publicado por la revista *Imago*, año 1, no.1; Ciego de Ávila, oct.-dic., 1996. Los datos allí consignados se encuentran, a su vez, en el Archivo de la Catedral San Eugenio de la Palma.

Estos datos aparecen procesados en un estudio subtítulo «En el nombre de San Eugenio, el de la Patrona», perteneciente al artículo «Apuntes sobre la escultura en la ciudad de Ciego de Ávila», de Mayslett Sánchez, *Rumbos*, Anuario de Investigaciones Culturales, no.3, Ed. Ávila, Ciego de Ávila, p. 70.

¹⁷ Ídem.

¹⁸ También esta escultura fue propiedad de la señora Ireena Hernández Padrón quien la preservó durante toda su vida. Actualmente se conserva como reliquia cristiana y símbolo familiar.

¹⁹ Mayslett Sánchez Clemente: «Indagaciones sobre la apariencia angelical», Archivo personal de la investigadora, Ciego de Ávila, 2012.

²⁰ Galería Azagaya, 11 de mayo al 11 de junio de 2012, sede de la filial avileña de la UNEAC.

²¹ Dimensiones: 123,5 cm x 54 cm.

²² Dimensiones: 102 cm x 80 cm.

²³ Óleo sobre lienzo, dimensiones: 100 cm x 90 cm.

²⁴ Dimensiones: 18,5 cm x 26 cm.

²⁵ Dimensiones: 24 cm x 36 cm.

²⁶ Indiscutiblemente, el amor y la fe cada día enriquece esta tradición que otrora creyentes y religiosos principiaron. Los disímiles acontecimientos convierten a esta imagen en un

consistente icono de la historia y cultura cubanas. A pesar de los infortunios, definitivamente, nuestra Patrona permanece en su Santuario Nacional, Basílica Menor, en las proximidades de El Cobre, al oeste de Santiago de Cuba. Al ser la Virgen de la Caridad, tratarse la advocación mariana con mayor número de devotos en todo país, es por lo que también existen numerosas parroquias y cofradías bajo su titularidad. Durante todos los años recibe incontable cantidad de peregrinos y en la Capilla de los Milagros situada justo debajo del camarín donde se encuentra la imagen original de Nuestra Señora, se pueden contemplar infinidad de exvotos que los creyentes devotos han ido depositando a los pies de su Madre y Patrona a través de tantos años.

Oshún es La Caridad



«... y dicen que aquella bella mulata miraba y miraba al elegante pavo real, tan brillante como el sol y tan díscolo como el viento, que abría su hermosa cola fascinando a todos los que lo observaban. Soñaba con aquel liado ejemplar de ave coronado por la sabia naturaleza. Tanto era su interés por pasearlo que reunió a todos los orishas y les solicitó que se lo trajeran, prometiendo un premio al que lograra satisfacer su interés.

Dada la orientación, los orishas salieron a cazar, buscaron jaulas, crearon trampas, se desbordó la imaginación en pos de su captura; pero todo fue en vano. Mas, el mejor cazador, el que con sus flechas no falla nunca, atrapó a la añorada pieza; al llevarla ante la bella mulata Oshún, que emocionada se abrazó al triunfador y en recompensa se desposó con él.»

Así ha llegado hasta nuestros días el pensamiento mágico-religioso de las diferentes etnias africanas que en nuestra tierra fueron asentadas a la fuerza, promulgando un espacio de confluencias en el que la música, la danza, las costumbres, las narraciones, los hábitos alimentarios, y otros registros de la cultura, como la religiosidad popular, objetivan el concepto de cubanía.

De estas expresiones, es la religiosidad popular, como resultado de la tradición cultural, la que ocupa un lugar preponderante al ser compartida por todos los cubanos en forma de tradición, no asimilada en su totalidad de forma consciente, sino como la forma popular en que vivimos, la fe más allá de las religiones oficiales. Es decir, la forma en que nos nutrimos de todas las prácticas re-

ligiosas posibles y las ponemos en uso, según se nos van presentando contingencias y necesidades espirituales en nuestra vida cotidiana y entonces: «nos santiguamos», «tocamos madera», decimos «que malos ojos no te miren», o el tan socorrido «Virgen de la Caridad, protégeme» que para otros se vuelve: «Ay, Oshún, Virgencita de la Caridad, ayúdame», y así se conforma la simbiosis de la española Virgen de la Caridad del Cobre que apareció flotando sobre las tempestuosas aguas de la inmensa Bahía de Nipe, y la mulata, hermosa y zalamera Oshún, llegada del África y devenida tan cubana y mulata como Cecilia Valdés.

El culto cubano a la Virgen de la Caridad del Cobre resulta dentro de las devociones populares, la más divulgada en el país, en él están presentes elementos icónicos y hagiográficos, entre los que sobresalen los sustanciales de la feminidad, la maternidad, los relacionados con la vida sexual, la luna, los cuernos, la tierra y el fuego, por solo mencionar algunos.

Considerada como patrona de Cuba, por bula pontificia de Benedicto XV, es la más cubana de las advocaciones marianas y según el capellán cubano Julián Josef Bravo: «La aparición de la Virgen de la Caridad fue profetizada en el *Antiguo Testamento* Versículo Cantante Dómino (v.42) de *Isaías*».

Otra referencia la encontramos en el testimonio de Juan Esclavo, que al subir a la Canoa de los Tres Juanes, la Virgen le dicta:

Juan, aquí dejo esta oración para cuando una mujer esté de parto y se halle afligida por dolores fuertes, ponga esta oración sobre su vientre haciendo la señal de la cruz:

*La que al parto ha llegado
En estado muy peligroso
Vuestro nombre poderoso
Felizmente la ha sacado
Ni la estéril se ha quedado
Por vos sin fecundidad
Libranos de todo mal
Virgen de la Caridad.*

Aquí se evidencia su sentido protector de la fecundidad y el embarazo, tomándose la talla de la cintura de la mujer encinta y puesto el cordón alrededor de ella con anudamiento conformado por cinco nudos, que pueden ser usados además como alivio para los dolores.

Para un mayor acercamiento entre la Virgen cubana y la orisha Oshún tomaremos el hecho de que la Virgen aparece flotando en las aguas marinas de Nipe, pero sus antecedentes mencionan que fue arrojada a las aguas de un río.

En nuestra nación, Oshún representa la deidad de los ríos, del

oro, el coral y el ámbar, diosa del amor, extremadamente femenina y coqueta, lo que demuestra con su gran predilección por las joyas —usa cinco manillas de oro—, los perfumes, la miel y los abanicos. Ataviada por una corona de oro de cinco puntas, usa un vestido de tonos amarillos. Sus ofrendas de tipo alimenticio conforman un amplio diapasón: carne de gallina con plumas amarillas, chivo, miel, canela, piña, perejil. Le corresponde junto a Yemayá el día sábado de la semana para su respeto y atención, y su número es el 5, quizás porque siguiendo los símbolos de los pueblos del Sudán, el 5 es la suma del 4, símbolo de la feminidad, y el 1, que expresa lo incompleto, la impureza, la disonancia. El 5 simboliza a Oshún y determina su representación, en sus atributos rituales no pueden faltar cinco piedras de río, cinco pulseras de cobre y una corona de cinco puntas.

En la adivinación este número tiene una gran importancia, porque los cuatro pedazos de coco al tirarlos al suelo, pueden caer en cinco posiciones diferentes, representando cinco *letras* con sendos sentidos simbólicos.

Pero además, esta Oshún nuestra de cada día, protectora del amor, favorece la felicidad de los hogares, pues es solicitada por las mujeres con conflictos de pareja, por las que padecen trastornos vaginales y uterinos y por las gestantes.

Oshún, Yeyé, Yolarde, no importa con cual nombre la invoquemos, siempre está allí, en las aguas del río que fertilizan la vida. ●



Ilustración: Bárbaro Toranzo.



de Martín Payán Zubelet

En el imaginario popular cubano ocupa un relevante lugar la Virgen de la Caridad del Cobre, y Ciego de Ávila no podía quedar fuera del mapa nacional. El que esto escribe publicó con anterioridad un artículo donde se analiza la particular devoción a una imagen de bulto de la Patrona de Cuba al noroeste de la actual provincia avileña.

Ahora deseo comentar brevemente la presencia de una leyenda, que se remonta al siglo XIX, y que fuera difundida por los años '30 de la pasada centuria por Martín Payán Zubelet, quien firmaba M. Zubelet. Antes de opinar acerca de esta leyenda deseo agregar que Payán Zubelet perteneció a una destacada familia que brilló en el periodismo y la política en Ciego de Ávila. Fue colaborador asiduo de *El Pueblo* y del semanario *El Bohemio* y la revista *Sueños*. Resulta de interés una serie de artículos que publicó en *El Pueblo*, en 1958, bajo el título «Documental Avileño», donde aporta una valiosa información sobre la historia cultural y social de la ciudad.

En un álbum de recortes de prensa que conserva la Familia Armentgol Chávez aparece su trabajo «El Rosario de Oro», donde aborda una presunta leyenda avileña que tiene como protagonista a la Virgen de la Caridad del Cobre. Es útil señalar, para conocimiento de los lectores, que se trata de una versión local de una leyenda que fuera recogida por

el historiador Manuel García Garófalo Mesa en *Leyendas y tradiciones villaclareñas* (1929), y más tarde compilada por Samuel Feijóo en el libro *Mitos y leyendas en Las Villas*, publicado por la Universidad Central de Las Villas en 1965.

Se comprobará más adelante que el personaje coprotagónico de la leyenda, junto a la virgen, es una dama avileña, Ana Joaquina Martínez, y el contexto del suceso es la población de Ciego de Ávila. Al comparar ambas versiones, la villaclareña y la avileña, me asalta la duda si en nuestro caso estamos ante una recreación libre realizada por el propio M. Zubelet, ubicando la historia en el entorno local, o simplemente es una probable versión que tuvo un antecedente en Santa Clara. El imaginario criollo suele ofrecer historias parecidas en diferentes escenarios del territorio nacional.

Debe valorarse al acercarse al género narrativo popular de la leyenda que ha sido definida por el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* como «la relación de sucesos que tienen más de tradicionales o maravillosos que de verdaderos» y por Joseph Shipley, en su *Diccionario de Literatura Mundial*, como «una narración no auténtica adornada con material histórico popular y que, a veces, se considera histórica por el pueblo». Lo anterior indica que en la leyenda hay un sustrato histórico perfectamente identificable.

Al no poderse, con los pocos elementos que se poseen, dilucidar con diafanidad esta cuestión, o sea, si fue una versión avileña, de carácter anónimo, difundida entonces por M.Zubelet tras tomarla de la tradición oral, o por el contrario un ejercicio literario suyo asumiendo la ya mencionada leyenda villaclareña, solamente me queda invitarles a leer y gustar de este texto.

ORO DE ORO DE ORO

La noche era oscura como boca de lobo y el rancho de guano iluminado por débil lamparita de aceite. La vieja, agorera y supersticiosa, sentada en taburete de cuero, se solaza con tabaco de fortísimo aroma y taza de café negro como ónice. Entremézclase el humo de ambos enrareciendo la atmósfera y afuera ulula el viento con estertor de moribundo. Y de este modo comienza la leyenda.

El siglo pasado, en las afueras del poblado, en una casita blanca como natas de leche y tejado rojo como atejes, vivía una de las muchachas más bellas de aquel entonces, Ana Joaquina se llamaba y era parienta de los Martínez. Cuando los domingos acudía a la iglesia, un coro de requiebros la acompañaba a la salida de misa. Las campanas repicaban aquel día más alegres que nunca.

Sostenía relaciones amorosas con un oficial del ejército español. Su porte arrogante, bigote sedoso y ojos de caricia la habían subyugado y él, por su parte, cayó en las redes de la dulce criollita. Por las tardes, cuando moría el sol en lontananza, pelaban la pava y una ventana poética, a la cual cantaba un canario enjaulado entre juncos, servía de marco al idilio. El cielo azul, horror de nubes, les sonreía desde lo alto y macetas de plantas aromáticas, a la orilla del pozo, embalsamaban el aire. Conjugaban el verbo amar olvidados de todo y de todos.

Una mañana, en los campos ebrios de sol, el oficial cayó acribillado a balazos en pugna con los insurrectos. Aquel corazón apasionado suspendió sus latidos. Quizás, en su último instante, junto a los recuerdos de su patria, vislumbró la efigie de la linda cubana que le había entregado su corazón.

Ana Joaquina lloró; lloró lo indecible. Languidecía a ojos vista. Las flores de sus mejillas palidieron intensamente... El único objeto que conservaba como recuerdo de sus amores con el peninsular era un rosario de oro que el galán,

conociendo su devoción, le había regalado. Llegó a amar aquel objeto con frenesí. Pasábase el día acariciando las cuentas, bañándolas en lágrimas y posando sus labios sobre ellas. Lloró tanto que sus pupilas empañadas de llanto perdieron el don de la vista.

Sus familiares, fervientes católicos, decidieron llevarla en peregrinación a El Cobre. Tal vez la virgen de la Caridad obraría un milagro devolviéndole la visión óptica. Una madrugada, en que aún alumbraban las estrellas, partieron del poblado en cabalgata. Llegaron al fin a su destino después de un viaje fatigoso, accidentado y lleno de peligros. Visitaron el santuario, ordenaron misas y encendieron cirios ante el altar. Se vertió aceite en las lámparas, monedas de plata cayeron tintineando en los cepillos y repartieron limosnas a los mendigos que pululaban a la vera de la ermita. La belleza peregrina de Ana Joaquina llamó la atención de la villa: parecía la santa que sonreía y pestañeaba desde el retablo. Pajarillos cantores asomaron sus picos curiosos a través de los ventanales. La muchacha, arrodillada ante la imagen en férvida plegaria, en un gesto de espontaneidad, dejó su rosario colgando de una de las manitas de rosa de la Virgen. Regresaron al pueblo natal con las alforjas llenas de medallas, oraciones, medidas de la virgen y piedras de las minas benditas por los sacerdotes.

La promesa surtió efecto al disiparse poco a poco la ceguera de nuestra heroína. Entonces vistió hábito a semejanza del que usaba la imagen en aquella época: blanco como las flores del jazminero con franjas amarillas como yemas de huevos. Sus familiares, locos de júbilo, atribuyeron el milagro a la santa de su devoción. La noticia corrió como un reguero de pólvora por toda la comarca y muchos incrédulos fueron a cerciorarse por su propia vista. Ana Joaquina recuperó la luz de sus ojos, pero no su antigua alegría. Su mirada se posaba indiferente en el rostro de los curiosos. Echaba de menos aquel objeto querido que tanto le ayudaba a mitigar su pena. A veces deploraba interiormente aquel arranque impulsivo, aquel desprendimiento que la había privado del lenitivo más caro para su vida.

Tiempo después, una amiga muy parlanchina, ausente del lugar desde meses atrás, acudió a visitarla. Charlaba por los codos sin cansarse de elogiar el prodigio operado. La muchacha, plena de nostalgia, llevándose las manos al cue-

llo y palpando cuentas imaginarias, acabó por responder, distante, distraída:

—Sí, mi rosario de oro que me costó.

A la mañana siguiente, cuando los gallos como clarines elevaron su canto, al abrir los ojos al nuevo día, prorrumpió en un grito desgarrador. Densa cortina negra le impedía contemplar el mundo objetivo. De nuevo se proyectaban sombras perennes en su retina.

