



Facultad Ciencias Sociales
Tesis en Opción al Título de Master en
Estudios Históricos y Antropología Sociocultural Cubana.

Título: La parranda de Camajuaní: historia de una práctica cultural (1961-2019)

Autor: Lic. Daniel Alejandro Hernández Monterrey.

Tutor: Dr. C. Miguel Pulido Cárdenas.

Año 2020

Resumen

La Parranda de Camajuaní es una práctica sociocultural que refleja la diversidad y la perdurabilidad de la Cultura Popular Tradicional en Cuba. La presente investigación titulada: La parranda de Camajuaní: historia de una práctica sociocultural (1961-2019); tiene como objetivo argumentar cómo las Parrandas en Camajuaní constituyen una práctica sociocultural que poseen continuidad y legitiman una identidad cultural en el periodo temporal seleccionado. Para llevar a cabo este propósito se empleó la metodología etnográfica conjuntamente con las aportaciones de la historia cultural. El análisis de documentos, la iconografía resultante de la visualidad de esta festividad, la entrevista y la encuesta condujeron los cauces investigativos y permitieron apreciar factores como la vida cotidiana de la comunidad, las expresiones artísticas que de ella se derivan y el contexto social donde se localizan. En su esencia se advierte una coherencia con las expresiones folklóricas comunitarias, así como procesos de asimilación de referentes culturales foráneos y otros elementos derivados del complejo carnavalesco.

Abstract

The Camajuani Spree is a sociocultural practice that reflected the diversity and durability of the Popular Traditional Culture in Cuba. The present research entitled: "The Camajuani Spree: history of a cultural practice between 1961 and 2019" has as objective to dispute how the Spree in that town constitutes a sociocultural practice they possess continuity and legitimate a cultural identity in the selected temporal period. To carry out this purpose employed the ethnographical methodology jointly with the contributions of the cultural history. The analysis of documents, the resultant iconography of the colorfulness of this holiday, the interview and the inquiry conducted cause them investigative and permitted appreciate factor as the daily life of the community, the artistic expressions that of it derive and the social context in which is localized. In your essence it notices a coherence with the folkloric community expressions, as well as processes of assimilation of relating cultural strange and other by-products elements of the carnivalesque complex.

Dedicatoria.

No hay presente sin pasado. A mi abuela y mi Sofi.

Agradecimientos

A Clau, mi amiga y mi compañera de mil batallas.

A mi familia que nunca me deja solo. Mi brigada de respaldo.

A Alejandro Batista López, guardián de la memoria parrandera en Camajuaní.

A los trabajadores del Museo Municipal de Camajuaní.

A los parranderos ausentes y a los presentes.

Índice

Introducción	1
Capítulo I: La parranda, el tiempo y el espacio. Antecedentes inmediatos.....	13
Epígrafe 1.1 De San Juan de los Remedios a Camajuaní. Herencia cultural y renovación.....	13
Epígrafe 1.2 La vida cultural camajuanense en el período republicano. Breve reseña	21
Epígrafe 1.3 Códigos de la parranda camajuanense. Simbología, folklore y sistematización de prácticas socioculturales	27
Capítulo II: La parranda camajuanense en los cambios de época: permanencia, nuevos códigos y actores esenciales	33
Epígrafe 2.1 La parranda camajuanense ante el marco institucional revolucionario. Ajustes y nuevas perspectivas	33
Epígrafe 2.2 Parranderos monumentales: Renovación técnica y esplendor simbólico de la carroza	41
Epígrafe 2.3 Parranda entre milenios. Dificultades económicas y estrategias de supervivencia	46
Conclusiones	54
Recomendaciones	56
Bibliografía	57
Anexos	

Introducción

Más allá de describir y ubicar geográficamente a las Parrandas como manifestación carnavalesca, es necesario indagar los modos y estilos simbólicos que ellas expresan como parte del imaginario popular y social. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que la dimensión social y cultural de las parrandas, no ha sido ampliamente estudiada lo que otorga importancia y significación al objeto que se investiga. En las Parrandas se modela la interacción sociedad-cultura como práctica sociocultural que tiene continuidad en la larga duración.

En esta curva general del itinerario de las Parrandas y al repasar sus orígenes se denota como común en los países donde prevalece el credo cristiano encontrar este tipo de festividades asociadas a la propia liturgia de los practicantes de la fe. En la España de la época de la conquista y la colonización, ya era costumbre durante el reinado de los Reyes Católicos, disfrazarse en determinados días con el fin de realizar bromas en los lugares públicos; por lo que la difusión cultural de esta práctica arribó al otro extremo del Atlántico conjuntamente con el bagaje institucional y social de los conquistadores europeos.

Bolivia, Argentina y Brasil tienen fiestas tan distintivas como las de Oruro, Corrientes y Rio de Janeiro, respectivamente. Mientras, en la América Insular, República Dominicana y el archipiélago cubano destacan por una diversidad de holgorios del complejo carnavalesco de la que forma parte la Parranda; que se vincularon a la herencia ibérica y africana. Específicamente en la mayor de las Antillas los fenómenos de orden sociocultural¹ que han generado estas prácticas, se reconoce por su arraigo a escala local, regional y nacional.

En Cuba hay una “manera de hacer” estas Parrandas asociada a los problemas de interés popular y lo cotidiano se funden en una mezcla de acciones conscientes e

¹ Carlos Aguirre Roja considera que el concepto de prácticas culturales diferenciadas remite necesariamente, (...) a la materialidad misma de los procesos culturales, y, en consecuencia, tanto a los fundamentos sociales y económicos de estas prácticas, como a los espacios y modos reales concretos de construcción de los mensajes y de las ideas, junto a los mecanismos y figuras reales de su circulación, distribución y apropiación. Además (...) se reivindica de nuevo el carácter indisolublemente social de la cultura; es decir, el hecho de que estas prácticas son siempre expresiones culturales de las propias realidades y fenómenos sociales, a las que se ligan y reproducen de manera compleja y mediada”. En: Itinerario de la historiografía del siglo XX. De los diferentes marxismos a los varios Annales. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana, La Habana, 1999, p.94

inconscientes que configuran nuestra identidad nacional. El eje central de ese engranaje, que ha adoptado el calificativo de “cubanidad”, se cimienta en una cultura² que va desde los hábitos y costumbres adquiridos en el hogar, el barrio y la comunidad, hasta un sentido racional de la colectividad definido por fronteras geográficas, psicológicas y políticas.

A partir de esta definición multifactorial se coloca la cultura en el centro de las relaciones sociales como una “manera de hacer”³, y al hombre como portador de la acción transformadora del medio natural. Esta concepción, heredera de las teorizaciones marxistas sobre la praxis⁴ concita a un entendimiento de la acción humana como práctica sociocultural. Según el antropólogo e historiador francés Michel de Certeau podemos entender las prácticas culturales de acuerdo a “elementos cotidianos concretos (...) o ideológicos, a la vez dados por una tradición y puestos al día mediante comportamientos que traducen en una visibilidad social fragmentos de esta distribución cultural (...)”⁵.

En el escenario de la cultura artística esta “manera de hacer” adopta códigos que delimitan, por medio del símbolo, una metáfora del contexto⁶ social e histórico, sobre todo en el ámbito de lo que hoy se conoce como Cultura Popular Tradicional. Es precisamente en este terreno donde se pueden encontrar diversas manifestaciones que revelan un país marcado por el subdesarrollo económico sistémico, pero con un sentido natural de lo bello que no se aleja de lo festivo. Una

²La definición de “cultura” ha requerido no pocos debates en el campo de la epistemología de las ciencias sociales. Algunos estudiosos del tema como Raymond Williams ha enarbolado incluso la premisa de que más allá de la complejidad de los intentos de definición de la misma “es el rango y la sobreposición de significados lo que es significativo”². Sin polemizar sobre este particular que no centra la atención de la presente investigación asumimos la cultura como: “el conjunto de todas las formas, los modelos o los patrones, explícitos o implícitos, a través de los cuales una sociedad regula el comportamiento de las personas que la conforman. Como tal incluye costumbres, prácticas, códigos, normas y reglas de la manera de ser, vestimenta, religión, rituales, normas de comportamiento y sistemas de creencias.” En: Fontana, Great Britain, 1976 “Culture”, pp.76-82.

³Colectivo de autores. La invención de lo cotidiano. Habitar, cocinar. Editorial Universidad Iberoamericana. México, 1999. p. 22

⁴Marx, Karl. Tesis sobre Feuerbach. Editorial Progreso, Moscú, 1980.

⁵Michel de Certeau: La invención de lo cotidiano: habitar, cocinar. Editorial Universidad Iberoamericana México, 1999. pp. 7-8

⁶Según la investigadora Marta Rizo García la calidad contextualizada de la cultura es un importante elemento a tener en cuenta cuando se estudia a la identidad cultural. En: “Prácticas culturales y redefinición de las identidades de los inmigrantes en El Raval (Barcelona): aportaciones desde la comunicación.” Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2004, p.110.

de esas prácticas socioculturales que ha influido decisivamente en la identidad⁷ colectiva de sus pobladores es la parranda⁸. Ubicadas en el centro-norte del archipiélago, este holgorio del complejo carnavalesco, surgió en la otrora Villa San Juan de los Remedios a lo largo del siglo XIX y se estableció en cuanto a organización, lenguaje propio y sistematicidad en las tres últimas décadas de la centuria.

Debido a las migraciones y a los vínculos comerciales de Remedios con otras emergentes localidades cercanas, la festividad sufrió un proceso de difusión cultural que alcanzó, entre otros poblados, al de Camajuaní. A pesar del reconocimiento de la parranda camajuanense como una manifestación cultural identitaria de la localidad, de las variaciones que allí tuvo la fiesta popular tradicional y del reconocimiento de esta práctica como Patrimonio Cultural de la Humanidad por las instituciones de la UNESCO⁹, no abundan en Cuba estudios históricos, sociológicos o antropológicos que fundamenten su devenir.

Los análisis que se han ocupado de develar las interioridades de la festividad por excelencia de los camajuanense han sido escasos y en gran medida empíricos, casi todos con el objetivo de resaltar los vínculos más íntimos de la localidad con una práctica tan arraigada como imprescindible para sus habitantes. De acuerdo a esta realidad resulta necesario un estudio que desde la perspectiva de las ciencias históricas en sus vínculos con la antropología y específicamente de la historia

⁷La reflexión en torno a la identidad no ha podido disociarse de su relación con el actor social. Las teorizaciones sobre este término, provenientes mayoritariamente del campo de la sociología y la antropología concuerdan en lo cambiante y movable de este concepto debido a su estrecha relación con un contexto socio histórico que tampoco es estático. Sin embargo, los diferentes autores parecen coincidir en que: “es posible imputar un determinado tipo de identidad a un actor social a partir de la observación de ciertas características de su acción (sus preferencias, sus fines, sus estrategias, su estilo, etcétera.) en un determinado contexto cultural.” En: Gilberto Giménez, *La identidad social o el retorno del sujeto en sociología*. En *identidad III Coloquio Paul Kirchoff*, UNAM, México, p.17

⁸ Es considerada una festividad del complejo carnavalesco por la similitud de la mayoría de sus elementos. Se celebran, sobre todo, en la zona central del país. La ciudad de Remedios fue la pionera, lugar donde se conservan con mayor fuerza. Su origen se debió a la necesidad de motivar a los feligreses para que acudieran a la «misa del gallo», que se efectúa el 25 de diciembre. Devino una fiesta competitiva, al dividirse la población en dos grupos comarcales, que compiten entre sí en cuanto a trabajos de plaza, salida de los changüíes, carrozas, pirotecnia, música, etc. Esta es la principal característica de la parranda y uno de los detalles que la diferencia del carnaval. En: *La cultura popular tradicional. Conceptos y términos básicos*. Margarita Mejuto y Jesús Guanche. Consejo Nacional de Casas de Cultura. 2008.