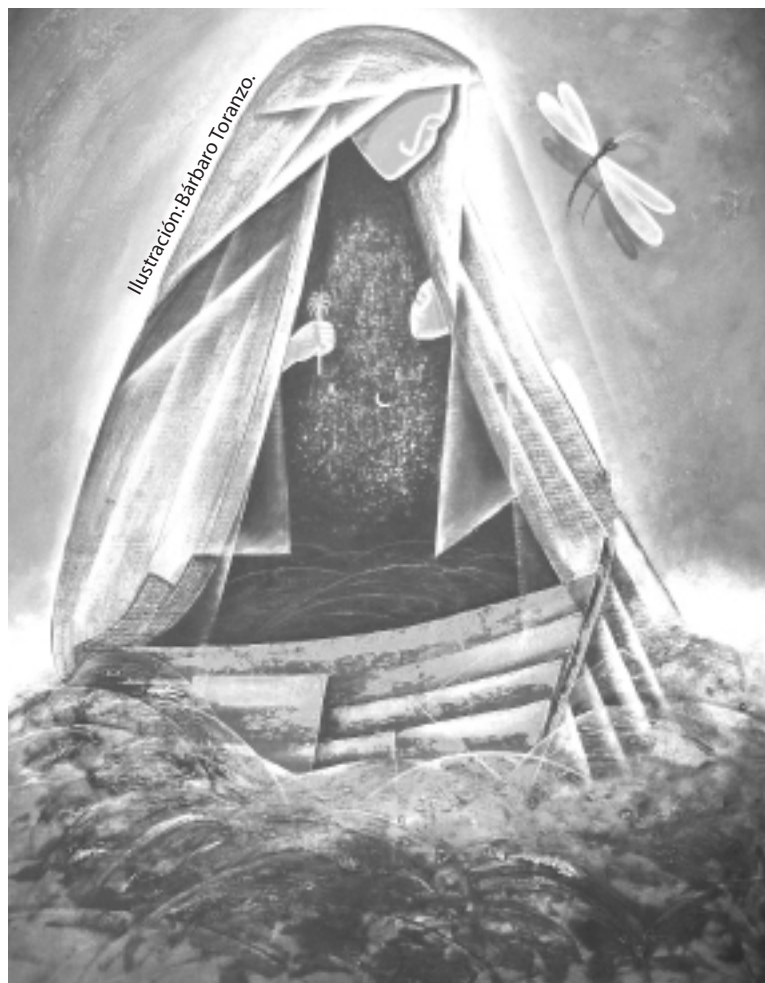
Asegura la voz de la conseja que nunca más recuperó la vista. Aquella mañana apareció debajo de su almohada el rosario de oro que ella dejó colgando de una de las manitas de rosa de la Virgen. ●

M. Zubelet

LA DÉCIMA

Y LA VIRGEN DE LA CARIDAD EN CUBA

Es iluminador el vínculo que, desde los orígenes de la cultura cubana, se establece entre los modos de rendir culto a la Virgen María —su nacionalización en la figura de la Caridad del Cobre, imagen y leyenda— y el cultivo de la décima, en especial a partir de su paradigma como forma de la poesía popular y manifestaciones orales —canto, improvisación, transmisión memorística, etc.—, en un cerrado sistema de intercambios que pone de relieve características muy auténticas de la vivencia extrovertida del hecho poético y la actividad religiosa para dimensionar una historia o un espacio de identidad único. La manera en que ambos elementos de signo pasional coinciden dentro del pueblo, y se desarrollan, íntimamente condicionados, atraviesa un proceso formativo de la conciencia nacional.



Este proceso va a rendir mayor fruto en el siglo XX. Se inicia con el ensayo de la utopía de República (1902) que apareja sub-

secuentes reformulaciones del ideal de nación. Ocurre la llamada «guerrita de los negros» que termina en 1912 con violentas

represiones durante el gobierno de José Miguel Gómez, a lo que sigue que los veteranos de la Guerra de Independencia buscaran en la Virgen de la Caridad un recurso de unión por encima de razas, y el 24 de septiembre de 1915 un grupo de antiguos oficiales, junto a dos mil combatientes mambises (de todos los colores y partidos), encabezados por los mayores generales Jesús Rabí y Agustín Cabreco, fueron a caballo desde Santiago de Cuba hasta El Cobre para solicitar a la Santa Sede el reconocimiento solemne de Patrona de Cuba. El Papa Benedicto XV no demora en responder, por prescripto pontificio del 10 de mayo de 1916, declarando a la imagen de la Caridad y de los Remedios, Patrona de la República de Cuba. Se corona así oficialmente una imagen y una tradición que consiste en la principal metáfora de unidad etnocultural. El culto se afianza a lo largo del país y sus estratos sociales. Todo en medio de lo que se dice que es un periodo vacío o de transición en la poesía cubana —tras la muerte de Martí, Casal, etc.—, pero realmente llenado por el apogeo del gusto por la décima y los trovadores populares. Un gusto que vence las más duras y ricas pruebas durante la «época de oro» de la poesía improvisada, a mediados de siglo, con el auge de los «poetas caminantes» que se las ingenian para ganarse la vida gracias a que la décima ha devenido artículo de primera demanda entre el pueblo, mercado posible por la magia de la radio en sus inicios.

Investigaciones sobre la tradición de la décima en Cuba, por un lado, y sobre la venerada Virgen de la Caridad del Cobre, por otro, que explican surgimiento y vigencia de ambos fenóme-

nos, no son pocas hasta el día de hoy, y, por más de un motivo, pudieran parecer suficientes. Sin embargo, la relación imaginativa entre la décima cubana —modo particular de *realizarse* aquí, en especial las consecuencias míticas y literarias de su paradigma popular, en cuanto a alimento del espectáculo o la dinámica social— y los signos de la devoción a la Patrona de Cuba, con su naturaleza y trascendencia, aún esperan por estudios que hagan justicia. Es una relación que se inicia en etapas históricas aparentemente sumidas, por la ausencia de fuentes testimoniales que son menos mientras más pasa o pesa el tiempo, pero cuyos rasgos definitorios se transfunden y perduran hasta hoy, siendo premisas estructuradoras de una cultura viva.

Fue esta idea la que me motivó a concebir en 1998 el Premio Nacional «Décimas a la Virgen» desde las páginas de *Imago*, revista de la diócesis católica de Ciego de Ávila. El anuncio de los resultados y la premiación formaban parte del oficio sagrado a que asistían los devotos, pues el ganador subía al estrado de la catedral de San Eugenio de la Palma, en la misa solemne del 8 de septiembre, y decía sus versos ante la imagen de la Patrona y una concurrencia que esa noche desbordaba el templo. Alguna impronta dejó semejante acto poético más allá de lo que permitían entonces los altavoces, así sugiere León Estrada en el prólogo a la primera antología de poesías y canciones cubanas dedicadas a la Virgen de la Caridad: «Es importante señalar que en la ciudad de Ciego de Ávila, desde finales de los años 90 del siglo pasado, se convoca al Concurso Nacional de décimas a la Virgen y, por lo general, estas

son publicadas en la revista *Imago*, de la iglesia católica avileña; noble y enaltecido propósito que dice del arraigo de la Virgen en el pueblo cubano; algunas de ellas aparecen en esta selección, aunque me hubiera gustado poder exponer todas las premiadas y mencionadas que se relacionaran con la Caridad del Cobre.»¹ En realidad, el concurso «Décimas a la Virgen», que en su última versión se convocó hasta con carácter internacional, apenas duró tres años seguidos a partir de 1998. Sólo puedo dar testimonio de que, si desapareció, no fue a falta de versos.

La misma idea o convicción esbozada hasta aquí, me trae de vuelta a destacar un largo proceso de simbiosis entre la poesía, la fe religiosa y la identidad nacional. Intentaré evitar hasta donde pueda, y me lo permitan mis saberes y mis estrechas posibilidades de movimiento para consultar fuentes, los caminos trillados, o sea, manosear datos y consideraciones que son ya lugares comunes en la historia tripartita que nos ocupa. Me limitaré a hacer algunos apuntes sobre aspectos vinculantes y que se remontan a los orígenes.

LA NEGADA CERCANÍA ENTRE LA DÉCIMA Y LA VIRGEN DE LA CARIDAD

Es necesario comenzar, en retrospectiva, desde la necesidad de revisar prejuicios con que se han justificado abordajes incompletos, tendenciosos o simplemente dañinos al acervo literario y espiritual. Una historia de equívocos y falacias se resume en la *creencia* errónea de que, entre los cubanos, la fe religiosa y la décima hubieran sido potencialmente incompatibles. La siguiente descalificación

es de Osvaldo Navarro y la hallamos en un prólogo a la poesía de Emilio Ballagas (Camagüey, 1908—La Habana, 1954), al valorar muy negativamente el cuaderno *Nuestra Señora del Mar* (1943) que el camagüeyano dedicó a la Virgen de la Caridad del Cobre (obra compuesta por un soneto, diez décimas y unas liras finales), lo que le da pie al crítico para sacar conclusiones sobre el aparente fracaso de un gran poeta en este tópico: «[...] cuando el poeta elige la décima como molde [...] perdía de vista que ella no fue, dentro de la tradición, un vehículo para expresar creencias religiosas. Porque la décima en Cuba fue siempre profana, y sus contenidos, desde que se arraigó en nuestro pueblo, fueron esencialmente patrióticos».²

La maldición que ha perseguido a Ballagas a través de un eco crítico negativo, aquí se encuentra con otra no muy distinta que venía haciendo mella desde los albores del periodo romántico insular en las obras de carácter costumbrista por su significación expansiva y emancipadora, pero sobre todo en la imagen de la décima y la advocación criolla de una Madre de los cubanos. Desde la visión acunada por Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* (1958), respecto a Ballagas seguirían manejándose una serie de esquemas para acusarlo de debilidad o falta de voluntad estética, mimetismo y evasión. Intentando certificar la gravedad del enfermo, sería común tomar su arrimo a la religión como un escape y su entrada en la métrica del verso como apocamiento producto de una necesidad desesperada de hallar refugio en normas o reglas no sólo filosóficas. Que sus versos bien medidos a la Virgen, sobre

todos sus décimas, constituyan evidencia manejada malintencionadamente en este tipo de juicio psicosocial, informa sobre prejuicios que han hecho coincidir en un mismo crisol y, por tanto, situación marginal, a la que Fornaris llamara «la estrofa del pueblo» (en representación de la oralidad y la cultura rural), la fe religiosa y popular y, por extraño que parezca, pero no menos sintomático, en este caso, otras heterodoxias como las preferencias sexuales menos aceptadas. Recientemente Jesús David Curbelo publicó un exhaustivo examen que, a partir del análisis comparado entre la poesía y la obra en prosa o reflexiva del autor, concluye por resaltar: «[...] la sabiduría estética de Ballagas y su plena responsabilidad de creador que elige la décima como metro ideal para acercarse a la Virgen de la Caridad y a José Martí, no para resolver mediante las formas los desequilibrios de sus pulsiones homosexuales o de sus ambivalencias de fe, sino porque en esa tríada encontraba el molde idóneo para asentar sus nociones de lo cubano a través de tres de las grandes vertientes formadoras de la identidad: patria, religión y poesía.»³

Curbelo, claro, advierte que no intenta presentar a Ballagas cual un «adelantado consciente a los descubrimientos de Bhabha y Anderson alrededor de las construcciones identitarias»,⁴ sino que puede achacar su conducta responsable a una forma cognoscitiva típica de la poesía: la intuición. Sólo habría que agregar que las manifestaciones de esta sabiduría ya habían madurado a través de una tradición popular. Carolina Poncet afirma que «las literaturas populares no se fabrican: son el natural producto de la inspiración latente

—acaso inconsciente— y de la idiosincrasia de cada pueblo»,⁵ y se extraña de que en Cuba, a diferencia del resto de América, prendiera más la décima y siguiera dando frutos del folclor incluso después, cuando en España ya había marchitado, constituyendo un caso de rebeldía o distanciamiento de la tradición peninsular respecto al empleo del romance, pero termina por concluir que con la décima en la isla se cumplen las premisas «para que una poesía sea verdaderamente popular», que todo en ella pertenezca al pueblo: «los sentimientos, las creencias, la forma de expresión espiritual, la versificación, y la manera de divulgarse».⁶

IGLESIA, ABORÍGENES, POESÍA CANTADA Y VIRGEN

Al especular sobre el carácter exclusivamente profano de la décima, Navarro ha pasado por alto, inclusive, que en su origen español, y especialmente fijando de manera intencionada la variante estrófica que a la postre sería favorita del folclor, está el poema «Mística pasionaria» (catorce décimas para describir otras tantas estaciones de la Pasión de Cristo) del andaluz Juan de Mal Lara (Sevilla, 1524—Ídem, 1571), con toda seguridad anterior en varios años a las «Redondillas» (sólo ocho décimas) incluidas en el libro *Diversas rimas* (1591) de otro andaluz, Vicente Espinel (Ronda, Málaga, 1550—Madrid, 1624). La fortuna había favorecido desde antes a Espinel, censor de libros de la Inquisición, gracias a exagerados elogios de su discípulo Lope de Vega, al designársele inventor de una estrofa que por tamaño «error» pasaría a conocerse como «espi-

nela». En la «Cuarta estación» de su poema, Mal Lara, a través de Jesús, encuentra a la Virgen: «*En el penoso camino/ halla el hijo de Dios Padre/ a la desolada madre/ siempre fiel a su destino.*»⁷ Y sobre la tradición no profana de la décima en Cuba, muy equivocado iba también Navarro, y no solo por desconocer el antecedente más notable que posee el cuaderno de Ballagas, un poema del gran decimista del siglo XIX, Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, *El Cucalambé* (Las Tunas, 1829—Santiago de Cuba?, 1861?), escrito presumiblemente el 1 de enero de 1860: «La Virgen de la Caridad». Desde la primera estrofa de este poema, se apunta al proceso que es fuente de pasión y acervo donde radica la clave del amor a la Virgen y la décima que se extendió rápidamente entre el pueblo cubano: la tradición oral, el traspaso de un conocimiento entre generaciones, desde padres —ateniéndonos al papel de las mujeres cual transmisoras, fundamentalmente con cantos, nanas, etc., parece más justo decir madres— a hijos, sin que pueda afirmarse, por tanto, que la imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre constituya propiedad o haya sido preservada a través de siglos sólo por alguna institución, igual que la décima tampoco es el hallazgo de un único y culto autor: «*Cuando yo, inocente niño,/ En el regazo materno/ Era objeto del más tierno/ Y solícito cariño;/ Cuando una mano de armiño/ Me acarició en esa edad,/ Mi madre con la ansiedad/ Más grata y más fervorosa,/ Me habló de la milagrosa/ Virgen de la Caridad.*»

Con frecuencia investigadores se dividen, a la hora de señalar el origen de la difusión de la décima en América, entre responsabilizar al teatro o al cul-

to religioso. Para Virgilio López Lemus, la segunda sería «la más seductora de las proposiciones, porque así se explica la “aclimatación” temática y su traslado desde los centros urbanos hacia los rurales, a través de las parroquias».⁸ Lo cierto es que, a primera vista, una rica interdependencia entre poesía y música o canto ha constituido la base de perdurabilidad de la décima en Cuba hasta el presente. Lemus insiste en que no se puede profundizar en la evolución de la décima en América sin hablar del «empleo como letra del cancionero popular»,⁹ basado en que «la raíz misma de su amplia difusión como estrofa predilecta en nuestras tierras, se debe en buena medida a la musicalización de que fue objeto, hasta ocupar un importantísimo lugar en la cultura popular tradicional campesina».¹⁰ La iglesia, en los inicios de la conquista, habría llevado en esto la batuta, usando la nueva estrofa en sustitución de villancicos, siempre apoyándose en la musicalidad para llegar a corazones de una población rústica y, como la indocubana, ágrafa: «La iglesia, que fuera centro de las fiestas públicas encaminadas a difundir las ideas religiosas por medio de un arte asequible al pueblo, divulgó la décima clásica, ya en presentaciones teatrales, ya en actividades de música y canto».¹¹

Pero hay todavía un periodo anterior a la difusión y folclorización de lo que Naborí llama «décima clásica» (variante que la mayoría conoce por espinelas y otros recientemente prefieren llamar, en un acto de justicia, malaras),¹² cuando los primeros conquistadores se encuentran con los cultos de los aborígenes, donde prima precisamen-

te la musicalidad y la devoción a una deidad femenina que es consustancial a la importancia dada al misterio de la fertilidad en culturas primitivas, por lo que aceptan fácilmente la idea de la Virgen como madre de Dios. Por entonces, según Naborí (para quien las «primeras décimas españolas surgirían después de la mitad del siglo XVI»), está claro que «nuestros conquistadores [...] no importaron la décima en las primeras décadas de la Conquista»¹³, sino que trajeron otras «formas poéticas coetáneas y ya popularizadas en la Península: villanelas, villancicos, cantares, romances y coplas, todas cantables, y sentaron las bases del viejo patrimonio melódico que han conservado y enriquecido nuestros campesinos».¹⁴

¿Hasta qué punto la iglesia «sentó las bases» o simplemente se apoyó sobre una práctica aborígena constituida, según era método de colonización fundar encima de asentamientos primitivos y aprovechar sus recursos y penetrar en sus costumbres para mejor dominio? ¿Acaso no puede ser más lógico suponer que el resultado de la preferencia de la décima, y la creación de rituales festivos y religiosos para disfrute compartido en comunidad —lo que a la larga produciría formas muy criollas—, derivase de esa síntesis cultural?

Olga Portuondo, en *La Virgen de la Caridad del Cobre. Símbolo de cubanía* (2011), recoge abundante información que apunta al papel central de los aborígenes cubanos y sus descendientes en la creación y transmisión del culto a la Virgen de la Caridad. Al mismo tiempo, ofrece indicios de la tradición del canto religioso y más específicamente dedicado a la Virgen que también se remonta a aquellas co-

comunidades originarias sobre las que se instalaron los conquistadores. El padre Bartolomé de las Casas da noticia de que, en los hogares nativos hallan muchas «estatuas en figura de mujer,¹⁵ y que, en un primer momento, estos adoran a la Virgen que se les presenta, según tradiciones propias, con poesía cantada (dice que «hicieronle coplas en su lengua»), siendo obvio que respondían a una medida o un compás porque «al son de las voces bailaban»: «Fue admirable la devoción y reverencia que a la imagen tuvieron desde adelante y cuán ornada tenía la iglesia de paños hechos de algodón, cuán barrida y regada; hicieronle coplas en su lengua, que en sus bailes y regocijos llamaban areítos [...] cantaban, y al son de las voces bailaban.»¹⁶

La tradición del llamado *areíto* estaba bien asentada por estas islas del Caribe. Carolina Poncet, extrañándose aún más de que el romance no prendiera en países donde el pueblo autóctono y sojuzgado precisamente «tenía como cantos nacionales algo que, según autorizadas opiniones de contemporáneos, guardaba cierta analogía y semejanza con el romance»,¹⁷ cita a López de Gomara en la parte que describe ceremonias religiosas hechas en honor de un ídolo en La Española: «[...] comenzaban a cantar uno como romance viejo en loor de aquel dios [...] areíto es como zambra de moros, que bailan cantando romances en alabanza de sus ídolos y de sus reyes, y en memoria de victorias y acaecimientos notables y antiguos [...]»¹⁸ Pero a Las Casas lo que le llama la atención, en Cuba, es lo «bien sonantes» de estos versos del *areíto*, «dulces a los oídos» y, por cierto,

dedicados a la virgen: «Tenían compuestas como coplas sus motetes y cosas en loor a Nuestra Señora, que en sus bailes y danzas que llaman areítos, cantaban, dulces a los oídos bien sonantes.¹⁹

Ha aparecido una palabra: motete (breve composición para ser cantada en las iglesias). El primer texto de la literatura cubana, contrario al criterio común, no es el *Espejo de paciencia* (escrito en 1608), de Silvestre de Balboa (Gran Canaria, 1563—Puerto Príncipe [1649-?]), sino el «Motete» que aparece agregado al final. El relato termina cuando el capitán Gregorio Ramos, seguido por su improvisada tropa de monteros que ha reunido en los alrededores de la villa (incluye negros e indios) vuelve a Bayamo y, en medio de «*un súbito rebato de contento, placer y maravilla [...] fue al templo de la Virgen sin mancilla/ y dio las gracias a la madre e hijo/ de la nueva victoria y regocijo*».²⁰ En la última estrofa, se dice que el Sacristán de la villa que estaba «*apercebido ya en la iglesia*», da inicio «*con los cantores de su gran capilla*» a interpretar un motete, antes de conectar con dicho texto que, a modo de colofón, y como concreta prueba de veracidad, se agrega. Constituye este, por tanto, el primer texto de la literatura cubana — cuatro años antes habían ocurrido los hechos, y exactamente sólo cuatro años después es hallada la imagen de la Virgen de la Caridad en la bahía de Nipe—, se creó como letra de canción para ser coreado en el «*templo de la Virgen*», o sea, dedicado a ella, a darle «*gracias a la madre*» en su casa por el feliz desenlace, y contiene en su mayor parte precisamente décimas. Inicia así la

literatura nacional con obra de autor anónimo que significa el primer eslabón de costumbres que terminan por hacerse constantes y ampliarse: el pragmatismo de la décima, su unión a la chispa del canto y la fiesta de inspiración divina, por medio de una relación familiar y muy material entre sus «cantores» y la divinidad a través de la Virgen y su imaginería, en torno a contingencias, donde la poesía toma forma de ruego o tributo como pago de promesa: «*La divina omnipotencia/ Para regalar al justo/ Le suele dar un disgusto/ Para probar su paciencia./ Del prelado la inocencia/ El cielo nos demostró;/ Y Don Gilberto pagó/ Su tiranía y violencia./ ¡Ay Dios, y qué gran bondad!/ La paciencia y la humildad [...]*»²¹

Hoy sabemos que funcionaba una política oficial torcida detrás del criterio extendido de que «los mitos, las tradiciones, la poesía, todo lo que significó vida intelectual de los indios cubanos, desapareció con ellos».²² El hecho de que las siete primeras villas fundadas en Cuba se levantaron junto a asentamientos aborígenes importantes, se repite en los sitios del hallazgo y el trayecto de la Virgen de la Caridad hasta su ubicación definitiva, pues: «[...] en todos fueron localizadas con posterioridad zonas de habitación de comunidades aborígenes, muy tardías, en cuyos estratos superiores existen evidencias de fuertes contactos indo-europeos e incipientes procesos de transculturación».²³ Jorge Ulloa comenta que la «ausencia física del aborígen no implica que sus formas de aproximación a la realidad estén ausentes del inconsciente colectivo del caribeño, muchas veces a través de senderos intangibles».²⁴

A la larga, aunque fuese promotora principal, no sería la iglesia como escenario urbano y lugar controlado por cláusulas oficiales, fuente única de las tradiciones típicas, sino que sobre sus estamentos debía darse la situación de aislamiento del hombre en el campo y sus comunidades rurales, lo que retaba a la imaginación y propiciaba un estado de mayor libertad que facilitaba el intercambio cultural. Por sustituir al templo, este hombre debe consagrar sus espacios privados y levantar su propio altar. El origen de la campesina canturía —Naborí ve en esta palabra, en Cuba sólo usada entre personas rústicas, ecos de la «cantoría» que formaba parte del aparato eclesial— se remonta a fiestas como los Velorios de Santos, Altares de Cruz o Cruz de Mayo: «Los primeros españoles trajeron consigo la costumbre de esas fiestas, que se celebraban en las iglesias o sus alrededores. Situados en el nuevo paisaje, donde todavía no se habían establecido los oficios católicos, levantaron modestos altares en sus casas aisladas y allí celebraban las fiestas de los santos de su devoción. Uno de esos homenajes era improvisar décimas o cuartetos toda la noche hasta el amanecer, con tregua de tragos y comidas típicas». ²⁵ Curiosamente es en un romance, donde Francisco Poveda y Armenteros, *El Trovador Cubano* (La Habana, 1796—Sagua la Grande, 1881), reconocido iniciador del criollismo, describe una de estas fiestas para observar allí la preferencia no por otra estrofa que por la de diez versos: «Era mayo y de la Cruz/ los altares y las fiestas/ las vegas de Mayarí/ presentaran más risueñas./ Allí con pencas de palma/ arcos lucidos se ordenan/

y en ellos se cuelgan frutas/ y en cada luz una décima [...]» ²⁶

Puede seguirse, a través de la historia de la literatura cubana, el empleo preferente y casi obligatorio de la décima, aún por autores que le desdeñan, cuando se ven forzados a darle la palabra a personajes populares en obras en verso: así sucede, por ejemplo, en romances de Domingo del Monte, o en la primera obra del teatro: *El Príncipe jardinero y fingido Cloridano* (173?), de Santiago Pita (La Habana,?. [¿1693-1694?—Ídem, 1755), donde son las personas de menor rango las que hablan en décimas. También, al mismo tiempo, se desarrolla —en nuestras literaturas oral y escrita— una tradición que no por casualidad coincide en emplear o acercarse al paradigma del canto, o sea, a la décima y aquella variante que unos llaman espinela y otros malaras, para tratar el tema de la Virgen de la Caridad. Valga el ejemplo interesante de la gran escritora clasicista Gertrudis Gómez de Avellaneda (Puerto Príncipe, 1814—Madrid, 1873).

Durante mucho tiempo se pensó que la Avellaneda jamás había escrito décimas bajo el canon de la variante que prima en el folclor. Hasta que apareció al menos una, ²⁷ perfecta, excluida de las tres ediciones de sus *Poesías* hechas en España en vida de la autora, lo cual demuestra que sí conocía esta estrofa, y de paso que dominaba no sólo su aspecto formal, sino que la tenía reservada para asunto propicio al lenguaje fáctico, pues la obra no puede ser más de circunstancia, ni esta circunstancia nunca fue tan grave: se trata de una especie de epitafio que dictó a Ignacio Cepeda, en 1839, creyendo al parecer que iba a

morir. Entonces, si apreciamos este rol de auxilio y propiedad concedido a la estrofa, podemos valorar mejor el siguiente «hallazgo»: también muchos críticos han pasado por alto que la Avellaneda hubiese escrito algún poema a la Virgen donde la advocación de la Caridad del Cobre mostrase sus peculiares atributos. ¿Pero si lo escribió, y si fueran décimas o, mejor dicho, casi décimas perfectas? Al menos un crítico e investigador muy informado como Roberto Méndez, estudioso de esta escritora y oriundo de su misma villa, la deja fuera de la tradición de quienes le han cantado a la Patrona de Cuba, según consta en su ensayo «Nuestra Señora de la Caridad en la Poesía Cubana».

El texto en que Roberto Méndez no repara es «A la Virgen». Se compone de doce estrofas que Mary Cruz llama, con toda intención, «enésimas», a lo que agrega: «[...] todos estaremos de acuerdo en que la “enésima” inventada por la Avellaneda, mantiene su “aire” de décima». ²⁸ Sólo les faltaría a estas estrofas, para cumplir con la rima del canon de la variante de décima folclorizada, un verso en el lugar quinto. Habría que decir que, redondeando, la Virgen a la que se dirige en este poema también conserva un aura de perfecta cubanía, naturaleza apasionada o arremolinadamente insular, donde evoca sin duda a la imagen y tradición de la Virgen de la Caridad del Cobre, ya desde la primera estrofa, a través del tópico de la noche de tormenta en medio del océano: «Vos, de escollos preservada/ En los mares de la vida». ²⁹ Al llegar a un extremo apasionamiento, la autora de existencia tan agitada, se identifica con la

situación de la madre auxiliadora, llegando a ver en el cuadro de su propia desdicha aquel clima de tormento donde se debate un pequeño bote, algo que recuerda la imagen popular de la endeble embarcación de los tres juanes sosteniéndose entre las olas: «*En tempestuoso océano/ Mi bajel navega incierto/ Sin que un fanal en el puerto/ Le encienda piadosa mano:/ Entre escollos gira roto, / Sin piloto/ Y sin brújula ni vela.../ Que a merced —deshecho— vuela/ Del vendaval o del noto*». ³⁰ También el poema remite, a través de la nostalgia, a la condición insular de su patria, Cuba, por la que aquí suspira desde su condición de desterrada que asume: «*Volved, Señora, los ojos/ Sin enojos/ A esta mujer solitaria,/ Que os dirige su plegaria/ De su destierro entre abrojos*». ³¹

FINAL. CUATROCIENTOS ANIVERSARIO

El presente es un fragmento de un largo estudio. Asimismo he preparado una selección de décimas de todos los tiempos que es prueba más que contundente de la preferencia de la décima entre el pueblo cubano también para asuntos religiosos y en especial para abordar el tema o la presencia de la Virgen, donde, junto a autores anónimos y cantores y simples devotos, sobresalen escritores de distintas generaciones y tan señalados como Jesús Orta Ruiz, Raúl Ferrer, Carilda Oliver Labra, Raúl Luis, Ronel González, entre otros.

Al celebrar los cuatrocientos años del hallazgo de la imagen de la Caridad del Cobre, sólo cuatro años después de festejar idéntico aniversario del nacimiento de la literatura cubana, la necesidad de la Virgen y su

presencia continúan animando a la poesía en esta isla. Por algo más que acercarse al paradigma de la poesía cantada y popular, una gran parte de nuestra lírica que invoca o evoca a La Caridad, ha seguido entrando en los afluentes de la décima que conducen, inevitablemente, a orillas de la patria. ●

¹ León Estrada: «La virgen que vino del mar en la poesía», prólogo a *La Virgen que vino del mar*, Antología de poemas y canciones a la Virgen de la Caridad del Cobre, Comisión Diocesana para la Cultura del Arzobispado de Santiago de Cuba, 2012, pp. 13-14.

² Osvaldo Navarro: «Ballagas, ni más ni menos», prólogo a *Obra poética* de Emilio Ballagas, Ed. Letras Cubanas, 1984, pp. 36-37.

³ Jesús David Curbelo: «Trinidad de cubanía» en: *La Gaceta de Cuba*, no. 1, enero-febrero, La Habana, 2012, p. 46.

⁴ Ídem.

⁵ Carolina Poncet y de Cárdenas: *El romance en Cuba*, Fundación Fernando Ortiz, Col. La Fuente Viva, La Habana, 1999, p. 46.

⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁷ En *Génesis de la décima malara* de Fredo Arias de la Canal, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2008, p. 25.

⁸ Virgilio López Lemus: «Nacionalización de la décima en Cuba», en *Anuario L/L, Estudios Literarios*, Instituto de Literatura y Lingüística, 1992, no. 23, p. 33.

⁹ *Ibidem*, p. 35.

¹⁰ Ídem.

¹¹ Jesús Orta Ruiz: *Décima y folclor*, Ed. Unión, La Habana, 2004, p. 27.

¹² Véase *Génesis de la décima malara* de Fredo Arias de la Canal, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2008.

¹³ Jesús Orta Ruiz, *ibidem*, p. 26.

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Bartolomé de las Casas: *Historia de Las Indias*, Ed. Aguilar, Madrid, T II, [s.f.], p. 223.

¹⁶ *Ibidem*, p. 348.

¹⁷ Carolina Poncet y de Cárdenas, *ibidem*, p. 2.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ Bartolomé de las Casas, *ibidem*, p. 482.

²⁰ Silvestre de Balboa: *Espejo de paciencia*, prólogo de Cintio Vitier, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1989, p. 101.

²¹ «Motete», en *Espejo de Paciencia*, *ibidem*, p. 102.

²² Carolina Poncet y de Cárdenas, *ibidem*, p. 31.

²³ María Nelsa Trincado: «El aborigen y la Caridad del Cobre», en *El Caribe Arqueológico*, no. 2, 1997, p. 115.

²⁴ Jorge Ulloa Hung: *Una mirada al Caribe precolombino*, Instituto Tecnológico de Santo Domingo, Santo Domingo, 2005, p. 33.

²⁵ Germán Bode Hernández: *Décimas rescatadas del aire y del olvido*, Fundación Fernando Ortiz, Col. La Fuente Viva, 1997, La Habana, p. 71.

²⁶ Francisco Poveda: «María y Jesús Conterras» en *Romances cubanos del siglo XIX*, comp. y prólogo de Jesús Orta Ruiz, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1977, p. 95.

²⁷ La investigadora y biógrafa de la Avellaneda, Mary Cruz, encontró esta estrofa al cierre de una composición en octavillas agudas titulada «A la luna», aparecida en el no. 22, noviembre de 1839, de la revista granadina *La Alhambra*, y como tal la presentó a un público entre el que se hallaban poetas de la talla de Jesús Orta Ruiz, en el coloquio del «V Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima» celebrado en Las Tunas en 1997.

²⁸ Mary Cruz, «La décima en Gertrudis Gómez de Avellaneda», en *La luz de tus diez estrellas. Memorias del V Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1999, p. 54.

²⁹ Gertrudis Gómez de Avellaneda: «A la Virgen» en *Antología poética*, Ed. Letras Cubanas, 1983, La Habana, p. 83.