⁹ La declaratoria de la UNESCO fue dada a conocer durante la Reunión número 13 del Comité Intergubernamental de la UNESCO en 2018.

cultural contribuyan a visibilizar una práctica con demostrada permanencia identitaria.

A la vez que la identidad tiene implícito cierto grado de historicidad, la definición de práctica cultural, para el fin que se pretende, debe contener una noción perdurabilidad temporal. En función de comprender las dinámicas internas de una festividad como la parranda camajuanense, que se lleva a cabo oficialmente desde finales del siglo XIX¹⁰, es preciso entenderla como un espacio que se forma y consolida históricamente y que genera en sus practicantes diversos grados de sensibilización, especialización, conocimientos y participación como parte del imaginario colectivo. Así mismo habría que prestarle atención a los procesos de institucionalización que afectan el desenvolvimiento de la misma ya sea de forma positiva o negativa.

La parranda camajuanense, como parte del itinerario de su devenir histórico, ha transcurrido por diferentes momentos. Los primeros indicios que se localizan en las fuentes sobre ella alcanzan la fecha de 1894¹¹ y durante la primera mitad del siglo XX avanza hacia un período de consolidación. En general se pueden mencionar cuatro grandes etapas de acuerdo a la periodización elaborada por el investigador Jorge Ángel Hernández Pérez¹²: Identificatoria (1902-1920), Definitoria (1921-1960), Monumentalidad (1961-1990) y Supervivencia (1990-actualidad)¹³. Téngase en cuenta que esta compartimentación se realiza con fines metodológicos al asumirse de acuerdo a las pautas internas de la práctica cultural.

La presente investigación tomará como marco temporal de referencia las dos últimas etapas de la anterior periodización, en el lapso temporal que abarcan los años 1961-2019. Es en estos años, donde la parranda camajuanense establece pautas simbólicas y artísticas que permiten distinguirla de la variante remediana. La carroza como protagonista principal sintetiza la variedad de elementos de su progenitora, entiéndase: trabajos de plaza, teatralidad, pirotecnia y juegos de

¹⁰Casi al unísono con la ocupación del espacio de la zona urbana del hoy Municipio de Camajuaní.

Martínez Fortún y Foyo, José. A. "Anales históricos de San Juan de los Remedios y su jurisdicción." Remedios, (s/f).

¹² Hernández Pérez, Jorge Ángel. La parranda. Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2000, p.76

¹³ En el desarrollo del trabajo se abundará en los factores propios de las etapas seleccionadas.

lucen; todo ello en un escenario rodante que ronda los setenta metros de longitud, estos factores se pueden identificar en los cincuenta y ocho años que abarca el estudio dándole forma a la concepción de parranda que perdura en los habitantes de la localidad como manifestación de continuidad sociocultural.

En lo relativo a la temporalidad, se tiene en cuenta el triunfo de la Revolución Cubana como factor externo, cuyo sistema institucional transformó la organización de esta festividad, así como permitió la especialización de los recursos humanos y materiales que participan en la misma. La democratización del acceso a Escuelas de Oficios y de Artes fueron tan importantes como la electrificación del municipio y el apoyo económico de los organismos gubernamentales a este popular acontecimiento, todo ello contribuyó a que las parrandas alcanzaran su máximo esplendor y arribaran a la etapa monumental antes mencionada.

Si se hace un análisis del fenómeno en la duración histórica, se advierte también un periodo de ruptura que se ubica en la década de los noventa y que coincide con el debilitamiento económico cubano a raíz de la caída del campo socialista. Esta nueva realidad obligó a replantearse la factibilidad de la práctica y comienzan a incidir en ella factores tan diversos como la creatividad del parrandero ante la escasez material, las estrategias para generar una parranda autofinanciada, la intención de mantener los estándares de calidad y la ayuda de parranderos desde la emigración que facilitaban y aún facilitan gran cantidad de fondos y recursos diversos para su sostenibilidad. Esta etapa de supervivencia perdura hasta el año final que se tuvo en cuenta para el estudio.

En el empeño de develar las pautas de la parranda camajuanense se han consultado una diversidad de fuentes bibliográficas que abordan el tema en cuestión. En el cúmulo de indagaciones realizadas figuran materiales con carácter literario, de divulgación, testimonial y con otras intencionalidades y tipologías. De acuerdo a sus respectivos objetivos resultan de marcada importancia en los ámbitos teóricos y contextuales.

Dentro de los textos insoslayables en el análisis de la dinámica de las Parrandas a escala regional se encuentra el texto “La Parranda” del destacado escritor e investigador de temas culturales e históricos Jorge Ángel Hernández Pérez. Esta obra, aunque deja en un plano secundario la fundamentación histórica del fenómeno cultural, pone bajo la lupa temas como la simbología, la temporalidad, y los significados culturales que conformaron y conforman la parranda como práctica cultural.

Hernández Pérez, además, introduce una propuesta de periodización que no sólo comprende un itinerario hecológico de la parranda, sino también, una compartimentación lógica de la categoría tiempo. El autor, teniendo en cuenta los procesos de asimilación y difusión cultural redacta una obra de valor en el campo de la antropología cultural que recoge tanto la actividad humana dentro de la parranda como sus significados menos evidentes.

Del reconocido investigador del terruño camajuanense René Batista Moreno posee textos de meridiana importancia para comprender el fenómeno a estudiar tales como: *Fieras Broncas entre Chivos y Sapos*¹⁴, *Camajuaní Folclórico*¹⁵ y *Cabezones de Camajuaní*¹⁶. En esta trilogía se pueden localizar datos cronológicos sobre carrozas, se alude a los cánticos satíricos que se corean en el changüí y se logra identificar a algunos de los parranderos más reconocidos de la localidad, incluso aprovechando las bondades del género testimonial. Todo ello se une a la importante base iconográfica que permite al investigador visualizar el proceso de afianzamiento de la práctica festiva de acuerdo a la variación de sus códigos visuales.

Estas obras, sin pertenecer propiamente al perfil histórico, tienen el mérito de ser pioneras en cuanto a la divulgación del fenómeno parranderil en Camajuaní y forman parte del patrimonio literario de la comunidad. En ellas se ponen de

¹⁴ Batista Moreno, René. *Fieras broncas entre Chivos y Sapos*. Editorial Capiro, Santa Clara, 2006.

¹⁵ Batista Moreno, René. *Camajuaní folklórico*. Ediciones Museo Hermanos Vidal Caro, Camajuaní, 1993.

¹⁶ Batista Moreno, René. *Cabezones de Camajuaní*. *Cabezones de Camajuaní*. Ediciones Museo Hermanos Vidal Caro, Camajuaní, 1991

manifiesto elementos propios de la festividad del poblado que no se ubican en otros materiales.

De su hijo, el también investigador y escritor Alejandro Batista López, se analizó el texto "*Camajuaní parrandero. Arte popular en el centro de la isla*"¹⁷ que desde género testimonio revela cuestiones concernientes no solo al devenir de la parranda sino a las construcciones simbólicas que se aprecian en el tejido social y que establecen en la temporalidad histórica un conjunto de prácticas que dotan a la festividad de una identidad propia con respecto a otras localidades parranderas.

En cuanto a los estudios de índole teórica y referida a temas como la identidad cultural, las prácticas culturales y los estudios sociales sobre la cultura se consultaron textos nacionales y foráneos. "*Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*"¹⁸ de Fernando Ortiz y "*La Fuente Viva*"¹⁹ de Miguel Barnet desde la antropología y la etnología respectivamente, permiten situar a la Parranda en el contexto de otras determinantes infraestructurales y establecer las relaciones entre conceptos como la transculturación y los procesos mentales que se desprenden de las condiciones objetivas en que viven individuos y comunidades en la historia y que implican el retorno al sujeto en las investigaciones sociales y en la cotidianidad y los hábitos como sustrato de una narrativa social diversa y contextualizada.

En el contexto investigativo de la festividad distintiva de los camajuanenses, se debe tener en cuenta la identidad desde una mirada multifactorial. Los diversos trabajos que de ellas se acumulan en archivos o fondos privados adolecen de una visión sesgada del fenómeno al aislarlo de su hábitat histórico y definirlo como una manifestación ingenua de la creatividad popular. René Batista Moreno, investigador de la localidad que ha fungido como pionero en las investigaciones con respecto a la parranda camajuanense, en su propósito de realizar una cronología de las carrozas advierte una de las causas de esta desconexión

¹⁷ Batista López, Alejandro. *Camajuaní Parrandero. Arte popular en el centro de la Isla*. Editorial Capiro, Santa Clara, 2018.

¹⁸ Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1983

¹⁹ Barnet, Miguel. *La fuente viva*. Casa Editora Abril, La Habana, 2011.

cuando señala: *“Pero al tratar de localizar fuentes bibliográficas donde verificar o completar, encontré un vacío casi total, a lo sumo un par de docenas de artículos de poca utilidad en relación a las pretensiones de mi trabajo.”*²⁰

En función de cumplir los objetivos investigativos trazados es preciso establecer una distinción entre las parrandas como fenómeno cultural y el conjunto de relaciones sociales, económicas y políticas que han incidido a lo largo del tiempo en ellas. Al seguir esta lógica valdría la pena cuestionarse algunos elementos indisolublemente ligados a la festividad: ¿Cómo influyeron los marcos institucionales coloniales y republicanos en la parranda? ¿Qué impacto sufrió la festividad ante el cambio radical que significó la Revolución Cubana de 1959? ¿Por qué se habla de un esplendor de la práctica en las décadas posteriores a la epopeya revolucionaria? ¿Cómo incidió la crisis económica provocada por el derrumbe del campo socialista en la festividad? ¿Qué es hoy la parranda de Camajuaní?

Las anteriores problemáticas nos llevan a identificar el siguiente **Problema de Investigación**: ¿Cuáles son las manifestaciones que identifican a las Parrandas camajuanense como práctica sociocultural en los años que discurren entre 1961-2019?

Objeto: Las Parrandas en Camajuaní en los años que discurren entre 1961-2019

Objetivo General: Argumentar cómo las Parrandas en Camajuaní constituyen una práctica sociocultural que poseen continuidad y legitiman una identidad cultural en los años que discurren entre 1961 y 2019

Objetivos Específicos:

- 1- Analizar las relaciones que se establecen entre las Parrandas como prácticas socioculturales y el contexto socioeconómico y político en que se desenvuelven en Camajuaní durante su fase de consolidación.

²⁰ Batista Moreno, René. Ob. Cit. p.10

- 2- Identificar en las Parrandas los elementos que la tipifican como práctica sociocultural.
- 3- Valorar la continuidad y legitimidad de las Parrandas en Camajuaní como practica sociocultural como parte de la identidad en esta localidad.

Hipótesis: La Parranda en Camajuaní; se ha visto afectada por cuestiones contextuales económicas, políticas y culturales; no obstante, constituyen una práctica sociocultural que consolida mensajes e ideas junto a los elementos simbólicos expresado en el trabajo de plaza que le dan vida y legitima al carácter social de la cultura que se reproduce en el tiempo como parte de la identidad camajuanense. Esta particularidad la hace acreedora de Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Esta investigación se desarrolló utilizando el paradigma cualitativo sobre una práctica sociocultural sustentada en el método etnográfico²¹ para revelar una serie acciones culturales de grupos sociales y argumentar desde las percepciones, la conservación y creación de productos culturales simbólicos que son formas de expresión en las Parrandas. Las experiencias de los individuos y grupos que participaron en la configuración de los festejos carnavalescos y como parte de estas las Parrandas, permiten con este método valorar fenómenos culturales desde una concepción contextualizada, en el que la el análisis de contenido y la entrevistas son técnicas por excelencias como ejercicio reflexivo de etnodescripción sociocultural y medio de interactuar con actores sociales en singulares escenarios socioculturales y se obtienen datos necesarios para la interpretación de una cultura²²

Con este método se emplea, además, los procedimientos de la interpretación hermenéutica para localizar los significados y el sentido de las Parrandas como practica sociocultural que reafirma, diferencia y define la identidad cultural

²¹ Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos. El arte de investigar el arte. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2010, p.310

²² *Ibidem*

camajuanense en un contexto social y natural que trasciende en el tiempo histórico.