³⁰ *Ibidem*, pp. 83-84.

³¹ *Ibidem*, p. 83.

Camagüey:

espiritualidad y connotación de sus templos católicos coloniales

42

Si bien sigue resultando difícil reconstruir la historia de la religión católica en Cuba, a pesar de constituir por casi cuatro siglos —los que median desde la conquista y colonización hasta los inicios del XX— la única religión oficial en el país, queda claro para los estudiosos que es imposible limitarse solo a los vestigios visibles, ya sean construcciones, libros, documentos, etc.; pues su huella se mezcla en estrecha urdimbre en el complejo entramado social conformador de nuestra cultura. También resulta válido apelar a un entendimiento de la espiritualidad como parte insoluble de la Teología, capaz de asimilar el dinamismo producido por el Espíritu en la vida del alma, es decir, del individuo, lo cual permite hablar, entonces, de un conjunto de ideas y doctrinas de las cuales se hace portador, en tanto ser social, pero igualmente extensible a un grupo, comunidad u orden religiosa. Apuntamos esto como necesaria justificante al hecho de que resulta comprometido hablar de religión, legado espiritual y material sin entender las bases sustentantes, o al menos sin intentar comprenderlas, pues ellas han dejado su marca indeleble en nuestra identidad nacional.

Igual sería pecar de simple eludir las peculiaridades de España en el momento de la conquista y colonización, sobre todo a partir del hecho que de ella nos llega esta espiritualidad cristiana, por mediación de la Iglesia católica como institución, único nexo real de unión de las regiones españolas del siglo XV, las cuales acababan de alcanzar una unidad dinástica que no afectó las estructuras económicas, sociales, jurídicas ni culturales de los entes que la conformaron.¹

Debemos aclarar la existencia de diversos trabajos acerca de la religión católica en Cuba, pues al decir de Eduardo Torres-Cuevas y Edelberto Leiva: «La historia de la Iglesia fue mucho más que un tema en la temprana historiografía criolla. Los episodios de la historia eclesiástica eran considerados fundamentales a la hora de reconstruir el escenario original y la evolución del conjunto social de la Isla».² Por lo que desde los mismos tiempos de la colonia aparece como un referente ineludible la obra monumental del obispo criollo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz: *Historia de la Isla de Cuba y Catedral de Cuba*, en la cual aparecen juntos en el título Isla e Iglesia, pues su historia, la de ambas, estaba indisolublemente ligada. Historia que peca, a lo largo de la colonia y parte de la República, de obviar el planteamiento de problemas esenciales de la Iglesia en Cuba y muchas quedaron en amplias referencias descriptivas.

Desde los momentos iniciales de la conquista se hace posible hablar de la presencia en nuestra tierra de sacerdotes católicos, pues ya desde el segundo viaje realizado por el Almirante se hizo acompañar de: «[...] varios sacerdotes y monjes, entre los cuales venía fray Ramón Pané [...] autor del primer libro escrito en el Nuevo Mundo en idioma europeo».³ Pero hasta ahora ha resultado difícil probar la inclusión de representantes de la Iglesia católica en su viaje inicial, por lo que difícilmente se pueda afirmar que entre sus objetivos iniciáticos estuviera la catequización de los primeros habitantes de estas tierras, marcadas por el error geográfico.⁴

Con el ejercicio de fundación de las villas, el catolicismo como religión comienza un proceso



profundo de afianzamiento en las redes sociales, económicas y culturales de la colonia. De modo gradual se enraízan las estructuras de la Iglesia, con la representación de las órdenes franciscana, dominica, mercedaria y luego jesuita, pasando a formar parte de la vida diaria de estas tierras, presentes en su amplia labor humanista con los hospitales, escuelas, lazaretos, cementerios, entre otros. Pero como fragmento indispensable del hombre de nuestra colonia estaba presente en su realidad cotidiana: el bautismo, los matrimonios, las fiestas, las misas tanto las dominicales como las diarias, las defunciones; todo el proceso intrínseco del funcionamiento de la Iglesia, que no descuida cada aspecto de la vida del hombre.

Para dar respuesta a necesidades espirituales y materiales fue preciso, de modo perentorio, la edificación de iglesias, conventos, hospitales, desde los primeros momentos de la colonización. Construcción que debía contar con la autorización real, según quedaba señalado en: «[...] la Ley II, del Título VI, Libro I, establecía que *no se erija iglesia ni lugar pio sin licencia del Rey*»,⁵ que sería ratificada por el Papa Julio II en la *Universalis Ecclesiae Regiminio* de 1508.

En Cuba: «El acto de fundación de las villas fue, también, una acción de contenidos religiosos. Junto al acto de creación del cabildo, se celebraba la primera misa, se bendecía el naciente poblado —que se colocaba bajo la advocación de un santo protector— y, como espacio para la vida religiosa de sus habitantes, se efectuaba la demarcación de la iglesia parroquial, con igual importancia que la del cabildo».⁶ Así se garantizaba el carácter protagónico de la Iglesia en los designios espirituales de los pobladores de la Isla. Pero a la vez se daba inicio a un fuerte proceso de dialogismo, que aún no cesa, de modo que:

[...] el proceso de la Conquista resultase acompañado por una desmesura de la palabra, y en particular de la escritura, de manera que un puñado de españoles pusiera el pie en la «tierra descubierta», y minuciosamente uno de ellos leyese el acta de fundación de una ciudad inexistente, ante otro puñado de indígenas, que, siendo ágrafos, no percibían sino un diálogo enigmático entre un hombre y un pliego misterioso.⁷

Misterio que al serle revelado invertiría su mundo, tanto material como espiritual, de manera irrevocable.

Esto dio inicio a un fuerte proceso connotativo, en el cual la Iglesia jugaría un papel fundamental en la organización y estructuración de las tramas urbanas en las villas fundadas. Rol descifrable en la toponimia citadina: al connotar nombres de barrios y cuarteles, según la división establecida por los cabildos locales. Las villas se fundaban teniendo como núcleo un espacio cuadrangular o rectangular, cuyas medidas estarían virtualmente normadas, y que sería primorosamente nombrado plaza, aunque su imagen distase mucho de lo que hoy entendemos como tal; a su alrededor se delimitarían los solares dedicados a la representación de los tres poderes claves de la colonización: el civil (cabildo, casa de gobierno, etc.), el militar (los cuarteles, la propia plaza concebida como plaza de armas, campo de Marte, etc.) y el religioso con la Iglesia, el hospital o el convento. A partir de esta plaza se trazaban las calles principales, ubicadas, preferentemente según los puntos cardinales. Desde el primer momento y a pesar de lo precario de los materiales, la Iglesia se distinguió del resto de las edificaciones del contorno: generalmente se construyeron con los puntales más altos y la cota del terreno interior del templo debía estar situada por encima del resto de los edificios de la zona.

En Camagüey, antiguo Puerto Príncipe, la importancia y validez de su repertorio arquitectónico religioso le valió ser reconocida por el apelativo de *Ciudad de las iglesias*. Hecho que distingue su presencia dentro de la trama urbana como verdaderos hitos constructivos y simbólicos, además de su indiscutible monumentalidad, lo que garantiza su valía dentro del conjunto edilicio. La connotación y singularidad de este valiosísimo conjunto religioso fue uno de los tantos aspectos que le valieron para su reconocimiento y declaratoria, en el 2008, como Patrimonio Cultural de la Humanidad.

La ciudad debió haber tenido quince templos católicos desde el período colonial, pero solo llegaron a construirse trece hasta 1825. No fue edificado el dedicado a San Ignacio, que fuera previsto por los jesuitas, quienes oficiaron en una casa hasta su expulsión de tierras americanas en 1787 y tampoco fue ejecutado el proyectado para el barrio de San Ramón en 1864. Actualmente de ese importante conjun-

to de templos coloniales camagüeyanos solo se conservan ocho con su misma estructura. En la época de la República fueron reconstruidos los templos de San José y La Caridad, mientras desaparecieron los de San Francisco de Paula, La Candelaria y el de San Francisco de las Llagas, uno de los primeros construidos en la ciudad y que fuera sustituido en la década del veinte del siglo pasado por el templo neogótico del Sagrado Corazón, construido gracias a los donativos de Dolores Betancourt, hija de Tomás Pío Betancourt⁸ y conocida como la *Señorita Medio Millón*, en honor a su capital.

Ya para 1537, según informa el obispo Sarmiento en su visita pastoral, en la Isla existían varias iglesias, entre las que cabría mencionar dos ermitas en Santiago de Cuba. En el caso de Puerto Príncipe se menciona que: «[...] aquí ay [sic] una Iglesia. Ay cofradías de nuestra señora y de los santísimos sacramentos. El cura de esta iglesia se dice Joan Rodríguez de Carmona fue fraile dominico, en la villa de Osuna».⁹ La función de la villa hasta bien entrado el siglo XVIII es de carácter religioso, donde la funcionalidad está marcada por la relación iglesia—vivienda, convento—iglesia e iglesia—iglesia (a las que habría de agregar, en el siglo XIX, el nexo iglesia—cementerio e iglesia—hospital), a la vez vinculadas por una estructura vial cuyas redes directas proporcionan la trama irregular de la villa. La espiritualidad se conforma como factor fundamental en la vida de Puerto Príncipe, el catolicismo, vinculado a la estructura de poder, permite la celebración de festividades, procesiones o las ferias de La Caridad, que inicialmente poseyeron un carácter religioso— festivo.

Los templos edificados hasta el siglo XVIII, tuvieron entre sus características sobresalientes el estar construidos de una nave de ladrillo, techada con tejas de barro, poseer la ubicación de la sacristía al lado de la epístola o al fondo y contar con coro alto. De estas, solo cuatro poseían torres —ya sea a un lado o al centro—, una espadaña y en las cuatro restantes, colgaban las campanas de maderos.¹⁰ Estos templos eran de dimensiones variables, exceptuando a la iglesia de La Merced, considerado como uno de los mayores edificados en la isla. Para finales del siglo se reconstruyeron las ermitas y los templos, con materiales de mayor solidez y durabilidad, en los cuales fueron incluidos valiosos trabajos de artesonado en los techos hechos con madera preciosa. Nuestras iglesias, si bien no son fastuosas,

destacan por su belleza a través de la simplicidad de su construcción.

Durante el siglo XIX se concluye la construcción de la iglesia de San José, en el camino que conduce del embarcadero a la Guanaja,¹¹ y la ermita de La Candelaria, posteriormente demolida, en la calle Real de La Caridad. El conjunto lo completan la iglesia y leprosoario de San Lázaro, construida en 1819, y el conjunto de El Carmen, que tenía el convento de las Ursulinas y el

asilo San Juan Nepomuceno, edificado por etapas. Luego de la edificación del conjunto del Carmen, en la colonia no se construyeron más templos católicos, mientras que en el siglo XX se reconstruyeron y remodelaron algunas edificaciones religiosas y se edificaron nuevos, como el ya mencionado templo del Sagrado Corazón en pleno corazón de la ciudad, y la capilla de Fátima, que se apropia de los códigos del movimiento moderno, en el reparto Vista

Hermosa, despojándose de elementos formales tradicionales.

Durante la colonia, las edificaciones religiosas de Puerto Príncipe estuvieron ubicadas, preferentemente, dominando las plazas, ya fuera con su acceso principal o por medio de accesos laterales. La mayoría de ellas poseía cementerios, como la Parroquial Mayor que para 1627, a pesar de su pobre aspecto registrado en el protocolo del escribano Silvestre de Balboa y Troya, junto a los trabajos de mejora del templo se le adicionó un camposanto hacia la antigua calle Candelaria,¹² hoy Independencia, que cerró lue-

go de la apertura en 1814 del Cementerio General. La iglesia es elevada al rango de catedral al sustituirse la Vicaría Foránea por el Obispado de Camagüey, en diciembre de 1912, siendo su primer obispo Valentín Zubizarreta Unamunsaga, quien será consagrado en la iglesia de la Merced el 8 de noviembre de ese año. En 1937 asume la imagen de Cristo Rey que corona su torre, obra del catalán Juan Albajés Ciurana.

En la colonia algunos templos tuvieron que

asumir funciones militares, con el consiguiente daño que ocasionaba el cambio de uso para una actividad para la cual no estaba preparada la edificación. Para 1825, el convento de San Francisco debe albergar al regimiento de León, asumiendo su papel como cuartel que duraría hasta los años cincuenta del propio siglo en que es demolido para construir en ese espacio las Escuelas Pías, según consigna Juan Torres Lasqueti.¹³

Mientras que en el conjunto de La Merced, el convento sería usado como cuartel de la milicia nacional, entre los años de 1820 a 1824, luego estaría en él

una compañía del Regimiento de Valency hasta el año de 1827, además de tener uso sucesivo como cuartel, sala de audiencias, biblioteca pública y alojamiento para el Teniente Gobernador Julián de Mena, en el año 1868, que utilizó la torre como punto de vigilancia.¹⁴ Junto a todas estas funciones, el templo continúa prestando sus funciones seculares, al ser los mercedarios una de las órdenes permitidas entre los años de 1837 hasta 1842, en la que quedan pocos frailes, por el proceso de reducción impuesto desde España. La iglesia y convento de la Merced serían objeto de hostigamiento por parte de las tropas



mambisas en sus asedios a la ciudad durante la Guerra de los Diez Años, como confirma Ignacio Agramonte en carta a Amalia Simoni, el 20 de julio de 1869: «Hoy he disparado diez y siete tiros de cañón contra la Merced y otros edificios de la ciudad».¹⁵ En este templo estuvo la Virgen de la Caridad del Cobre en el año 1951, con motivo de la peregrinación realizada por el país. En 1969, estuvo como rector de la Casa de la Merced el entonces Padre Mario Mestril Vega, actual Obispo de Ciego de Ávila. En el año 1996 se realizó en sus predios el Primer Encuentro Nacional de Historia Iglesia Católica y Nacionalidad Cubana en conmemoración del 80 aniversario de la declaración, por su Santidad el Papa Benedicto XV, de la Virgen de la Caridad del Cobre como Patrona de Cuba, y en el cual se presentaron importantes investigaciones realizadas en el país y con la participación de prestigiosos intelectuales.

El origen de la iglesia de la Soledad se encuentra vinculado a la leyenda, perdida en la lejana centuria del XVII, al atascarse en una pequeña hondonada cubierta de fango una carreta cargada al tope, bajo la llovizna pertinaz, la única solución posible para salir fue la difícil tarea de aligerar la carga, y en esa labor descubren la presencia, en uno de los bultos, de una hermosa imagen de la Virgen de la Soledad, ante el estupor y la adoración, se interpreta la señal divina: en estos predios levántese una ermita.¹⁶ Constructivamente el templo es el único que en la ciudad porta la combinación de cúpula y bóvedas de aristas con un singular techo de armadura de par y nudillo, estructurando la forma de un transepto sin brazos sobresalientes, unido a la decoración de la torre con evocaciones mudéjares y el barroquismo expedito de sus fachadas, completada su portada y lateral con aleros de tornapunta, que luego fueron retirados en 1913; lo convierten en un ejemplo excepcional dentro de nuestra arquitectura religiosa. Sus respuestas formales son expresión no de una mera copia de modelos anteriores, sino una adecuación constructiva cultural local, en cual entran en juego la imaginación de quienes la edificaron, la impronta de la mano de obra local y los recursos económicos para su ejecución. Al halo de misterio de la ciudad se mezcló la imagen desconchada de la iglesia, motivo de fuertes críticas luego de su restauración, pero llevada y traída con anterioridad, al erigirse como sello distintivo durante un largo período de tiempo.