Para el despliegue de este método general, se utilizaron métodos teóricos y empíricos. Entre los teóricos se destacan aquellos que permitieron asumir referentes teóricos y metodológicos para el despliegue de la investigación entre ellos. El histórico-Lógico que permitió estudiar los orígenes y la evolución histórica de la Parranda camajuanense en el tiempo sin desatender la temporalidad interna de la práctica en el contexto socio histórico en que se desarrollaron. Su utilización permitió identificar una serie de rupturas en el desarrollo de la práctica cultural sin las cuales no hubiera sido posible comprenderla más allá del hecho artístico en sí mismo, debido a su utilización cuestiones relativas a los procesos que la identifican en sus fases de monumentalidad y supervivencia quedan debidamente identificadas reflejando su continuidades y rupturas buscando la permanencia como un fenómeno de la identidad.

Por su parte el analítico-sintético. Facilitó identificar las prácticas culturales que identifican la parranda camajuanense en sus relaciones con el contexto socio histórico que las determinan y posibilitó ubicarlas en el ámbito cultural de la localidad, el deductivo-inductivo: permitió establecer las regularidades de la parranda camajuanense en el contexto conceptual de las prácticas culturales. En el curso de su utilización y debido a procesamiento de la información recopilada, se examinó la relación de las teorías emanadas de las ciencias sociales en relación con la información extraída de la diversidad de fuentes analizadas.

Los métodos empíricos se inicia con el análisis de contenido como uno de los métodos que utiliza la etnografía, este posibilito, localizar y extraer el significado y sentido que se localiza en los textos consultados para la investigación y construir los datos con eventos y conductas que configura la práctica cultural estudiada en este caso las Parrandas, construido en un discurso que refleja el proceso de análisis e interpretación como los resultados, y ese discurso contiene la argumentación y valoración del objeto que se investiga.

Se utilizó además la Entrevista en profundidad que permitió el estudio de una práctica sociocultural desde las percepciones de los sujetos que participan en ella en la localidad de Camajuaní donde se desarrollan las parrandas; se incluyó además involucrado en dicha práctica como directivos y promotores culturales. Se utilizó además una encuesta estándar estructurada con preguntas exactas que se aplica igualmente a todos los informantes y en un mismo orden con el objetivo de definir la identificación de los habitantes de la comunidad con la Parranda y se tomó como referencia diferentes grupos etarios como se explicará en el segundo capítulo.

Se utilizó una amplia variedad de fuentes iconográficas que permitieron al investigador visualizar el escenario en que se llevaba a cabo la festividad, así como sus pautas esenciales: carrozas, changües y congas, fuegos artificiales, cabezones y arcos de triunfo. Ello sin dejar de analizar otros temas concomitantes como urbanización, participación popular, cuestiones técnicas y logísticas.

La triangulación posibilitó establecer relaciones de los significados obtenidos con estos métodos identificando regularidades y particularidades de una práctica sociocultural que tiene su génesis y continuidad como permanencia en el tiempo con elementos distintivos del contexto en que se despliega dicha práctica, obstáculos, limitaciones y políticas han permitido identificar en cada una de las etapas que se estudian las particularidades que la caracterizan.

El presente estudio, desde la aplicación de la metodología etnográfica, en relación teórica con los derroteros de la historia cultural resulta **novedoso** en el campo de la sistematización de la Parranda como práctica sociocultural. La interpretación de los códigos de la Parranda de Camajuaní que tienen en cuenta la simbología y el folklore en un sistema de relaciones complejas con el devenir histórico y el contexto crean un precedente en lo relativo a estos estudios en el escenario municipal y regional. Las instituciones culturales contarán con una memoria que permitirá la adecuación e implementación de políticas culturales y de mecanismos de visibilización al patrimonio vivo en función de proyectos de desarrollo local y de gestión de procesos culturales.

El informe se ha estructurado en dos capítulos. El primero hace referencia a los antecedentes de las Parrandas en como herencia cultural y su renovación, los códigos simbólicos que identifica esta práctica sociocultural en Camajuaní y la sistematización de dicha práctica , su desplazamiento y asimilación en la localidad camajuanense, la readecuación de sus componentes fundamentales al nuevo contexto geográfico e histórico, así como las cuestiones relativas a la delimitación teórica de la parranda en el contexto de la Cultura Popular Tradicional

En el segundo capítulo titulado La parranda camajuanense y los cambios de época, ajustes y nuevas perspectivas, renovación técnica y esplendor de la carroza, la Parranda entre milenios, las dificultades económicas y estrategias de supervivencia y el recambio profundo de las condiciones materiales de la comunidad de Camajuaní y el país en general; para este apartado se tomarán en cuenta tanto procesos internos de la práctica cultural, así como elementos de índole ideológica, de recambio de las estructuras sociales y de procesos de democratización del acceso a la cultura, valorando de dichos procesos y argumentar que esta práctica sociocultural consolida mensajes e ideas junto a los elementos simbólicos que le dan vida y legitima al carácter social de la cultura que se reproduce en el tiempo como parte de la identidad camajuanense

Capítulo I: La parranda, el tiempo y el espacio. Antecedentes inmediatos.

El tema referido a los festejos populares tradicionales fue una de las primeras investigaciones acometidas en el año 1976 con vista a confeccionar el Atlas de Cultura Popular Tradicional Cubana, proyecto auspiciado por el Consejo Nacional de Cultura. De forma simultánea se acometieron en todos los municipios del país previa selección de fuentes documentales un grupo de investigaciones para describir de forma etnográfica un grupo de festividades populares urbanas y confeccionar el Atlas Etnográfico de Cuba. Entre las fiestas populares urbanas, se destaca aquella que poseen dos barrios o grupos que emulan con gran apasionamiento y se han denominado Parrandas; por ejemplo, estas se desarrollan en Remedios, Camajuaní, Quemado de Güines y otros pueblos de la provincia de Villa Clara con la denominación de fiestas de bandos cuyo origen puede remontarse a las fiestas de la nobleza europea.

Las Parrandas del centro norte de Cuba poseen ciertos elementos comunes. Estas fiestas son herederas no sólo de su linaje decimonónico sino de un lugar geográfico con particulares características demográficas, sociales y culturales. San Juan de los Remedios fue la cuna, pero de allí estas prácticas festivas sufrieron un proceso de difusión cultural que posibilitó una diversificación de sus pautas esenciales y una adaptación a nuevas condiciones concretas. Uno de los poblados donde más fuerza cobró la festividad fue el vecino corral devenido en municipio con el nombre de Camajuaní. El pueblo perteneciente a este nuevo escenario da acogida a la parranda y en el presente capítulo se abordará su proceso de asimilación.

1.1 De San Juan de los Remedios a Camajuaní. Herencia cultural y renovación.

San Juan de los Remedios, debido a su condición de villa, fue uno de los poblados más influyentes en la organización social y cultural de los que lo rodean. Después

de tres siglos y medio de incertidumbre económica, marcados por el comercio de contrabando, la emigración forzosa de sus habitantes y las secuelas sociales que esto acarrió, el territorio remediano irrumpe en el siglo XIX con un crecimiento de sus rubros productivos asociado al perfeccionamiento de la industria azucarera.²³

El favorable escenario al que se hace referencia tuvo un impacto directo en el mejoramiento acelerado de la conformación urbanística de la villa. La introducción del alumbrado de gas, el nacimiento y desarrollo de la imprenta y de la prensa locales, el mejoramiento de las vías de comunicación, unidos al crecimiento demográfico; generaron un escenario social propicio para el disfrute de una vida cultural que tuvo tanto sus expresiones populares como de la calificada Alta Cultura.²⁴

Es precisamente en este contexto en el que surgen y se desarrollan las Parrandas remedianas. De acuerdo al investigador voltense Jorge Ángel Hernández Pérez²⁵ esta práctica debe sus orígenes a una particular iniciativa proveniente del ámbito religioso local:

“El origen de La Parranda, como fundación de un hecho folklórico organizado (...) debe su primer impulso a la persistencia del joven padre Francisco Vigil de Quiñones. Tanto la comprensión como el conocimiento de los intereses del criollo de su época lo llevaron a contratar los servicios de una «orquesta infernal» para atraer a los morosos a las misas de aguinaldo bajo el santo recinto de Dios (...)”²⁶

La fase espontánea, en que la práctica aún no había ganado regularidad suficiente, fue clave en la delimitación de los elementos sistemáticos que marcaron el fenómeno en el decursar del tiempo: la creación de bandos rivales (El Carmen y San Salvador), la conformación de los primeros Bocetos de las Carrozas; así como los Trabajos de Plaza y el espionaje burlesco entre los

²³ Fortún y Foyo, José A. Ob. Cit. p.25

²⁵ Jorge Ángel Hernández Pérez (Vueltas, 1961). Poeta, narrador y ensayista. Dirigió la revista Umbral de Villa Clara. Es miembro de la UNEAC. Ha sido premiado en concursos literarios nacionales en narrativa, poesía, ensayo y literatura para niños y jóvenes.

²⁶ Hernández Pérez, Jorge A. Ob. Cit. p. 5

“opponentes”, formaron un complejo que, unido a los grupos destinados a generar toda la bulla²⁷ posible, son aún distintivos de la festividad. El destacado antropólogo Fernando Ortiz dejó una reseña al respecto:

“Equivalentes /a las comparsas carnavalescas/ —escribe Fernando Ortiz en Los viejos carnavales habaneros— son las charangas de Bejucal y las parrandas navideñas de Remedios, Caibarién, Placetas, Mayajigua y otras poblaciones nortevillareñas, donde la lucha equinoccial se representa por la rivalidad de dos barrios que organizan cortejos, carrozas, “trabajos de plaza” y derroche de músicas, cantos y estruendos de cohetería”²⁸

Mientras la parranda remediana adoptaba sus principales pautas, como se expresó anteriormente, el poblado identificado bajo la denominación de Camajuaní aún se encontraba en pleno proceso de expansión demográfica. Debido a la cercanía geográfica entre ambas localidades, los vínculos migratorios respectivos determinaron la conformación de una vida social donde los nexos culturales, simbólicos y hasta familiares ocuparon un importante papel en la conciencia colectiva.

Las primeras noticias que se pudieron localizar de Camajuaní llegan según las actas del Cabildo de Remedios que revelan que desde antes del año 1703 existía el corral de Camajuaní y era calificado más moderno que el de Taguayabón. Si bien las primeras tres décadas del siglo XIX trajeron para muchas localidades cubanas un boom impresionante de la industria azucarera, para la jurisdicción de Remedios la suerte no fue tanta, debido a las condiciones geográficas del territorio que frenaban el intercambio. No obstante, se utilizó en el territorio la mano de obra esclava y los braceros chinos que además de significar un reto a las restricciones de Inglaterra con respecto a la trata también aportaban elementos muy significativos para la conformación del mosaico cultural de la comarca.

A mediados del siglo XIX, específicamente en el año 1860, el vecindario camajuanense estaba conformado por 2647 habitantes blancos y 1146 de color,

²⁷ Entiéndase este vocablo como el antecedente no especializado de las congas y el changüí.

²⁸ Ortiz, Fernando. Estudios etnosociológicos. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1991, pp. 202-221.

haciendo una cifra total de 4795.²⁹ Sólo transcurridos dieciocho años, ya la localidad estaba habitada por 7911 camajuanenses; esta referencia estadística permite comprender que en el propio año 1878 el poblado de Camajuaní adquiere la condición de municipio independiente lo que apuntala no sólo la creación de sus propias estructuras administrativas sino el afianzamiento de un marcado sentido de identidad.

El testimonio de una ciudadana ilustre de la zona urbana de Camajuaní, advierte un apego no solo al emergente poblado sino a la autoctonía de su fiesta. La señora Clementina Vidal refiere al respecto:

“Muchos aseguran que las parrandas fueron penetradas por remedianos en nuestro terruño. Yo recuerdo que mi tía Isabel contaba que estas fiestas se habían iniciado en el propio poblado sin hacerlas iguales a otras que en poblados de alrededores que ya se celebraban.”³⁰

Según René Batista Moreno las primeras manifestaciones de una práctica festiva identitaria de la comarca llegan a finales del siglo XIX a pesar de los efectos de la Guerra Necesaria y de la Reconcentración de Weiler. Antonio Méndez Ginoria, considerado su fundador, en 1890 comenzó a bajar de la parte alta del poblado con una campana que soportaban sobre sus hombros los negros Motembo y Juan Quintero, y que él hacía tañer para llamar a la fiesta. Los habitantes de la parte baja fueron tomando como un reto las incursiones de Ginoria y dieron como respuesta un grupo de cantos, acompañados con una rica variedad de instrumentos musicales españoles. Esta incursión obtuvo una respuesta inmediata:

“La parte sur del poblado, a la que después se le llamó La cañada, comenzó a hacer lo mismo, imitando a Ginoria, pero con otra instrumentación. Subían hasta La Loma con acordeones, quijadas de caballo, güiros, cencerros, caracoles y un gran tambor”³¹

²⁹Fortún y Foyo, José A. Apuntes históricos de Camajuaní, La Habana, 1943.

³⁰ Entrevista realizada por René Batista Moreno a Clementina Vidal de la Torre, fundadora de las parrandas en el periodo republicano. En: archivos privados del autor de la entrevista.

³¹ *Ibíd.*

En la parranda el factor de división por excelencia es el barrio, pero incluso en la segmentación inicial que se hizo del poblado para crear los barrios contendientes nacieron los primeros conflictos de identidad. Los Chivos contaban en su militancia con una composición social más reducida y afiliada a las clases medias y altas del poblado. Lo Sapos, con sus changüíes más nutridos y mestizos abarcaban un sector popular demográficamente más significativo, pero económicamente débil.

Los barrios parranderos son designados de acuerdo con la topografía irregular del poblado, y ya a finales de 1892 se utilizan los nombres de La Loma y La Cañada. La Cañada asume también el nombre de San José, como santo protector –patrón del pueblo y nombre de una de sus calles-, mientras que La Loma lo hace con Santa Teresa –otra de las vías del terruño. Los remoquetes de Sapos y Chivos se impondrían después de 1899, aunque ya en las primeras parrandas La Cañada exhibe la carroza Sapo Parrandero. (Ver anexo # 1)

El 8 de diciembre de 1893 se reúnen las autoridades civiles y militares, así como las directivas de los barrios y el pueblo en general, para dejar constituidas las parrandas, y acuerdan que estas se celebrarían el día 6 de enero, Día de Reyes, y que solo habría dos barrios: San José y La Loma. También se estableció una calle divisoria: Industria (Joaquín Paneca en la actualidad).³²

La parranda camajuanense surge en un momento histórico convulso para Cuba. Su fecha inicial, justo uno año anterior al conflicto bélico denominado por José Martí como “Guerra Necesaria”, marcó sus primeros pasos como fiesta organizada. A modo de reacción ante la beligerancia cubana Valeriano Weyler aplica la genocida política de Reconcentración para diezmar el apoyo a la gesta insurrecta. El municipio de Camajuaní no quedó exento de dicha barbarie humana. En los primeros días de abril a “tambor valiente y por pregonero” como escribiera

³² A cada barrio le corresponderían cuatro calles – las más pobladas de entonces. A La Loma: Comercio (General Naya en la actualidad), Comercio Este (Maceo), Santa Teresa y Ayuntamiento (Luz Caballero). A San José: Agricultura (Andrés Cuevas), Canarias (Hermanos Cárdenas), Unión (Marino Cabrera) y Primera del Oeste (Dagoberto Cubelas). En cuanto al paseo, las carrozas de La Loma saldrían de la calle Vergara (Leoncio Vidal), tomarían Comercio, bajarían por Vergara y ganarían Industria, hasta detenerse en Real nuevamente. Los trabajos de plaza se exhibirían en el área de los respectivos barrios. Y el fuego se quemaría en lugares donde no ofreciera peligro a la población.

Martínez Fortún, se dio a conocer el bando de Weyler que llevó a una compleja situación social al municipio. El propio cronista local señala que en diciembre en el ingenio “Rosalia” existían más de 100 casas (ranchos) de reconcentrados, con su cementerio, para no tener los enterramientos en Camajuaní.³³

Aun así, la noche del 6 de enero de 1894, los Chivos exhiben cinco carrozas y un fuego de faroles (La baraja española), compuesto de cuarenta y ocho piezas, diseñado y confeccionado por José Vidal Caro, sus hermanos Lino y Leoncio, y Juan Bruno Zayas; estos tres últimos morirían durante la guerra del 95. Los Sapos, por su parte, presentan cinco carrozas; entre ellas: un sapo gigantesco, un arco de triunfo y un dragón. Se utilizaron luces de bengala para alumbrar las carrozas, y se quemaron fuegos artificiales cohetes y voladores.

A pesar de este primer esfuerzo por realizar la parranda y a raíz de la situación política antes analizada se hizo imposible la realización de parrandas hasta el año 1899 cuando por acuerdo del Ayuntamiento se decidió que las fiestas se celebraran el 24 de diciembre del propio año para enriquecer la celebración del día de nochebuena con esta fiesta en concordancia con la fecha de la festividad del cercano municipio de Remedios.³⁴En la fecha acordada se realizó la festividad con un tono particular que se hace evidente en los nombres de las carrozas presentadas por Chivos y Sapos, en ellos se podían leer alegorías explícitas en homenaje a los patriotas, los símbolos y la libertad pretendida, tanto por los habitantes del poblado como de toda la nación. Entre sus títulos figuran: “Victoria de las Armas Cubanas”, “La Bandera Cubana”, “El Machete Mambi” y “Viva Cuba Libre” entre otras.

Con la ocupación norteamericana la vida social del poblado no varió mucho. A pesar de los efectos de la guerra, que las autoridades municipales apenas paliaban con un exiguo presupuesto, la población de la zona urbana de Camajuaní aumentaba hasta alcanzar, según los datos ofrecidos por el padrón de vecinos,

³³Fortún y Foyo, José A. Apuntes históricos de Camajuaní. Ob. Cit. p.32

³⁴ Batista Moreno, René. Las Parrandas de Camajuaní. Cronologías de carrozas, cantos de changüíes, anecdotario humorístico... Ob. Cit. p.5

5082 habitantes. Esta particularidad demográfica unida al hecho de que el 24 de marzo de 1899 el general encargado de asegurar la ocupación norteamericana Leonard Wood dispusiera un decreto según el cual se otorgaba cierta autonomía a los municipios para la administración de la política municipal y la reglamentación de espectáculos públicos, entre otras cuestiones, le permitió a la sociedad camajuanense disfrutar de sus parrandas.

Durante el periodo de ocupación norteamericana se reforma el marco institucional cubano, así como las funciones y alcance de las mismas. A la estela de la recuperación económica del municipio, una vez finalizada la Guerra Necesaria, Camajuaní se convirtió en una importante plaza visitada por destacadas personalidades del mundo artístico. Del 17 al 19 de marzo del año 1900 se llevaron a cabo animadas fiestas por el Santo Patrono; la música recorrió las calles, hubo misa cantada, juegos y fuegos artificiales, estos elementos se sumaron esporádicamente a la celebración parranderil.

En el contexto estos primeros años de la República mediatizada la fiesta parranderil alcanzó gran popularidad entre sus practicantes. Al unísono se realizaban fiestas tradicionales en las zonas cercanas al litoral norte de Las Villas lo que generó una inconveniencia comercial. En diciembre del año 1906 los alcaldes y la clase comerciante de los términos municipales implicados (Camajuaní, Vueltas, Remedios, Caibarién.) implementaron una estrategia según la cual las fechas de las festividades serían “acomodadas” para atraer más afluencia de público y por ende más beneficios para sus respectivos negocios. Como resultado del cónclave la fiesta camajuanense quedó fijada para el 19 de marzo conjuntamente con la celebración de San José (Santo Patrón de la localidad).³⁵

Esta alianza entre las autoridades políticas y el sector comercial sentó las bases de una fecha tradicional para la parranda que, aunque con el desarrollo de la práctica se ha fundamentado con un carácter religioso, encontró su origen en una

³⁵ Batista Moreno, René. Las Parrandas de Camajuaní. Cronologías de carrozas, cantos de changüíes, anecdotario humorístico... Ob. Cit. p.6

estrategia de carácter económico. Este fue un rasgo que mantuvo la festividad durante el periodo neocolonial, la burguesía de la localidad incidió directamente en el financiamiento de las parrandas y tuvo que ver con la irregularidad de su realización. Clementina Vidal de la Torre, en su testimonio lo confirmaba:

“Fuimos una familia muy adinerada y por eso pudimos mantener las primeras parrandas de La Loma, porque eso sí, desde el inicio las parrandas consumieron mucho dinero”.³⁶

Este hecho llevó, conjuntamente a otras cuestiones políticas de índole nacional e internacional, a que en el periodo republicano se dejaran de realizar parrandas durante diecisiete años. Las causas de este escenario fueron: un accidente en un changüí en 1906 que causó un saldo de dos muertos y varios heridos lo que llevó a las autoridades de la localidad a no restablecerlas hasta 1910, la crisis económica de 1921 en el marco de la reducción del precio del azúcar en el mercado mundial debido a la estabilización industrial en Europa posterior a la I Guerra Mundial, la lucha popular contra la dictadura machadista entre 1930 y 1933, la negativa de la burguesía local a realizar la festividad entre 1940 y 1943 por la II Guerra Mundial, en 1946 por motivos no dilucidados en esta investigación, y en los años 1957 y 1958 por la gesta revolucionaria que estribo en el triunfo de la Revolución Cubana en 1959.³⁷

Aun teniendo en cuenta la incidencia de la burguesía de la localidad en el financiamiento de la parranda, el carácter clasista de la práctica en el contexto republicano es un tema cuestionable. Si bien la elaboración de las carrozas requería un acervo cultural, técnico y literario alejado de las posibilidades y oportunidades a las que podían acceder las clases populares de la localidad, la masividad que requiere esta actividad específica hermanó en intereses a grupos sociales distantes y en ocasiones antagónicos. La belleza de la carroza como fin último a alcanzar era una cuestión de orgullo, de sentido de pertenencia y de identificación con un barrio parrandero que fortalecía la idea colectiva de

³⁶ Batista López, Alejandro. Camajuani parrandero. Arte popular en el centro de la isla. Ob. Cit. p.19

³⁷ Para más información revisar cronología sobre las parrandas. En: Batista Moreno, René: Fieras broncas entre Chivos y Zapos. Ob. Cit. p. 8

comunidad. Esta idea no es opuesta a que el patrocinio de las parrandas en determinados escenarios fue utilizado con fines de capitalizar el voto político de algunos sectores populares.

En los tiempos en que sí se realizó la festividad los temas de las carrozas estuvieron dirigidos a temáticas extraídas de la literatura universal y la práctica incorporó elementos como los cabezones³⁸ (Ver anexo # 4), las carrozas adquirieron mayores dimensiones en la medida en que se configuró la urbanización de la localidad, la cultura campesina arraigada en Camajuaní comenzó a jugar un papel activo en la parranda con el uso de sus tonadas y ritmos, la guerra propagandística que ayudó a crear un nuevo escenario competitivo para el enriquecimiento de la vida cultural de la localidad³⁹.