No quisiera terminar este paseo panorámico

por los templos camagüeyanos sin hacer pequeña referencia a la iglesia de San Juan de Dios, conjunto del siglo XVII, originalmente consagrada a Nuestra Señora de la Asunción y que contó desde fecha temprana con espacios para la atención de enfermos. Fue encomendado como hospital a los religiosos de la orden hospitalaria de San Juan de Dios en 1728, por encargo del obispo don Gerónimo Valdés con el consiguiente cambio de nombre. Fue uno de los templos que mantuvo sus servicios religiosos durante las guerras de independencia, aunque el convento—hospital fuera ocupado por las tropas españolas. Es proverbial la acción del Beato Olallo, cuyos restos guarda actualmente la iglesia, de limpiar el cadáver de Ignacio Agramonte.¹⁷ Desde su ubicación en la plaza homónima, considerada uno de los conjuntos arquitectónicos más homogéneos de la ciudad por sus características tipológicas, conserva su ambiente interior colonial: piso de ladrillo, techo de madera con tirantes pareados y cuadrales dobles con doble estribado, el trabajo del púlpito y los retablos de madera, lo convierte en un rico exponente del patrimonio cultural edilicio. Es de destacar que esta riqueza formal acrece con la presencia, en el interior del templo, de importantes obras artísticas y espirituales como la escultura en madera preciosa de la Santísima Trinidad, una de las más antiguas de América y una de las pocas de su tipo, con la particularidad de representar al Espíritu Santo con una figura antropomórfica masculina, a lo que debe añadirse la preciosa escultura de la Virgen de la Caridad del Cobre, similar a la imagen de nuestra Virgen Peregrina, que alberga en su interior, junto a la presencia de los venerados restos mortales del Beato Olallo, convertido ahora en lugar de peregrinación y adoración por parte de los fieles católicos de Cuba.

Los templos principeños católicos cuentan con características más sobresalientes, entre ellas su ubicación en privilegiados emplazamientos urbanos y la separación que establece con edificios colindantes no religiosos, esto favorece visuales y perspectivas únicas dentro del ámbito de las tramas urbanas de las ciudades coloniales latinoamericanas. El despliegue de torres esbeltas, con cúpulas arcaizantes sobre la horizontalidad urbana, hecho que acentúa su carácter de hito y su espiritualidad, a lo que se une en esta connotación marcadamente religiosa, el significado social adquirido por la institución re-

ligiosa, como rectora de parte vital de la vida del hombre principeño, no solo por la multiplicidad de actividades que aglutinaron, sino también por los incuestionables valores culturales transmitidos y asociados a los distintos templos de la localidad. Forman parte de las tradiciones de la ciudad, protagonistas activos de la identidad ciudadina, que en ese constante proceso de apropiación social de los espacios urbanos por sus habitantes le otorgaron al conjunto religioso camagüeyano una fuerte carga simbólica, representativos de la sociedad que los originó, parte ineludible de la imagen urbana en la cual son muchas veces la guía silenciosa del transitar cotidiano de sus ciudadanos. Sus valores patrimoniales trascienden más allá de la construcción, en esa espiritualidad manifiesta apoyada por el avance de sus cruces y campanarios en la irregular trama urbana, como guardianes omnímodos de la ciudad centenaria. ●

¹ Valga recordar que bajo el reinado de los reyes católicos: Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, España terminaba una centuria en la cual habían logrado sacudirse de encima ocho siglos de dominio árabe, quedando solo como factor de unión el catolicismo, como acabamos de apuntar. Tampoco es ajeno obviar que desde 1375 en España se venía produciendo una reforma en la Iglesia, con sus orígenes en los jerónimos que: «[...] Se apoyaba fundamentalmente en la oración contemplativa que permite un contacto directo con Dios: la virtud de la religión permite al hombre, ejercitándola, alzarse hasta su presencia». Esto permitió a la reina, cercana a esta orden jerónima, colocarse al lado de quienes concebían la «modernidad» como esfuerzo hacia la renovación humana y dar cabida a un proyecto como el presentado por Colón para descubrir nuevas tierras, que ampliarían los territorios donde la fe cristiana se asentaría. Luis Suárez: *Isabel la Católica: Isabel I, Reina*, Ed. Folio S. A., Madrid, 2004, p. 364.

² Eduardo Torres-Cuevas y Edelberto Leiva Lajara: *Historia de la Iglesia Católica en Cuba. La Iglesia en las patrias de los criollos (1516-1789)*, Ed. Boloña y Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 2008, p. 20.

³ Eusebio Leal Splenger: «Prólogo» a Eduardo Torres-Cuevas y Edelberto Leiva Lajara: ob. cit., p. 7.

⁴ A pesar de ello sí resulta cierta la presencia de la cruz de madera, envuelta en sarmiento de parra, descubierta en el extremo occidental de Cuba y que fuera adjudica a Colón, la cual forma hoy parte del patrimonio religioso conservado en la iglesia parroquial mayor de Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa.

⁵ Joaquín Rodríguez San Pedro: *Legislación Ultramarina*, t. 7, Imprenta de Manuel Minuesa, Madrid, 1866, p. 472, citado por Odalmis de la Caridad Martín Fuentes: «La práctica de la espiritualidad cristiana en la Cuba de los siglos XVI y XVII», *Enfoque* no. 106-107/2011, p. 31. La cursiva es de la autora de este artículo.

⁶ Eduardo Torres-Cuevas y Edelberto Leiva Lajara: ob. cit., p. 87.

⁷ Luis Álvarez Álvarez y Margarita Mateo Palmer: *El Caribe en su discurso literario*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2006, p. 248.

⁸ Tomás Pío Betancourt fue conocido además de formar parte del patriciado principeño decimonónico, por su labor historiográfica.

⁹ *Archivo General de Indias*, Indiferente 1528, no. 26, citado por Odalmis de la Caridad Martín Fuentes: ob. cit., p. 32.

¹⁰ Cfr. Amarilis Echemendía Morffi: «Caracterización tipológica de los templos camagüeyanos pertenecientes a la época colonial». Tesis para optar por el grado académico de Doctora en Ciencias Técnicas, Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría, La Habana, 1998.

¹¹ José Marty Abadía: *Memorias de antigüedades*, manuscrito inédito [s. p.]

¹² Protocolo del escribano Silvestre de Balboa, 1627 a 1628, folio 15.

¹³ Juan Torres Lasqueti: *Colección de datos históricos, geográficos y estadísticos de Puerto Príncipe y su jurisdicción*, Imprenta El Retiro, La Habana, 1888, p. 16.

¹⁴ *Ibidem*, p. 17.

¹⁵ «Cronología de la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced», *Boletín de la Iglesia Católica de Camagüey*, [s. l.] [s. f.] [s. e.]

¹⁶ Cfr. *El Camagüey legendario*, [s. f.] [s. e.]

¹⁷ Cfr. René Ibáñez Varona: *Historia de los Hospitales y Asilos de Puerto Príncipe hoy Camagüey*, La Habana, 1954.



COMAMOS YA, CON VIRGILIO PIÑERA EN TERCERA PERSONA

«Con ese libro llegué a comprender mejor a Virgilio Piñera», me confesó el poeta Roberto Manzano, en una de sus visitas a mi casa, al verme leyendo el libro *Virgilio Piñera en persona* (Ed. Unión, 2011), concebido por Carlos Espinosa. Estas palabras, y el hecho mismo de que ya el mismo autor me había atrapado antes con *Cercanía de Lezama Lima* (Ed. Letras Cubanas, 1986), que tanta controversia y decisiones amargas provocó, me hicieron entusiasarme aún más por la nueva lectura. Un libro cuya vocación de servicio se antepone a cualquier otra ambición, pues se atreve a armar, principalmente a través de quienes lo conocieron, familiares y amigos —los entrañables—, la arquitectura espiritual de un hombre que se había convertido en un mito de nuestra literatura desde mucho antes de morir. Virgilio se nos revela, en esta especie de «biografía hablada», en toda su «rareza» y «complejidad humana» que lo reafirman como una especie de autor maldito, antagonista inseparable de ese otro «sublime» que fuera Lezama Lima. Entre ambos, una fuente de hermandad lo fue, por debajo del picante anecdotario y la calidad superior en que se tocaban arriba sus obras, la fidelidad a sí mismos que encontró maneras de manifestarse aún en la enmarañada y fatal agonía que debieron compartir hacia el final, y una verdad estética y ética que sigue siendo cosa rara entre la intelectualidad contemporánea.



Espinosa confeccionó este libro poco después del dedicado a Lezama, quizás para reforzar la idea de su unidad y salvar la prueba de esos nexos cuando aún quedaban vivos algunos testigos de excepción, vislumbrando que en lo adelante la vida y obra de uno ayudaría a entender y redondear al otro, pero tuvo que esperar luego la suma de tres lustros para que se publicara, lo que sucedió en Miami en el 2003, cuando ya testimoniantes valiosos habían muerto, como los hermanos de Piñera. Hasta que, por fin, en víspera del centenario del escritor, aparece esta obra en Cuba, dentro de la colección Ediciones del Centenario. Para este momento, la figura de Virgilio ha sido reivindicada y está «oficializado» el valor de su

aporte a la cultura cubana con estudios, discursos, actos públicos—aunque nunca existiría reivindicación suficiente para quien fuera víctima de tanto escarnio y tanta intolerancia—. A pesar del tiempo transcurrido, en que median muchas miradas críticas, cuando el perfil del autor parece claro, no me sentí distanciada por lugares comunes o algún acartonamiento de observaciones académicas que hubieran tendido inevitablemente a envejecer. Atrapan estas memorias como una novela de trama bien urdida, rearmando con piezas disímiles una imagen fragmentada y deformada por años de ostracismo y miedo.

El investigador se propone mostrar «el lado más humano y

a la vez más desmitificador del autor de *Aire frío*», y lo logra, para donarlo, sobre todo, a las nuevas generaciones que no llegaron a conocerle. Así, como un fiel oficiante en un culto al gran escritor maldito, Espinosa llega a invisibilizarse de tal forma que nos parece estar escuchando sólo la voz de Virgilio y sus seres queridos, conversando con él o entre sí, en una tertulia o plática de sobremesa, sosegadamente, como en aquellas noches habaneras en las que jugaba con absoluta «seriedad» la canasta o el dominó. Igual que si asistiéramos a uno de los encuentros en casa de Juanita Gómez, la hija del prócer Juan Gualberto Gómez, y, en la penumbra de la tupida vegetación de su quinta, noblemente desvinciada, emergiera la cabeza aguileña de Virgilio para hablarnos con esa imaginación y pasión suya tan peculiar que hacía engrandecer su cuerpo enjuto hasta otorgarle una rara iluminación.

Leyendo este libro, me ha sobreenido el mismo hechizo que experimentó Abilio Estévez al conocer por primera vez a Virgilio en una de aquellas tertulias que devenían insospechados espacios de libertad y donde, en un período difícil de su vida, sintió que se salvaba del «infierno de la cotidianidad» siendo tomado de la mano por Juanita, convertida en su «hada» y «maga», quien también queda justamente perfilada entre estos testimonios. La descripción de Abilio resulta onírica, y presenta, sin embargo, en este punto crítico de la vida del ser fecundo que necesitaba encontrar perentoriamente alguna forma de respirar, la modulación real y profunda de una orquesta de la imaginación. En carta que dirigiese a ella en la Nochebuena de 1974, incluida dentro del libro, Virgilio reconoce cómo

esta mujer lo salvó de caer «en el horror que es el escepticismo, en ese escepticismo tan devorador que termina por hacernos creer que no creemos ni en nosotros mismos»¹. Y a uno lo alivia pensar que, aún en aquel encierro de una época marcada por «el lento, cotidiano gotear del odio cotidiano»² —como escribiera en uno de sus poemas dedicados a Lezama—, existieran tales reductos, con anfitrionas tan benefactoras como una dama que simboliza la benevolencia mítica y doméstica de la patria, aunque tampoco se le permitiese a esta orquesta ensayar por mucho tiempo, ni siquiera en escenario tan cerrado, pues la intolerancia abusiva como la humedad insular todo lo penetra, y la soledad de Virgilio aumentó tras el desahucio, en medio del silencio impuesto.

Se está en presencia de un libro peculiar, sugestivo y muy valioso como prueba de vida, no una biografía en sentido estricto, pero sí en el sentido de que por sus páginas fluye y se devela la personalidad única del escritor en sus múltiples aristas y ambientes. Casi de una manera cronológica aquí se suceden los recuerdos, las cartas, fragmento de su autobiografía inconclusa y obras del escritor que se interrelacionan con los hablantes, opiniones críticas —aparecidas en revistas y periódicos de la época, o enviadas al autor en notas o cartas—, logrando una sincronía en la que se va sutilmente confirmando la solidez poliédrica de un espíritu avasallador y su fruto concreto, su obra, así como las savias de que ambas se nutrieron. Así, lo vemos avanzar en su vida y a través del rasgueo de la página en blanco, hacia la reconciliación consigo mismo, al encontrar motivo de paz como está explícito en su poesía que no esquiva el patetis-

mo y el sufrimiento, ni tampoco la burla, o la carcajada sarcástica, y de lo que dan perfecto aviso escritores como Antón Arrufat y Abilio Estévez: el hecho de descubrir y tomar la literatura como un destino, como razón de ser y, aún más, como explicación del mundo. Resulta bueno saber que lo que nos legó, y constituye motivo de encanto para volver tras sus huellas, fue también su lenitivo en la circunstancia del dolor extremo o la soledad completa. Es explicación del sentido que dio a la propia existencia, su fuerza aún en la destrucción y dispersión de su mínimo cuerpo, y confirma la presencia de una eticidad que siempre lo mantuvo dentro del difícil camino elegido. Hay una anécdota, contada por Abilio, a propósito, reveladora, y con ella cierro estas impresiones, para invitar a pasar a lecturas sucesivas, pues no hay necesidad de seguir esperando por la llegada de orden o higiene social en llegar a comprender un destino que, en este juego, él ganó: «Cuando una vez le pregunté, con preocupación juvenil, si no le parecía triste pasar la vida escribiendo para terminar en autor mediocre, me contestó algo que nunca olvidé: “Da lo mismo ganar o perder, lo importante es el juego. Proust es un escritor enorme. Yo no soy un escritor como él en cuanto a la calidad de mi obra, pero sí soy un escritor como Proust en cuanto a que mi vida se ordenó como la de él en la búsqueda de un mismo objetivo”»³ ●

¹ Carlos Espinosa: *Virgilio Piñera en persona*, Ediciones Unión, La Habana, 2011, p. 313.

² Virgilio Piñera: «Bueno digamos», en *La isla en peso*, Ediciones Unión, La Habana, 2011, p.156.

³ Carlos Espinosa, ob.cit., pp.355-356.



El escribano

1

Al teniente Soto le decían Savimbi por ser más aprieto que una noche bien oscura. Negrísimo, bajito, y se podría decir que delgado, aunque de músculos compactos y definidos. Ante el pelotón —parado en firme, su uniforme ausente de arrugas, el cinturón apretado, la gorra apenas rozando la rapada cabeza—, nos parecía imponente, temerario.

Sumamente recio. Nos infligía un rigor avasallante y castigaba con cruda severidad. Lo odiábamos desde el día en que nos hizo arrastrar sobre la pista pedregosa de atletismo. Le odiábamos con la misma potencia con que le temíamos. Sólo Rolando trató de encarársele en contadas ocasiones, pero cuando el teniente Soto se le paraba delante, su cuerpo parecía empequeñecerse y su voz se convertía en un lamento.

2

A las cinco y cuarenta nos despertaban con dos campanazos, y el día nos caía sobre los hombros con un peso desconocido. La gimnasia era infinita, aplastante. Luego el aguazúcar y el pan del desayuno, al que era imposible darle más de tres mordidas, nos dejaban un pozo agotador en el estómago. El resto del día era una bruma de voces, marchas forzadas, carreras con el fusil al hombro; y cantimplora, pala y cartuchera prendidas del cinturón, golpeándonos en los muslos y las nalgas, entorpeciéndonos cualquier movimiento. Al llegar al albergue parecíamos espectros. Cuando terminaba el día, lo único que deseábamos era que el próximo no comenzara jamás.

3

Se podría decir que tuve un poco de suerte. Solo que a veces la suerte es un boomerang. El teniente nos tendió hoja y lápiz. Pidió que escribiéramos nuestros nombres, apellidos y lugar de procedencia. Después de mirar todas las caligrafías alargó su vista hacia mí:

—Tú vas a ser mi escribano, y dejó caer sobre mis flacos brazos, libretas, libros de evaluación y asistencia, reglas, lápices.

Y automáticamente mi nombre se esfumó.

—¡Vaya, el escribano!, fue la burla de todos.