En las tres primeras décadas del siglo XX las parrandas camajuanenses van a continuar editándose con diversos temas del ámbito cultural nacional e internacional y todavía con la influencia mediana de los trabajos de plazas representados por los arcos de triunfo, la construcción de los cabezones a comercializarse a otros municipios, con estos trabajos y las presentaciones de las carrozas Camajuaní comienza a influir en las fiestas tradicionales de otros términos vecinos.

1.2 La vida cultural camajuanense en el período republicano. Breve reseña

Como se explicó anteriormente la Parranda no convivió sola en el plano de las manifestaciones culturales que amenizaban la vida social de la localidad camajuanense. El incremento de las capacidades económicas de la burguesía local, generado alrededor de la industria azucarera y tabacalera permitió un

³⁸ Los cabezones son piezas de carpintería y artesanía que representan figuras humanas de gran tamaño, generalmente usados con fines burlescos. (Ver anexo # 1)

³⁹En 1902 comenzó a publicarse “El Republicano” órgano oficial del partido de su nombre y su jefe fue el Licenciado edro Sánchez del Portal, en 1904 el periódico “La Situación” dirigido por Rafael Vega, en 1905 un periodiquito jocoserio – satírico llamado “El Chivo” órgano del barrio Santa Teresa, La Loma y el barrio San José publicó “El Sapo” con las mismas características. En 1906 el señor Ramón Gonzalo Carpi fundó la revista “El Iris”, se dedicaba a los intereses de Camajuaní, otras publicaciones fueron la revista “Lucero del Alba”, el periódico “El Vanguardia”, la revista “Alma Joven”, la revista social “El Album de Camajuaní”, entre otros y en Vueltas hasta 1920 no se conocen publicaciones. En: Fortún y Foyo, José A. Apuntes históricos de Camajuaní, La Habana, 1943.

incremento no solo de las instituciones culturales en la zona urbana (dentro de las cuales se encontraban liceos, casinos españoles, centros escolares, sociedades, entre otras); sino de prácticas no institucionalizadas que enriquecían el acervo artístico comunitario.

En este sentido, durante los primeros años del siglo XX, se celebraron en la localidad romerías y paseos en las fincas aledañas a la zona urbana del municipio que se complementaban con fiestas de índole patriótico, dentro de las cuales destacaban las generadas en saludo al 24 de febrero por el reinicio de las luchas de independencia y las de carácter religioso donde sobresalían las del Santo Patrono de la localidad donde algunos elementos de la festividad parranderil incursionaban en el espectáculo como fuegos artificiales, música en las calles, juegos, misa cantada entre otras diversiones.⁴⁰

Destacadas figuras del ámbito nacional aportaron sus talentos a la diversidad del consumo artístico de los habitantes de las clases altas del poblado como el violinista Claudio José Domingo (Brindis de Salas) que el 21 de marzo de 1901 deleitó a los integrantes de la Colonia Española.⁴¹ Ello contrastaba con la condición abierta de la mayoría de las actividades culturales de la localidad, aunque no es anacrónico con los rasgos que dieron forma a la naciente República signada por una reorganización de la vida social en general y fragmentada en capas populares y élites económicas.

Uno de los temas que se llevó a debate intelectual después de 1959 sobre la parranda en la época republicana es si fue o no una manifestación cultural clasista. En el folleto psicología de las parrandas de Camajuaní el intelectual Juan Manuel García Espinosa aborda el tema de forma particular:

“En los dos barrios contendientes se funden la burguesía y los obreros, las amas de casa y los artesanos, los campesinos y los empleados del comercio y los servicios (...) Los barrios no surgieron con motivos clasistas: no determinó la burguesía local extendida por toda la

⁴⁰ Fortún y Foyo, José A. Anales y efemérides de Remedios y su jurisdicción, Imprenta Pérez Sierra y Compañía, La Habana, 1930 – 1932. (s/p)

⁴¹ *Ibidem*

población el surgimiento de un barrio ni el proletariado la estructura del otro (...)"⁴²

Llama la atención en el caso de la vida social del municipio que una práctica masiva como la parranda lograra integrar a estamentos sociales no solo distantes sino en ocasiones antagónicos. Aunque en el curso de la parranda las funciones que cumplían quienes se sumaban a ellas estaban bien delimitadas, no solo por las capacidades necesarias para proyectar una carroza o aludir en estas piezas miméticas a obras de la literatura universal, sino por los rasgos de identidad que cada cual encontraba realizando esas funciones.

Entender la parranda camajuanense como hecho cultural independiente invierte la lógica de su análisis y desvirtúa no solo las bases de su surgimiento sino de su permanencia en el tiempo. Esta festividad es también un hecho social, económico y político que ha variado al mismo ritmo de las estructuras que la acogen y que se reconstruye en un grupo de transmisiones técnicas y simbólicas de forma intergeneracional.

Desde el prisma de la integración, de la conciencia colectiva y de la sumatoria de elementos individuales identificados bajo la idea de comunidad existe otro menos visible pero más afín con los propósitos de este trabajo que es el de la resistencia. Esta resistencia se expresa en un campo donde la identidad individual, la étnica y la social interactúan de forma conflictiva pero no excluyente y que se hizo patente en procesos de sensibilización, conocimiento y participación de la práctica.

El ejercicio consciente e inconsciente de identificación con un grupo social determinado exige la presencia de otro grupo que ejerza la cualidad de lo diferente.⁴³ En la sociedad colonial y republicana cubanas estos límites estaban trazados por categorías no institucionalizadas en el Estado de derecho, pero latentes en el Estado de hecho. Ser ex esclavo, inmigrante, pobre-propietario, negro-blanco, mujer-hombre; era un sello de categorización social.

⁴²García Espinosa, Juan M. Psicología de las Parrandas camajuanenses. Comité Habanero "Leoncio Vidal Caro". La Habana.1984. p.2

⁴³ Pizzorno, A. Identità e interesse. Rosenberg and Selier, Torino p.145

La conga, integrada por instrumentos de percusión y cargadas de la africanía que se desprendía del mundo de la esclavitud, estaba compuesta en su mayoría por negros provenientes de los sectores populares. La carroza, convertida por el gusto popular en la pieza central del espectáculo parrandero contaba con un apoyo generalizado dentro de los blancos descendientes de la herencia cultural española (Ver anexo #2). Mientras los fuegos artificiales y los faroles eran el reflejo de la colonia china que tuvo una fuerte influencia en el desarrollo de la festividad. En este sentido Alejandro Batista Moreno señala:

“La presencia china se hizo patente con sus faroles, técnica del trabajo con papel, dragones, -como primeros elementos bailables- y un gran aporte al arte pirotécnico. La española con sus carrozas, cantos poéticos alusivos a los barrios y los cabezones. La africana con su música, e instrumentación para el toque de conga en el changüí de parranda (...) Es folclor de integración, no de particularidades (...)”⁴⁴

Estos elementos permiten contextualizar la parranda camajuanense no solo en el escenario de la nueva organización social que generó el recambio de estatus político a principios del siglo XX, sino advertirla en el centro de fenómenos más complejos de adaptación, asimilación e integración de patrones culturales nucleados alrededor del fenómeno transcultural. Es así como los principales componentes etnológicos de la nación cubana se expresan en una práctica que suscita un sentido de pertenencia a lo pasado pero que los practicantes asumen dentro de su nueva realidad.

Existió además un verdadero florecimiento del flujo de información por medio de folletos, periódicos y revistas editadas en las imprentas locales. En 1902 comenzó a publicarse “El Republicano” órgano oficial del partido de su nombre y su jefe fue el Licenciado Pedro Sánchez del Portal, en 1904 el periódico “La Situación” dirigido por Rafael Vega, en 1905 un periodiquito jocoserío – satírico llamado “El Chivo” órgano del barrio Santa Teresa, La Loma y el barrio San José publicó “El Sapo” con las mismas características. En 1906 el señor Ramón Gonzalo Carpi fundó la revista “El Iris”, se dedicaba a los intereses de Camajuaní, otras publicaciones

⁴⁴ Batista López, Alejandro. Camajuaní parrandero. Arte popular en el centro de la isla. Ob. Cit. p.22

fueron la revista “Lucero del Alba”, el periódico “El Vanguardia”, la revista “Alma Joven”, la revista social “El Álbum de Camajuaní”, entre otros.⁴⁵ (Ver anexo # 3)

La conflictividad social generada por las relaciones políticas de nuestro país con los Estados Unidos, marcados en esta etapa y en toda la República Neocolonial por la injerencia también tuvieron su espacio en la festividad. “En el año 1934, según el testimonio de Armando Rojas, un parrandero de la localidad, los juegos entre los barrios con un cabezón denominado Tío Sam tuvieron un efecto inesperado en las autoridades locales, al respecto declaró:

“El jefe del Puesto de la Guardia Rural, teniente Filomeno Martínez, se enteró de lo que íbamos a hacer y nos mandó llamar al cuartel; estaba muy molesto, nos dijo que, si nosotros no sabíamos que el Tío Sam era una representación del pueblo norteamericano, que ahorcarlo traería problemas con la Embajada de los Estados Unidos. Luego de estar hablando como una hora terminó así su perorata: En las parrandas se permiten muchas cosas, pero esa no es buena, muchachos. Creo, y no exagero, que, si los americanos se enteran de lo que piensan hacer, intervendrán nuevamente en la Isla; ustedes serían los culpables y yo me vería en la necesidad de reprimirlos.”⁴⁶

Entre 1935 y 1958 Camajuaní representaba una importante plaza cultural dentro de los municipios de la región. En este periodo ya la localidad contaba con el Cine Muñiz, un espacio de proporciones considerables donde actuaban compañías de municipios aledaños y otras provincias del país. Ello se unió al surgimiento de un amplio sector cultural conformado por orquestas profesionales, una cantidad importante de academias musicales y grupos de aficionados que generaron un clima artístico favorable. Cabe destacar que la difusión de las actividades recreativas a escala local fue potenciada por el surgimiento de una estación radial que acompañaba las principales actividades.

Figuras de la talla de Benny Moré, Carlos Puebla, Rita Montaner, Jorge Negrete actuaron en este período en el Cine Muñiz de Camajuaní. Estos conciertos en muchas ocasiones eran sufragados por los barrios parranderos y en otras ocasiones se organizaban para financiar la parranda y atraer prosélitos a la

⁴⁵Gómez Guerra, Juan Manuel. Historia de Camajuaní desde su fundación hasta 1990, (et.al.) Camajuaní.2004

⁴⁶Batista Moreno, René. Fieras broncas entre chivos y sapos. Ob. Cit. p.10

festividad con beneficio añadido para la comunidad. Aunque en estos años por la II Guerra Mundial, la apatía de la burguesía local, y los últimos años de la lucha revolucionaria en Cuba esta festividad sufrió algunos periodos de interrupción.

En función de sistematizar los elementos que conformaron la celebración por excelencia de los camajuanenses en el período republicano se pueden encontrar rasgos que permiten establecer las pautas de la festividad en sus fases Identificatoria (1902-1920) y Definitoria (1921-1960).

- Simbiosis con prácticas culturales que se integraron y definieron la parranda camajuanense (romerías, fiestas del Santo Patrón y misas cantadas, entre otras).
- Convivencia no conflictiva entre amplios sectores populares sin evidencias de grandes conflictos raciales, clasistas o de género.
- Incorporación de elementos autóctonos (cabezones, eliminación de trabajos de plaza, circulación de folletos y medios periodísticos en la promoción de los barrios).
- Irregularidad en su celebración.
- Crecimiento exponencial de las carrozas sin llegar a la fase monumental.
- Poco financiamiento del gobierno para el desarrollo de la parranda por lo que se asumieron métodos de autofinanciamiento.