Así pude escapar a los entrenamientos: corrigiendo registros, copiando evaluaciones de tiro, el tiempo de las carreras, o llenando el agotador libro de entrega y devolución de fusiles, para lo cual tenía que levantarme en la madrugada, al menos una hora antes, y así cuando dieran el *de pie* solo faltaba poner el número de las AK y la firma de mis compañeros.

—¡Así que escribiéndole cartas a las monitas del teniente! —me chivaba Jorgito, que había tenido la suerte de caer en el segundo pelotón, bajo el mando del subteniente Crespo. ¡Ese tipo es un pudín! Manolo le tiene cogida la baja, lo invitó a fajarse y ni chistó, se puso blanco como un muerto.

4

Las noches eran el único descanso, salvo en las que nos despertaban con alarma de combate, o de ataque aéreo. Después del noticiero, y hasta las diez, cuando al fin íbamos para las camas, nos permitían tendernos en el piso del albergue, conversar, y hasta zafarnos un poco los cordones y el zambrán. A esa hora, a ocultas, comprábamos la comida que los de otros batallones nos proponían tramposos a través de la ventana; pero más que comida queríamos saber de cómo sería la vida en la unidad cuando acabáramos la previa, de la posibilidad de baja por estímulo, de la rigurosidad de los entrenamientos y maniobras militares. Mientras unos querían alentarnos, otros nos aterrorizaban. Algunos se burlaban diciéndonos *podridos*, o el tiempo que les quedaba a ellos para estar libres: *tres meses*, y el deseo de estar en su piel, terminando, nos saltaba en los ojos.

—¿La gimnasia es sólo en la previa? —recuerdo que les pregunté imbécilmente una noche.

—¡Oye lo que dice este! —respondió una sombra a través de las tablillas—. ¡Esa mierdita

que ustedes hacen no es gimnasia, procura no caer en el primer batallón, porque si el primer teniente Echeverría te coge, vas a gozar!

Y escuchábamos las carcajadas de los envidiados viejos.

También nos hablaron de los oficiales. Que eran unos pendejos que se extremaban con nosotros, los novatos. Así supimos que Crespo sólo trabajaba con los soldados de previa o los que pasaban cursos, porque en los batallones lo tenían agitado, que el teniente Fernando, el del tercer pelotón, había sido degradado de primer teniente por perder una *makarov* en una maniobra, y el maldito sobrenombre del teniente Soto.

—Savimbi, se vuelve una fiera cuando se lo dicen.

Y miré a Rolando, cuyos ojos delataban su estúpida idea.

5

Apenas habían decretado el silencio. El subteniente Crespo, en la puerta del albergue, se afanaba por atrapar una emisora, pero lo que se escuchaba era un molesto zumbido. El teniente Soto acababa de revisar los baños, y caminaba despacio entre las literas, rumbo al cuarto de los oficiales, cuando se escuchó el chillido:

—¡Savimbi!

Y sentí evaporarse las únicas horas de tregua.

Trotamos descalzos y en calzoncillos sobre el asfalto. La noche fría se nos metió en el cuerpo. Formados los tres pelotones se detuvo ante nosotros con las manos entrelazadas en la espalda.

—¡Manos en la nuca! —gritó—. ¡Uno abajo y dos arriba!

Cuclillas y más cuclillas hasta que mandó al segundo y tercer pelotón para el albergue.

—¡Yo sé que el maricón que gritó está entre ustedes! ¡Puestos en plancha!

El uno-dos de su voz era interminable. Mis manos comenzaron a flaquear después de las treinta planchas. Todos mantenían el ritmo, menos yo que prácticamente no podía bajar, y si bajaba mucho no podía subir. Las manos me ardían de tanto tiempo incrustadas en las piedrecillas del polígono, y sentía un sudor frío que me recorría todo el cuerpo. Hasta que me desplomé sobre el asfalto casi desfallecido.

—¡Dos escribano! —gritó—, ¡dos escribano! pero los brazos no me respondían, ¡dos escribano!, y pujé en un último esfuerzo que provocó un gemido que lo enfureció más.

Fue entonces cuando sentí la punta dura de su bota clavada en mis costillas, y respiré de súbito el tufo de la servidumbre. Entreví la mudez de los demás y supe que todo ocurría por poseer un cuerpo frágil, por correr detrás de aquel negro cargado de papeles todos los días, por mi buena caligrafía, y el miedo que delata a todas horas mi mirada.

Subimos las escaleras en el más absoluto silencio.

Nadie se atrevió a mirarme.

6

Así comenzó mi rabia y la idea de tomar venganza.

Me pasé toda la noche cavilando.

Estaba consciente de que era un riesgo enorme. Iba a estar delatado, pero aquella era mi única oportunidad.

Esa misma noche él me había dictado una carta para su presunta novia, su preciosura, como le gustaba decir. Al amanecer yo debía llevársela al subteniente Felipe del tercer batallón, que se iba de pase por una semana. Antes de llegar a la jefatura del tercero, me escondí tras el anfiteatro y volví a redactar la carta. No cambié ni una letra ni una coma en todo el texto. Al terminar, en vez de escribir: *te quiere Soto*, puse: *te ama tu negro Savimbi*.

Después de entregar la carta caí en temblores, estuve a punto de virar y cambiarla, decir que me había equivocado; pero no atiné a nada. Estaba petrificado. Y en aquel estado de embobecimiento me pasé todo el día.

La mecha estaba encendida, la dinamita iba en manos de Felipe, y ya imaginaba el alud viniéndose encima. Maldito negro. Llegaba hasta mí y me metía un sopapo en la mejilla, escribano e' pinga, que cojones te has creído so maricón, y me golpeaba una y otra vez, y yo tratando de cubrirme, hasta que el resto de los guardias y los oficiales me lo quitaban de encima, sujetándolo fuerte, como a una bestia rabiosa, me la vas a pagar cabrón, y me parecía que todo aquello ya lo había vivido antes; me acordé del Conde, aquel negro al que tanto le temí de niño, un monstruo de la infancia que tenía decenas de cabezas.

Cuando veía aparecer al teniente Soto, o apenas de escuchar su voz o de sentir sus pisadas inconfundibles en las escaleras del cuartel, mi cuerpo se estremecía, me sudaban las manos, la

boca se me reseca. Pensaba que ya estaba al tanto, qué broma más linda, eh.

Pero nada.

Los días fueron cayendo uno a uno con todo su peso. Incluso me hizo escribirle dos cartas más a su preciosura, con las que no me atreví a jugar; y hasta salió de pase y la visitó. Pero nada de nada.

Llegué a pensar que a Felipe se le había perdido u olvidado la carta, o que su preciosura no le prestó atención a lo de *negro Savimbi*, o que yo jamás había cambiado la carta, ni la había vuelto a escribir siquiera.

7

Mañana termina la previa. Mañana nos corresponde el primer pase, son diez días, pero el jefe de pelotón me otorgó dos por mi buen comportamiento. Estoy desvelado. Tal vez por la idea de que mañana estaré a trescientos kilómetros de toda esta mierda. Tal vez porque sé que mañana estaré cerca de Leti. No veo la hora de estar a su lado, de tragármela a besos, de clavarla, de mamarle el bollo. Comienzo a sobarme el rabo, pero me detengo porque alguien ha salido del cuarto de los oficiales. Es Savimbi, seguro le toca el recorrido, ya ha de ser media noche. Pero no, está sin camisa y se dirige hacia acá. Trato de hacerme el dormido. Llega hasta mi litera, pero da un paso atrás y se acerca a la del escribano, lo despierta.

Van juntos hasta el cuarto. Ese Savimbi es un cabrón de mierda, como me gustaría partirle la jeta. Suerte que caí en el primer pelotón; si no, de seguro hubiéramos chocado. Seguro que a esta hora va a poner al escribano a copiarle un plan de clases o a llenar un acta. Le ronca la pinga. Mercedo se lo tiene, por guatacón.

Vuelvo a pensar en Leti y se me para enseguida. Empiezo a hacerme una paja, cuando siento un estruendo dentro del cuarto de los oficiales, luego otro y otro cada vez más fuerte, los gemidos son los que me molestan. Veo que Rolando se ha despertado, levanta la cabeza y me pregunta:

—¿Qué es eso?

Muevo los hombros como única respuesta. Me viro hacia el otro lado y me pongo a contar Leticias para que asista el sueño. Mañana es el día del pase. ●



MISA CUBANA

Tras el “Amén”, tan largamente esperado, Moisés sintió una satisfacción casi desconocida. Y sonrió feliz.

La llegada del Papa lo había alterado todo. De pronto, la isla se convirtió en la vedette del Caribe y los ojos del mundo se detuvieron sobre lo que sucedería o no tras los primeros pasos de Juan Pablo II en La Habana. Mucho antes del anuncio oficial, cuando los comentarios fundados e infundados se esparcían por todo el país, Moisés se había convencido de que éste era su momento; no tendrá otro similar en mi vida ni en la vida de mis hijos y, quizás, ni siquiera en la de los hijos de mis hijos. Desde hacía meses la expectación apenas lo dejaba dormir. Tenía la secreta esperanza de que aquella visita cambiaría, por fin, todo lo que, de acuerdo a su juicio, ocupaba el lugar equivocado. Para Moisés muchas cosas ocupaban el lugar equivocado y, solo el Papa, con su influencia, era capaz de ponerlas en su justo sitio. Ni siquiera se había detenido a pensar en la posibilidad real o, por lo menos, en la sensatez de sus expectativas. En más de una ocasión se acercó al párroco de su iglesia con el firme propósito de brindarse como voluntario para cualquier contingencia que pudiese asomar durante la visita. Sin embargo, solo logró que lo mantuvieran en una reserva simbólica, inmóvil e inoperante lo cual, no obstante, no lo desanimó.

A pesar de que ya Moisés frisaba los cincuenta años padecía, con cierta frecuencia, de esos arranques de entusiasmo que suelen aparecer durante la juventud. Pese a ello, desde que era un niño fue capaz de tomar las decisiones más

convenientes en el momento más oportuno. Si bien con algo de dolor, cuando fue necesario aprendió a prescindir de las misas dominicales y de cualquier otra visita a su parroquia que, sabía muy bien, podían desenmascarar su grave falta e imponerle el severo escarmiento que merecía. Eso lo hacía sentir culpable. Y, aunque habían pasado muchos años ya, aún no conseguía sentirse lo suficientemente redimido, que los cincuenta Padrenuestros y los veinticinco Avemarías diarios jamás serán suficientes para que el Señor me acepte en su regazo, padre, y se olvide de mis pecados, y por fin me abra las puertas del paraíso que tanto necesito. Al mismo tiempo, buscaba cualquier circunstancia que certificara el perdón divino: excelente padre de familia, esposo ejemplar, trabajador como pocos. Un verdadero pilar de su comunidad. Pero no era suficiente, nunca lo será y, lo peor es que ni siquiera mis hijos serán capaces de escapar de la ira del Todopoderoso.

Había arrastrado con su penitencia durante tanto tiempo que ya la sentía demasiado pesada, insoportable, en especial porque, a diferencia de otras coyunturas en las que la reincidencia trae consigo una inevitable adaptación, la suya se comportaba como un verdadero alud: crecía en proporción a su cada vez más extenso camino.

Hasta que Juan Pablo II decidió visitar la Isla. Moisés sintió que era la señal aguardada por él durante tanto tiempo. De pronto, tuvo la certeza de que aquella visita le garantizaría un oportuno espacio en el cielo y que por fin encontraría la paz, Señor, porque tu benevolencia no tiene límites y siempre supe que jamás olvi-

darías a este humilde servidor que te ama más que a su propia vida. Ahora todo será distinto.

La visita del Papa había dejado un sabor diferente en la convulsa monotonía insular. Dulce y a la misma vez amargo, maldito. Extraño. Aunque ya habían pasado algunos meses desde su histórica misa en la Plaza de la Revolución, aún se escuchaban los ecos a lo largo del país. Y, una tras otra fueron llegando, inconfundibles, las señales hasta Moisés. La última pero, sin dudas, más gratificante, fue la promulgación del 25 de Diciembre como día feriado. Si bien muchos vieron en aquel gesto del gobierno un tímido guiño al Vaticano en busca de su aprobación y otros lo interpretaron como el inicio a la apertura que había reclamado Juan Pablo II en su Misa Cubana, para Moisés significó algo mucho más trascendental: la circunstancia que necesitaba para garantizar, de una vez y por todas, la conmutación de su castigo. Por primera vez celebraría el nacimiento del niño Jesús junto al resto de su familia, sin la necesidad de solicitar unas vacaciones anticipadas o adulterar un certificado médico.

Moisés contaba con la experiencia de los años precedentes, pero aquel 1998 le trajo una ansiedad totalmente desconocida. Detestaba mentir y, aunque consideraba que en ocasiones el fin era capaz de justificar cualquier proceder, en especial cuando involucraba la posibilidad directa de aproximarse al Todopoderoso, prefería evitar las situaciones que lo obligaran a hacerlo. Sabía muy bien que, justo por eso, su sentido común debía ayudarlo a sentirse confiado por primera vez en su vida; libre de culpas que alteraran su estado emocional de fin de año. Sin embargo, la realidad era bien diferente: Moisés se sentía más intranquilo que nunca. Se había acostumbrado a esa incertidumbre que lo obligaba a esperar la invalidez de sus intenciones,

la misma que comenzaba a apaciguarse apenas con el primer minuto de cada 26 de Diciembre y desaparecía después de enfrentar, con la mirada anclada en sus zapatos, la ira de su jefe. Ahora, que no necesitaba una excusa para justificar la reunión familiar, se sentía extraño, como si atravesara un sueño imposible de creer. Se percató de que aún faltaría mucho para que por fin pudiera asimilar, conscientemente, aquella nueva realidad. Quizás siempre faltaría. Aun así participó, con una fingida alegría, en los preparativos hogareños; todo ello unido a una tímida sonrisa que no lo abandonó hasta la víspera de la gran celebración.

Cuando el director lo citó con aquel aire de circunspección, temió lo peor. Sin embargo, lo que hizo que su sonrisa escapara angustiada fue la condena que, apenas, atinó a comprender.

—Pero no es justo —se atrevió a protestar —; mañana es Nochebuena y el 25 es feriado.

—No es un asunto de justicia, se trata de la utilidad de la virtud, y un trabajador ejemplar, Moisés, debe ser capaz de entenderlo. ¿No crees?

Moisés bajó la cabeza. Le parecía que todo se confabulaba en su contra. Ni siquiera Dios, cojones, ni siquiera Tú te conformas con haberme puesto a prueba durante casi medio siglo; ahora me castigas de una forma tan injusta cuando mi vida parecía andar sobre ruedas por primera vez. Se retiró vencido, sin decir ni una palabra. Cuando llegó a su casa procuró no mostrar ni una ínfima parte del desaliento que se empeñaba en derribarlo a pesar de su esfuerzo por permanecer en pie. Incluso, intentó reencontrar la sonrisa perdida, pero fue inútil. Justo a la medianoche calculó que ya su mujer dormía plácidamente. Entonces, con mucho cuidado para no despertarla, se sentó en el borde de la cama y comenzó a llorar. ●



LA VIRGEN DEPORTADA

En 1926, el mismo año del famoso ciclón, se publicó, por la imprenta de la revista *El Figaro*, el primer tomo de *Contribución al Folklore. Tradiciones, leyendas y anécdotas espirituanas* (1931) del historiador Manuel Martínez Moles. Allí se incluyó un texto titulado «La Virgen de El Majá», sobre la intensa veneración que se le rendía a una imagen de bulto de la Patrona de Cuba, la Virgen de la Caridad del Cobre.

La efigie había sido traída a la jurisdicción espirituaña en 1742 por unos peregrinos que integraron la expedición de auxilio enviada hasta Santiago de Cuba para socorrer a la villa oriental de la amenaza de la flota inglesa del almirante Vernon. En sucesivas entregas, en los tomos II y III de la citada obra, Martínez Moles agregó otros detalles, entre ellos rectificó que El Majá, sitio donde se encontraba la imagen, pertenecía entonces al antiguo municipio de Morón.

Los que deseen conocer las peripecias de esta historia los invito a consultar «Historia y leyenda de una devoción mariana», trabajo compilado en mi libro *Prefiero el insomnio a la anestesia* (Ed. Ávila, 2009), pero en estas breves páginas solamente me referiré a uno de los avatares de la imagen en su secular acontecer.

En el tercer tomo de *Contribución al Folklore...* su autor da a conocer una carta de Antonio Benedico Rodríguez, historiador de Ciego de Ávila, donde este le narra que pudo entrevistar a la familia Cervantes, guardianes de la imagen por esa fecha, quienes relataron que al estallar la Guerra de los Diez Años varios miembros de la familia fueron hechos prisioneros por una columna española, pues los colonialistas sabían de la simpatía y adhesión de ellos hacia la causa insurrecta.

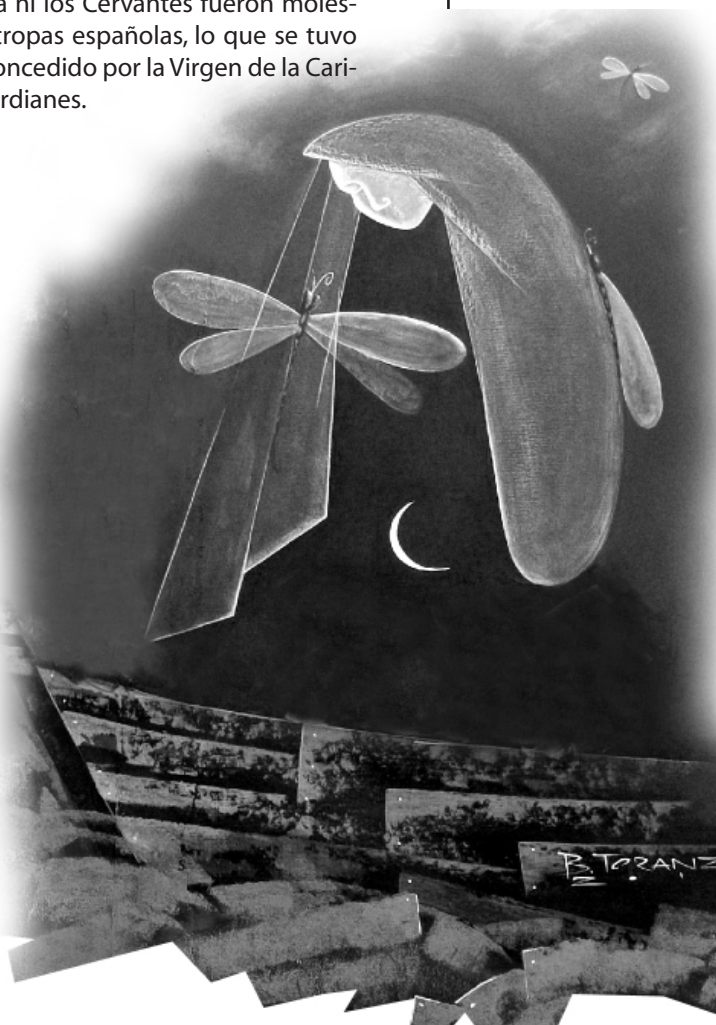
Agréguese, para conocimiento general, que fueron numerosos los Cervantes que pelearon por la libertad de Cuba, entre ellos el mártir Pío Cervantes o los tenientes coroneles Tranquilino, práctico favorito en la Trocha, Amador e Irene Cervantes, sobrevivientes de las guerras independentistas.

Capturados los Cervantes de El Majá, se dictaminó conducirlos deportados a Morón con algunas de sus pertenencias, incluida la imagen de la Virgen de

la Caridad, que fue echada en un saco por un soldado español y en el trayecto sufrió roturas, por lo cual los Cervantes interpretaron el hecho como un sacrilegio. Ya en la villa, la familia moronense Oria pudo rescatarla de su encierro y cuidó la imagen durante el resto de la contienda, y una vez finalizada la devolvió a sus legítimos custodios.

En eso de aplicar mano dura e inmisericorde, ni la Virgen pudo librarse de la cruel deportación y padeció el mismo destino que los Cervantes y otros seguidores del mambisado. Fue, de hecho y por derecho, una Virgen de la Caridad mambisa y deportada.

Se cuenta, sin embargo, que en la Guerra del '95, a pesar de estar El Majá en territorio beligerante, donde se libró la connotada Campaña de la Reforma encabezada por el Generalísimo Máximo Gómez, ni la imagen venerada ni los Cervantes fueron molestados más por las tropas españolas, lo que se tuvo como un milagro concedido por la Virgen de la Caridad a sus fieles guardianes.



bitácora

Crónica sobre **expo** de **Yuri Limonte**

Primer libro del poeta **Heriberto Machado**

Antología de poemas a la **Caridad del Cobre**

Libro *La Virgen de la Caridad. Símbolo de cubanía*

Crónica al interior de una casa asesinada

Liuvan Herrera Carpio



No es otra que una intención barroca, la que anima al ojo de Yuri Limonte a auscultar el interior de una familia cubana. En el impulso de representar la luz a través de madera y carne resquebrajadas, se constata el *potens* que legaron los maestros del barroco europeo, donde la luz penetró perlas y piojos, heridas de santos y bacanales de impíos.

Tres líneas argumentales se avizoran en estas dieciséis piezas en blanco y negro: el cuestionamiento de la fe, la niñez como fuga de una aciaga realidad y lo meta-artístico. La primera se afinsa en la redimensión de referentes de orden cristiano que resultan motivos escenográficos en algunos ejemplos. Si bien el Sagrado Corazón de Jesús es sustituido por un síntoma de la electricidad y el dudoso desarrollo

humano, en el gesto de apuntar, de decidir por la fe o la razón, conflicto esencialmente universal y filosófico, el artista encuentra una dialéctica provechosa: el niño — personaje conductor del drama cotidiano— dejará en la instancia del juego el encontrar la respuesta que solo la adultez podrá conceptualizar. Ahora, en medio de la grisura

los actores reciben un aviso, y es aquí donde Limonte reescribe con astucia una temática que encuentra su apoteosis en el gótico, pero que en la tradición pictórica cubana instó notables contralecturas: la anunciación, ya desprovista de arcángeles y promesas tiene el único valor de reunir en torno y embestir sin tapujos a los incommunicados rostros del árbol genealógico insular.

La segunda se ejercerá cual comedia humana, a través de los personajes que gravitan alrededor del niño-Narciso, del niño-anti-príncipe. El *road movie* por cada habitación, en franco miraje biográfico, da al traste con la utopía confiscada de la infancia, donde la representación, es decir, lo teatral *per se*, se entiende como tabla de salvación ante los

apocalipsis cotidianos. Metadiálogo provisto de mascaradas y espejos trancos, que niegan la concepción del realismo sthen-daliano, como espejo que se lleva en carromato cerca del fango. Limonte sorprende a sus criaturas en al acto de alejarse de lo real. Miremos la figura de la madre,

aparecida a ratos, convencida de su *amateur* pose y volcada hacia nosotros en el auténtico gesto de acordonar —de abrazar— el zapato, el carácter de su hijo.

Yuri Limonte captó a estos seres en embestida, claro está, la fuga al interior de la casa y del espíritu, se estigmatiza en la le-

vedad de lo puramente falto de atracción. Humanismo fehaciente el de su ojo.

(Palabras al catálogo de la exposición fotográfica «Interior de la madera» de Yuri Limonte, Consejo Provincial de las Artes Plásticas, Ciego de Ávila, junio-julio de 2012.)

//

La hora de un poeta... ¿inerte?

Francis Sánchez

LAS HORAS INERTES heriberto machado galiana



Premio POESÍA DE PRIMAVERA 2011
ASOCIACIÓN HERMANOS SAÍZ



Se lee el primer libro de un poeta joven, al tiempo que su claridad vital le permite llenar el vano de nuestra puerta con la promesa de haber sido invitado, y se le deja entrar y sentarse entre las voces de los muertos como al extraño viajero que puede aportar una lengua nueva, y proba-

blemente la traiga, si pretendiera transmitir algo sólido o real. Pero no sin cierto recelo egoísta. Preocupa saber si quien llega está condenado a escribir. No es una preocupación, y mucho menos sana, en realidad se trata de un vicio oscuro. Averiguar si el castigo tiene cuerpo, el cuerpo de otro ante el cuervo de la literatura que nos saca los ojos. Así vemos que le toca el turno a la carne de este nuevo poeta: Heriberto Machado Galiana (Ciego de Ávila, 1987), cuando tenemos ya su libro en las manos.

Me satisface entonces quedarme con la duda —respuesta incluida— de si este «hombre está condenado a ser libre». La máxima existencialista, elaborada por Sartre en lo que se conoce como el manifiesto del existencialismo —otro aserto: *El existencialismo es un humanismo*

(1946)—, me ayuda a comprender y pactar con la naturaleza de una poesía que toma el vacío y se aplica a su peligroso conocimiento en un acto de caridad, la carne de una poesía que empieza sintomáticamente por un título tan enfático como petrificado: *Las horas inertes* (Ed. Ávila, 2012). Su opera prima, ganó el premio nacional «Poesía de primavera» 2011, y por este motivo aparece en la colección Casa del Viento que se reserva la AHS (Asociación Hermanos Saíz) dentro del catálogo de la mencionada editorial.

La línea versal con que empieza no puede ser más situacional, así se requeriría según el canon de un perfecto haiku, aunque aquí funciona en términos del devenir filosófico, y no puramente en un contexto espacial, cuando leemos al principio: «Hoy ya sin dioses ni reposo».¹ Inscripción que me entrega el eco de una sentencia de un gran poeta nicaragüense, Carlos Martínez Rivas, cuando en su magnífico y último libro publicado, *La insurrección solitaria* (1953), afirmaba que «La juventud no tiene donde reclinar la cabeza», porque «su pecho es como el mar. El mar que no duerme de día ni de noche». Así el tiempo verbal de Rivas desde donde se proyecta

el problema poético («no tiene» y «es»), consiste en el mismo presente absoluto de un «hoy» que abarca la soledad sin fondo, pues implica el presente eterno y dinámico de la poesía. La juventud de un poeta se desarrolla indisolublemente ligada a su capacidad de inadaptación. Extremos paralelos de vitalidad que llevan a un joven autor a comenzar su lírica de manera similar a como otro la concluiría, con la fuerza de probar, reconocer, sentir y hacer sentir la fatalidad de ese vacío en que tiene que apoyarse siempre la poesía para dar el salto que le ponga, trascendiendo, al lado del corazón humano.

Sobre el hecho de existir rodeado por una ausencia de «dioses» y «reposo» habla este libro. Por eso hay dos expectativas que encauzan su contenido, opuestos estados de la existencia, símbolos exhaustivamente trabajados: la «tormenta», fenómeno de exceso de realidad, destructivo en la misma medida que copulativo, y la «nada». La sección primera es un poema extenso, dividido en diecinueve partes, que se titula «Bienvenida la tormenta», mientras la segunda sección recoge unos dieciséis poemas, estos más bien breves. Cualquier noción de la verdad aquí resulta sumamente poética por su efecto paradójico, pues tenemos que en el poema-sección, cuyo título no disimula una gran simpatía por el tópico del romanticismo, vamos a encontrar el testimonio de todo lo contrario a una experiencia de exceso: es la descripción de la cotidianidad insulsa en que se ve obligado a vivir alguien aferrado a su terruño como Sísifo a una roca. Se siente el gotear del tiempo en un lugar del mundo en que un poeta tiene mucho menos que una cuesta empinada para

cumplir con la obligación de vivir: «*Tengo un sosegado corazón/ y pocas calles para recorrer a diario.*»²

Resulta que la presencia de la tormenta está configurada en elipsis, antitéticamente, porque su efecto no es más que su necesidad elaborada concentradamente desde el interior de una persona que ha visto vaciarse de sentido los días y sufre la «*Inercia de la poca luz/ Inercia del avance hacia la nada.*»³ Esas rachas de terrible realidad, ansiadas o temidas, nos traen a veces versos de enconada belleza, como en los pocos momentos que el poeta encuentra a qué asirse, y solo tiene, solo vemos, en ello, el imperativo de asir a un pequeño hijo a salvo del odio, por quién ha estado dispuesto a beberse o agotar primero todo el odio posible: «*El filo de los días se desprende de mi corazón/ para asir el tuyo. [...] Mi odio no será suficiente para impedir que odies.*»⁴ Atenazado en esta disyuntiva, el hablante lírico busca una prueba de su propia estirpe según la medida del sufrimiento con que sea capaz de desambiguar su identidad: «*¿Por qué busco en mí al otro que agoniza?*»⁵

Por el contrario, en la segunda sección, identificada con expresión tomada de unos de los mismos poemas: «Ofrendas al avance de los días», asistimos al recuento de los golpes en que esa misma insustancialidad se vuelve contra el poeta y puede, mientras le otorga el atributo de un contenido histórico, alejándolo de lo que él llama «*este yo mortecino*», atormentarle con los rostros de las muertes vividas, sean de índole social, espiritual o física: «*[...] muertes que a diario arrinconan en mi cuerpo.*»⁶

Entre las languideces del sueño y el torbellino de la reali-

dad se desenvuelve la poesía de Heriberto. En lo estilístico, a lo primero pertenecen guiños que saldan deudas con su formación literaria: uso de las fórmulas exclamativas y mayúsculas a comienzo de verso, que se justifican por el apego a un discurso en que cada expresión lucha por sostenerse como una idea aislada. A lo segundo, obedece el tono conversacional, la contemporaneidad en que lo testimonial, lo narrativo y lo poético se confunden en un singular prurito de bitácora que nos trae noticias de una vida-obra que desea sobrevivir a la soledad, al mar y a la tormenta, como los naufragos de *La balsa de la Medusa*, aunque para ello el autor se vea compelido, igual que aquellos hombres abandonados, a cruzar las fronteras de la racionalidad y masticar su propia carne que todavía late en la ansiosa latencia de «*la nada*», imagen cóncava de todas las horas por venir.

¿Acaso la poesía no constituye en puridad un acto de canibalismo? Este deliquio en medio de una Isla donde —según Dulce María Loynaz— «*hacen su misterioso nido los huracanes*», se le agradece, siendo en definitiva un corazón suave, dulce, el de alguien joven que cede espacio dentro de su pecho para perentoriedades universales de viaje, fe y reposo, así invita a probar el cebo de su corazón, al decir suyo, un lugar que es sólo «*un país que perdió las fronteras con el dolor.*»⁷

¹ Heriberto Machado: «Bienvenida la tormenta», *Las horas inertes*, Ed. Ávila, Ciego de Ávila, 2011, p. 11.

² *Ibidem*, p. 27.

³ *Ibidem*, pp. 30-31.

⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁶ *Ibidem*, p. 37.

⁷ *Ibidem*, p. 51.

LA VIRGEN QUE VINO DEL MAR

ANTOLOGÍA DE POEMAS Y CANCIONES
A LA VIRGEN DE LA CARIDAD DEL COBRE



Compilación, introducción
y notas de León Estrada

La publicación de antologías poéticas ha caracterizado los últimos decenios del proceso editorial cubano, quizás para algunos esta recurrencia haya sobrepasado ciertos límites, pero lo cierto es que a despecho de insuficiencias probables, las mismas se hacen ineludibles para sistematizar y conocer la literatura nacional. Dentro de los variados temas que se han recogido en las compilaciones poéticas que han visto la luz en Cuba, resulta sorprendente que un tema como la religiosidad constituya una ausencia significativa en los planes editoriales. Leonardo Sarría, a raíz de conmemorarse el 400 aniversario de *Espejo de Paciencia*, y con ello de la literatura cubana, publicó lo que viene a ser con todo rigor la primera antología de su tipo en el país: *Golpes de agua. Antología de poesía cubana de tema religioso* (Editorial Letras Cubanas, 2008). Ahora, con motivo de la visita a Cuba de su Santidad

La virgen que vino del mar para endulzar la amarga copa

Ileana Álvarez

el Papa Benedicto XVI y como celebración de los 400 años del hallazgo de la imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre en la bahía de Nipe, bajo el auspicio del arzobispado de Santiago de Cuba, otro libro hermoso y singular llega abriendo caminos: *La Virgen que vino del mar. Antología de poemas y canciones a la Virgen de la Caridad del Cobre* (Comisión Diocesana para la Cultura, Santiago de Cuba, 2012), con selección, introducción y notas del escritor santiaguero León Estrada, quien ha probado ser un investigador minucioso hasta la saciedad, inquieto siempre por salvar el dato mínimo, dar luz al autor olvidado o ensombrecido, así ya de él habíamos admirado su *Diccionario de escritores santiagueros* (Ed. Santiago, 2005).