No existe evidencia para demostrar que durante el periodo republicano las estrategias de mercantilización del arte popular como las que se practicaban en el carnaval de La Habana “donde las carrozas, patrocinadas por firmas comerciales, recorrían los carnavales de las provincias del país” y se efectuaban “ventas, al por mayor o minoristas, de artículos característicos del festejo”⁴⁷hubieran sido utilizadas en la parranda camajuanense. Un comerciante local en 1955 ofrecía una visión particular del tema:

⁴⁷El carnaval de la Habana y la Revolución. Pedro Pérez Rivero, revista Temas # 56 octubre diciembre de 2008

“Yo soy comerciante, tengo comercios que necesitan propaganda como todos, pero aquí no se me ocurriría por nada, sacar un anuncio de mi negocio, porque eso no me lo permitiría nadie (...)”⁴⁸

Posterior a la suspensión de las parrandas, debido a la lucha revolucionaria que se efectuaba en el país a finales de la década del 50 que fructificó en el triunfo de la Revolución Cubana el 1ro de enero de 1959 la parranda camajuanense enfrentó un periodo de readecuación a los nuevos códigos culturales e institucionales creados a raíz de ese importante proceso. Este nuevo periodo parranderil trajo consigo un auge de la práctica, aunque también algunos inconvenientes que serán desarrollados más adelante.

1.3 Códigos de la parranda camajuanense. Simbología, folklore y sistematización de prácticas socioculturales.

Las ceremonias religiosas que han dado origen a tradiciones populares lo han hecho establemente, porque el despliegue ceremonial —que en un principio reclamaba la concurrencia absoluta, como si cada participante fuese parte consciente de la sustentación de los valores ideológicos— ha perdido su carácter multitudinario para adquirir un reconocimiento del individuo como personaje que interactúa en relación con la comunidad. Por el contrario, el origen estrictamente laico de La Parranda hace que las bases mediante las cuales se ha de fijar la tradición se desplacen desde el protagonismo libre y espontáneo hacia la reglamentación y la exigencia de una línea argumental precedente. Aparecerá, de manera progresiva, un fenómeno de popularización de la cultura universal para sustituir y ocupar el lugar de la intelectualización religiosa.⁴⁹

Si, como escribe Marcha Kelly, «una fiesta pone en evidencia los roles comunitarios habituales de la gente que en ella participa, por lo tanto, refleja el orden social que prevalece en la comunidad»⁵⁰, el análisis de estas celebraciones permitiría comprender las características de los roles comunitarios habituales de la época. La actividad festiva, el juego escandaloso que en principio fue

⁴⁸ Estampas Camajuanenses. En: Fondo Parrandas Museo Histórico Municipal de Camajuaní.

⁴⁹ Hernández Pérez, Jorge A. La parranda. Ob. Cit. p.45

⁵⁰ Citado por Ofelia Columba Déleon Meléndez en: Las fiestas populares de la ciudad de Guatemala: una aproximación histórica y etnográfica, Guatemala, 1989, p. 9

concentrando a esos parrandistas no estaba en función de compartir valores religiosos ni, siquiera, de orden social, sino de recompensar, por una parte, la posibilidad recreativa contigua a la festividad sancionada por la tradición religiosa y, por otra, los desequilibrios económicos entre ellos mismos y aquellos que olvidaban asistir a la misa de aguinaldo.

La realidad de la Cultura Popular Tradicional⁵¹ en Cuba es diversa. En ella está contenida una trama de acontecimientos y hechos folklóricos que van desde la actividad comunitaria colectiva hasta la comunicación artística en grupos pequeños. El factor común que tipifica estas relaciones es la identidad cultural, entendida como “un fenómeno que surge de la dialéctica entre el individuo y la sociedad.”⁵²

Sin embargo, el análisis que emana de la identidad cultural como definición psicológica y social orientada a la colectividad no debe estar, en el caso de la parranda camajuanense como hecho folklórico, desconectado de un grupo de realidades que, más allá de una visión determinista, influyen en el desarrollo de la festividad. Revelar las interioridades de un fenómeno cultural en Cuba que se impone como tradición requiere también el estudio de las relaciones económicas, sociales y políticas que lo condicionan. En Camajuaní no entender las implicaciones que tuvieron la esclavitud, la economía azucarera colonial -necesitada de mano de obra esclava, las nuevas relaciones que vinieron con el tránsito neocolonial y la adecuación de la base económica a un capitalismo dependiente y deformado, sería no comprender tampoco la sociedad de la localidad ni su conciencia colectiva que se expresa en la superestructura.

Así se configura una identidad conectada con los factores propios de la condición real de la práctica. A decir de Miguel Barnet:

“la identidad, como la insularidad es algo muy inasible y cambiante. Nosotros no somos los mismos cubanos que fuimos en el siglo XVIII o en el XIX. Hoy nuestra identidad está compuesta por otros valores, por

⁵² BERGER, P. L. y LUCKMAN, T. (1988): La construcción social de la realidad. Buenos Aires, Amorrortu, p. 240

otras formas de expresión, por otros contenidos. Entonces la identidad es algo completamente cambiante. Hoy somos más ricos porque tenemos la herencia de lo que recibimos de la cultura española, de la cultura africana, de la cultura francesa, de la cultura asiática, y estamos tratando de ver cómo eso, todo mezclado, como dijera Nicolás Guillén, nos descubre, nos revela en lo más profundo de nuestro ser.”⁵³

El carácter “inasible” y “cambiante” de la identidad se revela en la parranda a través de procesos de asimilación, producción y reproducción simbólica, así como se materializa en la actividad transformadora de los parranderos. Es una fiesta que se inscribe en el terreno de las prácticas culturales en tanto lo que sus cultores representan. Ello no deja de atender a factores tales como las migraciones, la ocupación del espacio y su ampliación vista como urbanización, y los códigos culturales que resultan de la vida cotidiana y de las necesidades de reconocimiento social de los individuos de la comunidad. Verse representado en la parranda es también reafirmar la identidad.

En este sentido la identidad está condicionada socialmente y sobre todo supeditada a cambios y variaciones que pueden venir dados por las modificaciones en el sistema de prácticas culturales de los actores sociales. Las transformaciones en el entorno, que pueden venir dados por las migraciones de un territorio a otro o de un país a otro, influyen en las posibilidades de elección de los individuos y por tanto también en la formación de la identidad de los sujetos. Según Bolzman: “la ruptura de la vida cotidiana conduce a los actores a redefinir elementos que constituyen su estructura identitaria, de manera que responden del modo que ellos consideran como más adecuado a los requerimientos de la situación.”⁵⁴

Esta ruptura que habita en la esfera de la cotidianidad se evidencia en la parranda por procesos de reajuste, de asimilación y de reproducción de técnicas, oficios,

⁵³ Barnet, Miguel. La Fuente Viva. Ob. Cit. p.86

⁵⁴ Bolzman, Claudio. El concepto de identidad. Reflexiones teóricas a partir del problema del exilio. En: Identidad III Coloquio Paul Kirchoff, UNAM México pp.159-174

saberes acumulativos y adecuación simbólica. Según Rafael Lara González, remediano, metodólogo nacional de Cultura Popular Tradicional:

“Las parrandas son una necesidad vital de tipo familiar, vecinal, social y comunitario para cada uno de sus habitantes; una expresión auténtica del Patrimonio Cultural Vivo (...) Es único, además, por su lucidez, dinamismo, diversidad temática y etnodemográfica, oficios y elementos identitarios; por sus valores agregados; por facilitar el sentido de continuidad en las nuevas generaciones, su sentido de colectividad e inclusión; por su resistencia y perdurabilidad.”⁵⁵

Ante esta reflexión se puede colocar a la identidad en el campo de las prácticas culturales. La aplicabilidad de esta definición contribuye a una mejor comprensión del ámbito de lo cotidiano como un campo de relación de fuerzas, donde las posibilidades de acción de los distintos sujetos sociales difieren. En este sentido se deben tomar en consideración no sólo las prácticas que actúan contra el poder establecido, sino más bien aquellas que se erigen como estrategias de supervivencia en el marco de la vida cotidiana.

Para Jorge Hernández la práctica parranderil se configura en sentido global y atendiendo a los objetos, las normas representativas y estilos artesanales, y al lenguaje propio de la fiesta —desde su formación como hecho organizado a finales del siglo XIX y hasta el mismo final del siglo XX—, es posible establecer una serie de elementos iniciales que dan fe de la regularidad del cambio constante que se opera en ella. Ello, lejos de poner en peligro su permanencia, garantiza sus posibilidades de revitalización gracias a su propio funcionamiento interno y sin necesidad de que se proyecten esas campañas de rescate que no pocas veces traicionan la esencia misma de las tradiciones. También, para que su dialéctica sea efectiva, se han establecido elementos de su tradición con los que se obtiene la coherencia genérica, la unidad de las variantes entre sí y para todo el fenómeno

⁵⁵ Vázquez Rondón, Francisnet. Periódico Vanguardia 28 de noviembre de 2018

general, y la posibilidad de que los sujetos comunitarios, activos o pasivos, se desempeñen sobre la base de un marco operativo estable.⁵⁶

Para el propio autor existe en la parranda indicadores tipológicos del cambio y de la tradición. En cuanto a los primeros podemos encontrar: Los espectáculos representativos han ido ganando en síntesis y especialización, mezcla total de subculturas en los participantes activos de la fiesta, focalización del triunfo en uno de los espectáculos representativos, en un evento específico, según las características de la localidad, la representación artesanal ha fundamentado su efectividad en la monumentalidad y el colorido, Inestabilidad en la fecha de celebración en los pueblos de la migratoriedad.

En referencia a los segundos tenemos: la estabilidad en los elementos de identificación, permanencia de patrones sistemáticos en los desplazamientos rituales, continuidad del nombre y el estilo de los muñeques, cabezones o cabezudos, frijolillos o sirindingos alegórica, estabilidad en el léxico de identidad y la permanencia de un calendario que norma la sucesión de hechos folklóricos aparentemente aislados pero internados en la fisonomía parranderil.

La multiculturalidad que adopta la festividad en sus etapas de formación y consolidación evidencian la capacidad que esta ha tenido para “absorber” el folklore auténtico de los grupos humanos que la han dotado de una riqueza particular. Batista García lo advierte cuando declara:

“En Camajuaní, varias culturas intervinieron en esta tradición, etnias que confluyeron mucho antes de que el terruño adquiriera en 1879 el título de pueblo, y que sintieron la necesidad de aportar las prácticas festivas, las cuales pasaron a ser con el tiempo elementos competitivos de gran relevancia (...) Es folclor de integración, no de particularidades, y al alcanzar sistematicidad en su celebración,

⁵⁶Hernández Pérez, Jorge A. La parranda. Ob. Cit. p.48

la parranda se convierte en una tradición para esta comarca del centro de la isla, la que ha logrado alcanzar más de ciento veinte años de existencia.”⁵⁷

Conclusiones Parciales

La Parrandas camajuanense a lo largo de su periodo de consolidación histórica desarrolló prácticas socioculturales que la definen e identifican dentro de la región centro norte de Cuba. La adecuación a la configuración urbana del poblado, la incorporación de algunos elementos como los cabezones y la readecuación de otros, provenientes de sus similares remedianas como los trabajos de plaza; hicieron de esta festividad una manifestación artística genuina del folklore de la localidad.

En el periodo republicano la Parranda de Camajuaní adquirió un carácter sistemático a pesar de las interrupciones en su realización por factores coyunturales, lo que generó un proceso de identificación cultural de la comunidad con la festividad. El arraigo de sus elementos compositivos dotó a esta práctica sociocultural de un carácter tradicional que se expresó en la apropiación colectiva de sus pautas fundamentales y en la adaptación de sus códigos al escenario de la vida cotidiana de la localidad.

⁵⁷Camajuaní Parrandero

Capítulo II: La parranda camajuanense en los cambios de época: permanencia, nuevos códigos y actores esenciales.

La Parranda camajuanense en la segunda mitad del siglo XX, acompañada por una epopeya social que transformó de forma profunda las relaciones económicas, políticas e institucionales cubanas; alcanzó en la década de 1960 un periodo de esplendor que no la abandonó hasta principios de los 90. Las escuelas de artes y oficios, el respeto a las tradiciones y el patrimonio histórico de la nación, los avances urbanísticos, tecnológicos y los programas educacionales derivados de la gesta de 1959 tuvieron un impacto inmediato en el desarrollo de la festividad. Esta realidad contrastó con la emigración de un grupo significativo de parranderos cuya identificación con la práctica no cesó a pesar de la distancia.

El apoyo económico de las instituciones estatales por medio del Ministerio de Cultura y sus estructuras a escala municipal y las propias estrategias de autofinanciamiento de la festividad generaron una parranda no solo más monumental sino más inclusiva y portadora de júbilo social. Desde 1990, esta dinámica cambió bruscamente por la crisis económica generada a raíz de la caída del campo socialista y las prácticas parranderas, aunque sobrevivieron, tuvieron que readecuarse a la escasez material generalizada, la corrupción derivada del fenómeno coyuntural. Este capítulo pretende visibilizar esta ruptura temporal, así como la permanencia de la parranda con nuevos códigos y actores esenciales.

2.1 La parranda camajuanense ante el marco institucional revolucionario. Ajustes y nuevas perspectivas.

La Revolución Cubana fue un parteaguas en materia cultural en la historia de nuestra nación. Las políticas culturales que emergieron con los cambios revolucionarios se institucionalizan y quedaron explícitamente identificados a partir de 1961, con un conjunto de pautas que legitimaban el acceso democrático del pueblo a las expresiones auténticas de su creatividad individual y colectiva. El

joven proyecto emancipador, sin embargo, identificó como un reto particular la definición de sus nuevos marcos institucionales; adecuados a un proceso profundo de redefinición identitaria y a la conformación de una conciencia colectiva adecuada a la realidad cambiante de sus primeros años. Ya en año 1961 el líder revolucionario Fidel Castro planteaba una premisa que se constató en las décadas posteriores cuando en su discurso *Palabras a los intelectuales* señaló: "(...) nosotros hemos sido agentes de esta Revolución, de la Revolución económico-social que está teniendo lugar en Cuba. A su vez esa Revolución económica y social tiene que producir inevitablemente también una Revolución cultural en nuestro país."⁵⁸

Las primeras medidas tomadas por la Revolución Cubana en materia social determinaron el espectro de las relaciones entre los pobladores de Camajuaní y sus fiestas tradicionales. Especialmente la Campaña de Alfabetización y sus posteriores derivaciones en materia de instituciones escolares (Escuelas de Arte y oficios, etcétera) influyeron decisivamente en la democratización de las relaciones entre el pueblo y sus prácticas culturales. A ello se debe el crecimiento cualitativo de la parranda que propició el inicio de su fase monumental.⁵⁹

"Es la etapa en que las construcciones artesanales (...) se agrandan significativamente gracias al aporte financiero de las instituciones de gobierno y a las iniciativas de recaudación que a través de ellas mismas se producen."⁶⁰ Así surgen las primeras carrozas monumentales⁶¹ que pronto comulgaron con el espíritu humanista de la Revolución. El 19 de marzo de 1961, a raíz de los problemas económicos generados por la hostilidad norteamericana y la herencia económica de la etapa republicana, los barrios parranderos deciden realizar unas parrandas unificadas para recaudar fondos para los Círculos Infantiles. En los

⁵⁸ Castro Ruz, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. Discurso. La Habana. 1961

⁵⁹ Con la creación en estos primeros años y el posterior desarrollo de las Escuelas de Arte, que contara con el valioso aporte de los grandes maestros del arte y la cultura cubanas, se fomenta una amplia red de enseñanza gratuita para el desarrollo del talento artístico de niños y jóvenes procedentes de todos los sectores sociales y localidades del país.

⁶⁰ Batista López, Alejandro. *Las parrandas de barrios en Camajuaní*. Revista de Folklore. Fundación Joaquín Díaz No. 463 ISSN: 0211-1810 p.64

⁶¹ En el caso de los sapos Circus Maximus y por los Chivos La Cenicienta.

propios títulos de las carrozas se advierte una crónica social similar a la de los anhelos independentistas de los primeros años del siglo XX.⁶²

Los años posteriores al triunfo revolucionario, trajeron consigo un conjunto de procesos que influyeron en el desarrollo de la festividad parranderil. A la luz de esta realidad se pueden encontrar fenómenos de índole nacional e internacional que afectaron no solo el normal desenvolvimiento de la localidad sino la subsistencia misma de los logros alcanzados a través de la lucha revolucionaria. La Crisis de octubre de 1962, debido al emplazamiento de misiles estratégicos defensivos en suelo nacional de procedencia soviética y el posterior bloqueo naval de la Isla por los Estados Unidos, así como la lucha contra bandidos y la inauguración del bloqueo imperialista; que pesó sobre la soberanía económica de la nación, impidieron la celebración de las parrandas en Camajuaní entre 1962 y 1963.

Un año después, el 19 de marzo de 1964 se lanzaron al escrutinio público las carrozas de ambos barrios dando continuidad a la festividad parranderil. Esta dinámica continuó hasta 1967 cuando se interrumpen nuevamente las parrandas por los programas revolucionarios que pretendieron estimular la economía cubana a finales de la década de los 60. La consecución de estos importantes objetivos económicos dentro de los que se cuentan la Gran Ofensiva revolucionaria, y la preparación e inicio de la Zafra del 70 impidieron la realización de la festividad popular entre el propio año 1967 y 1969.

Esta primera década de la celebración parranderil en Camajuaní se vio marcada por un interés particular de las autoridades municipales en favorecer la práctica de las parrandas como expresión identitaria de la localidad. Ello se sustenta en la aprobación de un presupuesto que solventara los gastos de la festividad. La iniciativa contó con la aprobación de la comunidad parrandera y le ofreció un impulso necesario para que se afanzara como una expresión patrimonial

⁶² Títulos de las carrozas: Azúcar Cubano y Primera Declaración de La Habana.

comunitaria. Permitió además que el modelo de parranda que se hacía en Camajuaní irradiara a otras localidades parranderas del centro norte de Cuba.

Los inicios de la década de los 70 trajeron consigo una novedad que causó gran polémica a escala comunitaria. Las parrandas comenzaron a celebrarse el 19 de julio de 1970 y rompieron con una tradición de más de medio siglo de existencia. A raíz de esta realidad surgieron voces que se cuestionaron la anacrónica medida por considerarla una violación a las pautas fundamentales de la festividad. Según el investigador local Alejandro Batista esta decisión pudo estar marcada “por la mala aplicación de las políticas culturales de la Revolución que se vieron en este periodo histórico, así como por la irregularidad que se manifestó en la década del 60 en el escenario parranderil”⁶³

Este momento de la historia de la cultura en Cuba, dentro de la cual se inscribe la Cultura Popular Tradicional, estuvo determinado por la institucionalización de la cultura revolucionaria. El Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en el cual se declara explícitamente que: “la cultura de una sociedad colectivista es una actividad de las masas, no el monopolio de una élite, el adorno de unos pocos escogidos o la patente de corso de los desarraigados”⁶⁴ sienta las bases de una plataforma de lucha ideológica que trajo aparejado lo que se conoce en los estudios culturales por las aportaciones teóricas de Ambrosio Fornet como Quinquenio Gris.

Las fuentes consultadas no revelan nada al respecto de esta importante temática, sin embargo, un trabajo investigativo archivado en el Museo Histórico Municipal de la localidad da cuentas del deseo generalizado por parte de la comunidad porque las parrandas retomen su fecha tradicional, en él se señala:

“Uno de los errores más garrafales en que se ha incurrido, es en la fusión de Las Parrandas con los Carnavales y que ya hasta incluso se les haya bautizado con el nombre de Festejos Populares; esto ha llevado a que se deformen y perjudiquen las dos manifestaciones artísticas (...) creándose un híbrido por el cual no llegan a ser

⁶³Entrevista realizada a Alejandro Batista López por el autor de la investigación

⁶⁴ Programa Nacional, Cultura y desarrollo, MINCULT, 1995. (Material inédito)

verdaderas parrandas(...) ellas son autóctonas y nos pertenecen por entero a nosotros y a esta región central del país”⁶⁵

La inconformidad popular sobre esta medida, de la cual dieron cuenta la mayoría de los folkloristas y estudiosos del poblado, no provocó una revocación de la mala gestión de las autoridades locales al respecto. La hibridación presentada entre los Festejos Populares que se realizaban en los meses vacacionales y la parranda, cuya fecha tradicional desde 1906 se ubicaba el 19 de marzo, continuó de forma sistemática hasta el 2015. Estas irregularidades, que marcaron de forma definitiva el desarrollo de la festividad, entraban en contradicción con las políticas trazadas a nivel nacional para la preservación de las tradiciones populares. Esto se enfatiza en el propio trabajo investigativo cuando se señala que: “(...) esta medida está en total contradicción con los lineamientos de nuestro Ministerio de Cultura, de la propia política cultural de rescate y permanencia de nuestras tradiciones folclóricas trazada por el propio ministerio.”⁶⁶

Estratégicamente, el sector cultural fue prefigurándose desde la acción de sus instituciones primigenias, concebidas tempranamente en 1959: el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), la Casa de las Américas y la Dirección de Cultura, luego Consejo Nacional de Cultura (CNC). La prolongada reproducción del circuito de instituciones culturales hasta 1967 con la creación del Instituto Cubano del Libro (ICL) y consecuente institucionalización de la cultura — que alcanza hasta la creación del Ministerio de Cultura en 1976—, estuvo influida por “el miedo a que cualquier aspecto formal nos separe de las masas y del individuo, nos haga perder de vista la última y más importante ambición revolucionaria que es ver al hombre liberado de su enajenación”

En el Programa Nacional de Cultura y Desarrollo del año 1995 incluso se reconoció que el desarrollo cultural experimentado en los primeros años de la revolución “ no estuvo exento de contradicciones en la aplicación práctica de la política cultural, que se expresaron en la relación entre artistas y funcionarios, en la falta de sensibilidad para asumir la integración armónica de la cultura en todos

⁶⁵Trabajo investigativo sobre las parrandas en Fondo Parranda Archivo Histórico Municipal de Camajuaní **OJO AUTOR**

⁶⁶Trabajo Investigativo

los ámbitos en las limitaciones para desarrollar una promoción nacional e internacional que respondiera a la explosión del alto nivel profesional y artístico presentado en el país.”⁶⁷

No obstante, la festividad prosiguió su celebración en la década de los 70 con un mantenimiento de sus códigos fundamentales y con una modificación de sus capacidades técnicas. La alimentación de la carroza por un cable de alta tensión, como resultado de los esfuerzos de los parranderos locales por resultar vencedores en la emulación entre barrios, permitió la consolidación de la etapa monumental de las carrozas y la aplicación de nuevos códigos en cuanto a iluminación y tamaño aumentando los costes económicos de la festividad.⁶⁸

Es en esta etapa cuando comenzó una tarea creativa encabezada por el proyectista del barrio Los Chivos Roberto Prieto que renovó las pautas fundamentales de la carroza llevándola a planos de verdaderas obras artísticas sobre ruedas. ⁶⁹El mimetismo y la fidelidad a las realidades históricas que recreaban llegaron a un clímax que solo puede ser entendido como parte de un arduo proceso investigativo e intelectual que sería canalizado a través de las dotes artísticas de este creador; para mucho en el poblado considerado como el artista más destacado de la localidad. En una entrevista dedicada a su impronta en el arte de la carroza expresó

“Estas carrozas impactaron en el pueblo; y se me ocurrió la idea de que si en un chasis grande, con otras dimensiones, se hubiesen distribuido estas escenas, el paseo y la vista hubiesen sido diferentes. Empecé a forjar esa idea en la mente, hasta que, al año siguiente, casi hasta sin proponérmelo, asesté un duro golpe a la salida tradicional del barrio y cambié el rumbo de la historia parrandera e implanté la nueva época de carrozas monumentales.”⁷⁰

La constitución del Ministerio de Cultura en 1976 y la concepción de llevar a cabo una infraestructura nacional que favoreciera un mayor acceso de la población a la cultura, propició un proceso continuo de desarrollo teniendo en cuenta las

⁶⁷ Programa Nacional, Cultura y desarrollo, MINCULT, 1995. (Material Inédito)

⁶⁸René Batista Moreno. Fieras Broncas entre Chivos y Sapos Ob, Cit. p48

⁷⁰Entrevista a Roberto Prieto en Fondo Parrandas.

problemáticas de contexto local y nacional. Estas bases infraestructurales tuvieron como objetivo la aplicación de la política cultural en todo el país y su adecuación a las particularidades de cada comunidad o territorio, permitieron el estímulo a la creación artística y literaria, el rescate, la preservación y revitalización del patrimonio cultural y la potenciación de los procesos de participación en la vida cultural del país.⁷¹

Este marco institucional, aunque potenció la festividad parranderil de forma cuantitativa, mediante la creación de un presupuesto unificado y la garantía de recursos materiales para la festividad, trajo consigo una deformación de varios rasgos de la tradición. Los panfletos que circulaban en el municipio en los años previos al triunfo revolucionario como parte de una guerra propagandística que enriquecía la festividad, desaparecieron por la concentración de las funciones editoriales y de imprenta en manos del Estado. Los fuegos artificiales, adquiridos en las pirotecnias cercanas al poblado antes del periodo revolucionario y que conformaron un elemento competitivo más de los barrios por el coste de adquirirlos, dejaron de tener carácter emulativo cuando su adquisición se concentró en manos de un presupuesto simétrico, lo que provocó que ambos barrios lanzaran la misma cantidad.