Este libro, bellamente impreso —se ilustra en cubierta con una imagen pintada por Landuluze, convertida en estampa clásica y socorrida de nuestra Virgen, pues añade ya los tres Juanes testigos del acontecimiento—, se divide en tres secciones. En la primera, «Poemas», se recoge la obra de quienes pudiéramos llamar escritores de oficio, y aquí aparecen, junto con los primeros textos publicados en la prensa santiaguera que se dedicaran a la Caridad, a veces por autores perdidos en el tiempo, otros de firmas tan notables como Luisa Pérez de Zambrana, *El Cucalambé*, Nicolás Guillén y Emilio Ballagas, más versos de contemporáneos como Sigfredo Ariel, Lucía Muñoz o Aristides Vega, donde se agradece la presencia de poetas del exilio:

Lourdes Gómez, Santiago Fals y Perera, etc. La segunda sección, «Otros poemas», presenta una selección de poemas nacidos del pueblo, de la devoción espontánea y el fervor que despierta la Virgen de la Caridad. En el tercer apartado, «Canciones», se compilan las letras de varias composiciones dedicadas a la Patrona de Cuba, entre ellas, las más famosas: «Imagen protectora», de Sindo Garay, la legendaria «Mi veneración» de Miguel Matamoros —de esta última no hay cubano que no conozca su estribillo: «Y si vas al Cobre/ quiero que me traigas/ una virgencita/ de la Caridad»—, o el «Himno a Nuestra Señora de la Caridad» del padre español Juan José Roberes, manifestación de la más profunda y auténtica cubanía que se sintetiza en versos como: «Si de Cuba en las bellas comarcas/ elegiste, Señora, un altar/, para hacerla mansión de prodigios,/ y a tus hijos de dicha colmar,/ no abandones, oh Madre, a tu pueblo,/ salva a Cuba de llantos y afán;/ Y tu nombre será nuestro escudo,/ nuestro amparo tus gracias serán».

Necesario libro, que toca inevitablemente el corazón de cualquier lector, creyente o no creyente. Por expresa consideración del autor, no se compilan aquellos poemas que tratan el motivo del sincretismo religioso y la transculturación de la Virgen con la deidad afrocubana Oshún, por considerarlos ajenos a los presupuestos de esta selección y sin «que ello constituya prejuicio o discriminación». El autor apunta que estos poemas reclaman

una mirada aparte, diferenciada, que tendría su espacio merecido en un número de la *Revista del Caribe*.

No debe pasarse por alto el hecho de que León Estrada en el prólogo señala la importancia del concurso nacional «Décimas a la Virgen», convocado por la Diócesis de Ciego de Ávila en tres ocasiones en la década del 90 del siglo pasado, cuyos premios se publicaron en la revista *Imago*. Define este certamen religioso-cultural como «noble y enaltecedor propósito que dice del arraigo de la Virgen en el pueblo cubano». De tal manera,

antologa los poemas que obtuvieron el Primer Premio, pertenecientes a los poetas avileños Pedro Alberto Assef, Otilio Carvajal y Francis Sánchez, mientras suma a la sección «Otros poemas» una autora que recibiera mención, la también avileña Esther González Montel.

La Virgen que vino del mar es un hito en la historiografía sobre la sensibilidad del cubano, libro de confluencias donde se funden poesía culta, poesía popular, letra de canciones que trasudan melodías conocidas y tarareadas desde la niñez, viniendo a corroborar una vez más que el culto

a la Virgen, como el devenir de la poesía, está muy ligado a la música. Textos que hablan del dolor y la alegría del cubano, sus sueños y miedos, y ayudan a endulzar «*la copa amarga*» de la existencia cotidiana. Confluente y heteróclita como el mismo origen y desarrollo del mito de La Caridad del Cobre en nuestra patria, así nos ha entregado León Estrada esta ferviente antología sobre la Madre cubana que lleva grabado en su manto protector el escudo de la nación y a la que permanece unida por afinidades del espíritu que la razón no puede encerrar.



Un regalo para la nación

José Gabriel Quintas

En la pasada Feria del Libro y la Literatura se presentó en Ciego de Ávila, como en otras partes del país, el libro *La Virgen de la Caridad del Cobre. Símbolo de cubanía* de la Dra. Olga Portuondo. Los lectores no encontrarán aquí un tratado de mariología, sino, por el contrario, un prolijo estudio histórico. La autora es una reconocida científica social, y a la luz de la ciencia histórica se propuso develar lo concerniente a la devoción secular que se le profesa en Cuba a María de la Caridad y su impronta en el alma nacional

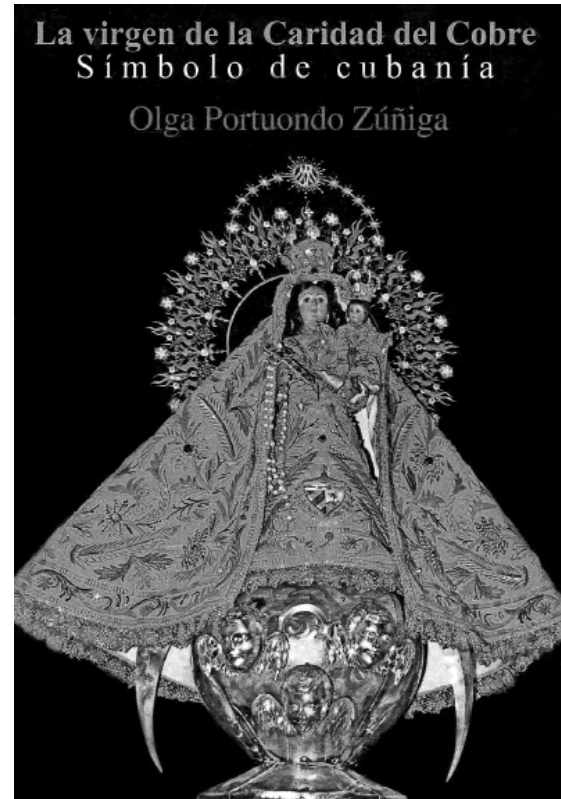
Su acercamiento al tema es en todo momento respetuoso hacia el creyente, a pesar de que algunos le criticaron el empleo del concepto de “mito” en su obra, y por ello en las palabras introductorias a la segunda edición cubana, esta que nos compete, aclara que al utilizar en conciencia las técnicas de la ciencia histórica no se pretendió nunca lastimar las mística reli-

giosa que el culto genera entre sus devotos.

La Dra. Portuondo en los ocho capítulos, a los que se suman ocho iluminadores anexos, proclama la condición de símbolo pleno de la cubanidad que ostenta la Patrona de Cuba. Se recomienda también el prólogo de Monseñor Carlos Manuel de Céspedes que permite aclarar algunos aspectos de la obra.

La Editorial Oriente, y desde luego la Dra. Olga Portuondo, han hecho una contribución insigne a la cultura nacional y al pueblo de Cuba todo, y esta obra no debe faltar en ninguna biblioteca pública del país y, de ser posible, estar en cada hogar cubano.

La virgen de la Caridad del Cobre
Símbolo de cubanía
Olga Portuondo Zúñiga



BENDITA SEAS

La víspera del día de las madres, en la casa de la UNEAC avileña quedó inaugurada «Bendita seas», expo de pintores avileños que han expresado su punto de vista sobre la que es sin duda un símbolo maternal de cubanía, la Virgen de la Caridad del Cobre. Sarah Contreras Lima, a cargo de la curaduría y organización de esta muestra sin precedentes en el territorio, reunió a artistas de distintas generaciones y estilos: Bárbaro Toranzo, Nelson Gómez Madero, Darling Astengo, Humberto del Río, Maylen Candelario, Jorge Báez, Pedro Quiñones y Eduardo Molnè. Un catálogo sui generis, diseñado por Humberto del Río, en vez de las palabras de un crítico incluyó el poema en décimas «Virgen, garza blanda y firme», de Francis Sánchez. Cuatro obras de la exposición llenan precisamente cubierta y contracubierta en el presente número de *Videncia*.

ENCANTO DE NARRADORES ORALES

Compañía Teatro Primero, con la dirección de Oliver de Jesús Hernández, trabaja por el desarrollo de la narración oral, y ha cosechado recientes frutos de ese bregar, cuando el espectáculo «En los pasos de Olofi», con narraciones de tradición yoruba, protagonizado por los jóvenes Hanny Gómez y Lisvasny Martínez, integrantes de una nueva hornada de graduados de las escuelas de arte que enriquecen la trayectoria del grupo, obtuvo el premio del festival de narración oral «Palabra viva» que se celebró en Las Tunas en la primera semana de octubre. Además, entre los días 13 y 16

de dicho mes, por auspicio de la misma Compañía avileña, se organizó en Ciego de Ávila la V edición del festival de narración oral «Molinos de cuentos», con invitados de distintas provincias, lo que fue marco idóneo para homenajear a Mayda Navarro por sus 50 años de vida artística, quien dejó grata huella entre el público, por sus actuaciones, y también impartió un taller para quienes se proponen continuar la magia encantando con historias de viva voz.

TROVÁNDOTE SE HACE CAMINO

Ya es una realidad que la ciudad Ciego de Ávila sea referencia en el mapa de la joven trova cubana, lo que prueba el Encuentro Nacional de Jóvenes Trovadores que se celebra aquí cada año. «Trovándote 2012», entre 9 y 13 de octubre, atrajo, en esta oportunidad, a invitados como Freddy Laffita (Las Tunas), Yolo Bonilla (La Habana), Manuel Leandro (Holguín) y Rafa Bocero (España), mientras en representación de la provincia avileña brindaron su arte los cantautores Héctor Luis de Pozada y Yoan Zamora, junto al trío femenino «Motivos personales». Además de los habituales conciertos y descargas, en la casa de la UNEAC, esta vez se destacaron las conferencias, conducidas a modo de tertulia cada tarde por Michel Pérez Abreu, en que el público accedió a información curiosa sobre la vida y el modo de hacer de los artistas. Un evento siempre posible gracias al coauspicio entre AHS, UNEAC y Centro Provincial de la Música, lo organizan Yoan Zamora y Jorge Luis Neyra, y cuenta con la producción de Fernando Bas Escalona.

OBITUARIO

Lamentamos la pérdida de una de las principales figuras de la cultura avileña de todos los tiempos, escritor que mitificó espacio y naturaleza de esta provincia en libros imprescindibles como *Relatos de Turiguanó* (Premio «La Edad de Oro», 1982. Ed. Gente Nueva, La Habana, 1983) y *Sueña, Miguelito, sueña* (Ed. Unión, La Habana, 2001. Premio «La Rosa Blanca», 2002). Ibrahím Doblado del Rosario nació el 6 de agosto de 1941 en Cieguito de la Guinea, cerca de la ciudad de Ciego de Ávila, donde muy joven trabajó en la finca de sus padres. Fue maestro voluntario (1961-64). Su formación literaria fue autodidacta. Cofundador del taller literario «César Vallejo» en Ciego de Ávila (1969), al que tributó posteriormente como asesor. Entre 1970 y 1971 trabajó en Radio Cadena Agramonte. Presidente de la Brigada Hermanos Saíz (1972-76) en Camagüey y director de la Casa de Cultura de La Sierpe. Integró los Consejos de Redacción de las publicaciones *Adelante* (Camagüey) y *Turiguanó* (Morón). Entre 1971 y 1988 fungió como asesor literario a nivel municipal y provincial. Desde 1984 era miembro de la UNEAC. Sus poemas y relatos han sido incluidos en diversas antologías. Entre sus obras, destacan los poemarios *Kármikas* (Ed. Ávila, 2001), *Oceánicas* (Ed. Unión, 2005), y los libros de narrativa *Estampida* (Ed. Gente Nueva, 2005) y *Nuevos relatos de Turiguanó* (Ed. Gente Nueva, 2009), entre muchos otros. Falleció en un hospital de La Habana el 21 de junio de 2012.

SALVE, SALVE, PATRONA DE CUBA

A penas ocho años tenía cuando, recién tomada la comunión, fui con un grupo de niños a El Cobre. La imagen del Santuario recortado sobre un cielo intensamente azul y rodeado de montañas, quedó para siempre en mi memoria. Si existía la inmensidad era aquella construcción y su escalinata, aquel paisaje de colores contrastantes que no tragaban mis ojos poco entrenados. Ya, en el interior del templo, me embriagaron otros colores y jlos olores!, en especial el aroma que emanaba de la imagen de la Virgencita vestida en oro que giraba del templo al lugar de los exvotos como una madre solícita y que no alcanzaban a acariciar mis manos. Desde entonces, no hubo día en mi vida, en que no pidiera su protección. Pasó el tiempo y pasó un albatros sobre el mar, y allá por 1994, en medio de un período llamado eufemísticamente «especial», un grupo de jóvenes católicos fuimos a un retiro espiritual a El Cobre; el futuro se nos encimaba incierto, sombrío, quizás por ello, con cada peldaño que escalamos de rodillas a nuestra llegada, había un ruego por el país, por la familia, por nosotros, y por unos sueños no muy grandes que parecían escurrirse. Fue una experiencia espiritual que dejó sus huellas en todos; de un sacerdote carismático que nos acompañaba aprendimos a valorar lo pequeño, él nos señalaba los insectos

que se perdían por las bocas de las minas abandonadas y nos decía: «Allá va Dios, no lo olviden». De lo inmenso y lo minúsculo, allí, en el Santuario de la Virgen de la Caridad, cultivé o enriquecí lo sabido. Miré, palpé y olí esos extremos que nos rondan en la naturaleza, el pensamiento y el alma, como una totalidad.

Poco tiempo después, fieles y creyentes populares, sacamos la imagen del templo a caminar las calles avileñas. Había que ver la mar de pueblo alegre cantando vivas a la Virgen y a la Patria cubana, pues qué es ella sino un símbolo de hermandad y amor entre todos los cubanos. Luego vendría lo inevitable, las peregrinaciones se autorizaron y hoy una muchedumbre siempre custodia a la Virgen por las calles del país para conmemorar su día. Sólo a unos pocos asombró que en el recorrido que realizara la Virgen mambisa por las poblaciones de la Isla, en el jubileo por los cuatrocientos años del hallazgo, miles de cubanos mostraran espontáneamente su veneración. Blancos y negros, hombres y mujeres, niños y ancianos, peregrinaron junto a ella por todos los rincones del país, y maravillan las iniciativas que con nobleza signaron la devoción por nuestra advocación mariana.

Como el escudo, la bandera y el himno, aquí está la imagen de la Caridad del Cobre, Cachita,

sustentando nuestra identidad. A nadie extrañe, pues, que su evolución como mito haya crecido a la par de la cubanización de la poesía, y del ser nacional que ya se sintetiza en la unidad de esos tres Juanes que iluminan su iconografía más tradicional (Juan Indio, Juan Criollo y Juan Esclavo), tres personas humildes que fueron a buscar sal a los mares de su Cuba. Ahí está, y estará sin subir a los claustros del cielo, como decía el poeta Ballagas: «*quedada con los mortales*», protegiendo a los cubanos, donde estén. Por esa razón, las ermitas de la Caridad se han expandido por todo el mundo, como una gaviota, como una Luna que la angustia baña, como «*Ojo que en la sombra vela*». Grávida de asociaciones metafóricas, su figura ha permeado no solo el imaginario cultural popular, sino también el intelectual, así permanece en la obra de músicos, pintores, poetas, cineastas, historiadores, abriendo el manto para inspirarnos y protegernos. Madre que al mismo tiempo necesitamos salvaguardar, entender, porque conociéndola a ella y su proceso de enraizamiento, se aprehende el alma cubana. Esta es la mejor sal que fueron a buscar aquellos Juanes, por eso nos une, como el amor, su Caridad que condimenta nuestra vida, la esperanza.



Jorge Báez
La tota Pulchra



Bárbaro Toranzo
La espera II