Este grupo de situaciones no contrastaba con las que se manifestaban en el resto del país en el sector artístico, donde se habían presentado problemas como la entronización “en el sector cultural de la aplicación esquemática del Sistema de Dirección y Planificación de la Economía, al mismo se transfirieron sus deformaciones por lo cual el sistema de instituciones y agrupaciones artísticas operaba con mecanismos económicos y administrativos como el régimen empresarial y las unidades presupuestadas bajo el rígido control extracultural del plan técnico económico”⁷²

⁷¹Programa Nacional de Cultura y Desarrollo 1995.

⁷²Guzmán Moré, Jorgelina. La creación artística en la estrategia general del MINCULT a partir de su reorganización en 1988 y hasta 1992. Instituto de Historia de Cuba, La Habana. 1992

La década de los 80 trajo nuevas complejidades que no estuvieron ajenas a las dinámicas sociales y políticas que vivió la nación y de las cuales la localidad no pudo escapar. El proceso migratorio hacia los Estados Unidos incentivado por intereses económicos y diferencias políticas con la lógica del sistema, provocó un éxodo de la comunidad parrandera que afectó el desenvolvimiento de la festividad en tanto la práctica había presentado una especialización en sus exponentes. Aunque la escuela que representaban las Casas de Trabajos de cada barrio, suplieron de forma efectiva esta realidad en pocos años algunos de los parranderos locales tuvieron que aprender a asumir nuevas funciones el propio Roberto Prieto refiere al respecto: “tuve que aprender a dibujar el vestuario y las artesanías que lo acompañan, porque muchos de los compañeros que se encargaban de esas funciones se fueron de la localidad.”⁷³

Como parte del interés que suscita la práctica de las Parrandas en los habitantes de la localidad y por la forma en que estas irradiaron a otros poblados cercanos, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos en la década de los 80 dedicó un documental a la parranda camajuanense en el que se recogen algunos hitos históricos, testimoniales y sociales de la festividad. Con este material audiovisual se le ofrece un impulso al reconocimiento generalizado sobre la parranda camajuanense y se inaugura el interés de los medios audiovisuales por conservar las riquezas que emanan de la parranda.

A mediados de la década de los 80 las autoridades locales del municipio y la Dirección Municipal de Cultura comenzaron a otorgarle un mayor peso al autofinanciamiento de la festividad. Es el momento en que se revitalizan estrategias que eran tradicionales en la festividad como el alquiler de las piezas de las carrozas a comunidades parranderas cercanas y a los carnavales de otras provincias, los espectáculos culturales patrocinados por los barrios parranderos retomarían su función como recaudación de fondos para la festividad y las

⁷³Entrevista a Roberto Prieto por Raúl Cuba en: Documental “¿Quién es Roberto Prieto?”. Cine Club Camajuani Mégano. 1996

entidades de Comercio y Gastronomía comenzaron a dedicar un pequeño presupuesto de sus ventas a la realización del holgorio comunitario.

Esta transformación respondió a la creación de los Programas de Desarrollo Cultural; “esta nueva y definitiva disposición (...) partiría entonces desde la base, es decir desde el municipio a la provincia y con el análisis integral de estos se conformaría el Programa Nacional de Desarrollo Cultural que debía ser, en las nuevas circunstancias, el elemento rector de la dirección, la gestión y el control del trabajo en la esfera cultural.”⁷⁴

En lo fundamental, las instituciones parranderiles por excelencia: las Casas de Trabajos; mantuvieron en estos primeros años de institucionalización de la cultura en Cuba revolucionaria y en las localidades, un papel protagónico en el desenvolvimiento de la vida de los parranderos. Una pequeña directiva, conformada por un Director por barrio, un tesorero y un proyectista dotaron a la parranda de una agilidad ejecutiva que contrastaba con las tendencias burocráticas alimentadas en todas las instituciones cubanas de la época. Una amplia masa de trabajadores voluntarios favorecía la presteza necesaria para llevar a cabo los empeños monumentales que representaban las carrozas, el lanzamiento de grandes cantidades de fuegos artificiales, los trabajos de electricidad y carpintería que evidenciaban la robustez de la celebración en tanto sus elementos compositivos se hacían más complejos y requería una cantidad no despreciable de especialización que en muchas ocasiones se solventaba con el ingenio colectivo.

2.2 Parranderos monumentales: Renovación técnica y esplendor simbólico de la carroza.

Desde los años republicanos, la parranda de Camajuaní contó con una protagonista fundamental sobre la cual se enfocaban todas las expectativas de la

⁷⁴Guzmán Moré, Jorgelina. La creación artística en la estrategia general del MINCULT a partir de su reorganización en 1988 y hasta 1992. Ob. Cit. p.3

comunidad: Las Carrozas. Estas piezas artísticas que median entre el mimetismo de la representación teatral y la sutileza de las artes plásticas alcanzaron en las décadas de los 60, 70 y 80 una connotación simbólica y cultural que no tuvo precedentes en otras celebraciones parranderiles de la región. (Ver anexo # 5)

Un elemento a significar en estas décadas sobre la composición de las carrozas es su contenido. Algunos de los títulos que portaron hablan por sí solos de la envergadura intelectual de los cultores de esta manifestación del arte popular: “Desembarco de María de Médicis en Marsella”, “La leyenda de Teseo”, “La hazaña de D’Artagnan”, “Los mayas, hijos del tiempo” son algunos de ellos. Un marcado privilegio a hechos históricos significativos, a obras de la literatura universal, a civilizaciones fantásticas y leyendas dan testimonio de la retroalimentación cultural que impregnó esta festividad en el acervo de sus practicantes y del necesario trabajo intelectual que requería lanzar estos escenarios rodantes al disfrute estético de la comunidad.

A pesar de lo artístico como componente primario las carrozas no pudieron escapar a la aplicación de ciertas “normativas” que respondieron en su momento a una concepción reduccionista de la cultura entendida como instrumento didáctico⁷⁵: esta dinámicas las hace visible el destacado parrandero Roberto Prieto cuando explica:

“Recuerdo que la idea de muchas de ellas fue impuesta por situaciones y celebraciones, yo tuve que diseñar una carroza de tema soviético en el año 1975, en dos momentos. En el primero venía toda la corte del zar Nicolás de Rusia, seguido de su esposa Alejandra, acompañada de condes y archiduquesas. Esta carroza llegaba frente a los Sapos, se bajaba ese personal y subían entonces los soviéticos vestidos de bolcheviques, trabajadores, campesinos, bailarinas y pueblerinos, para completar el paseo con el regreso. En el trono se encontraba el águila bicéfala, desaparecía y quedaba la hoz”⁷⁶

⁷⁵ Fornet, Ambrosio. El Quinquenio Gris. Revisitando el término. En: Revista Casa de las Américas No. 246. Enero-marzo, 2007 p. 5

⁷⁶Entrevista a Roberto Prieto por Alejandro Batista López En: López Batista, Alejandro. Camajuani Parrandero: arte popular en el centro de la isla. Editorial Capiro. Santa Clara. 2018 p. 230

En cuanto a la forma, en estas décadas que se analizan la carroza sufrió profundas transformaciones. Los chasis⁷⁷ alcanzaron dimensiones sin precedentes de setenta u ochenta metros, lo que permitió elevar la altura de las carrozas a longitudes nunca antes vistas en la localidad. Los juegos de luces que se incorporaban a estas piezas rodantes requerían de una infraestructura eléctrica que soportara la tensión de las múltiples combinaciones de miles de pequeñas luces. Los elementos artesanales se incrementaron exponencialmente de forma cuantitativa y cualitativa para llenar los espacios que requerían las obras monumentales y la mano de obra en estos menesteres era de cientos de trabajadores. El vestuario, compuesto por telas de variable calidad, por recreación de joyas de elementos reciclables y piezas decorativas diversas era un reto que asumía toda la comunidad aportando hasta prendas personales adaptadas para un nuevo uso.

La figura del proyectista, ejercida de forma especializada, se afianza en estos primeros años de monumentalidad de forma acelerada. La conjunción de saberes sobre carpintería, ornamentación, iluminación, arquitectura y vestuario hacen del proyectista una figura fundamental en el arte parranderil. Aunque un espectáculo de artes visuales y plásticas de esta envergadura iba a requerir del saber colectivo y de la improvisación sobre la marcha. Roturas, desajustes en las mediciones de las piezas, problemas técnicos en la iluminación y otra amplia gama de cuestiones debían ser solucionados de forma urgente y silenciosa para evitar las burlas del bando contrario.

Las Casas de Trabajo, las pirotécnicas, los recorridos y la zona de interacción espontánea de la rivalidad directa establecen una continuidad, una tendencia a permanecer, mientras que el alcance regional es cambiante, tanto en las características como en el aporte a la producción de la competencia de ese espectador o de esas instituciones implicadas. Por su parte, el calendario de Parranda va de una fecha cambiante de celebración —intereses económicos, políticos, religiosos y sociales la han determinado— a un calendario estable en el

⁷⁷Estructura metálica compuesta por una base plana sobre la cual se monta la carroza y ruedas que permiten la traslación.

funcionamiento de la competencia. Del mismo modo, la tradición atesora el carácter de antigüedad como un aval competitivo y representativo, mientras que deja de advertir en la inmediatez la base de esa fundamentación antigua.

En cuanto a las variaciones que sufrió la práctica parranderil en el ámbito comunitario es preciso signar como nota distintiva del periodo monumental la masividad que adquirió la parranda en cuanto a cultores, artesanos, carpinteros, vestuaristas, etcétera. Este crecimiento que no solo fue cuantitativo sino cualitativo tuvo como respaldo un sistema institucional, sobre todo del ámbito educativo, que fomentó una parranda más participativa e integradora de los componentes más diversos de la sociedad. El movimiento de artistas aficionados que se impulsaba desde las políticas culturales de la revolución tuvieron un impacto apreciable en una festividad cuyos marcos trascendían de la espontaneidad que caracteriza a una práctica folclórica.

La aplicación de una infraestructura más funcional para las nuevas ideas que se incorporaban rápidamente a la parranda propiciaron el surgimiento y la ampliación de un componente que alcanzó su clímax en el arte parranderil: el sonido. La musicalización, la narración de las leyendas de las carrozas, el choteo y el humor local; irrumpieron en la festividad con una aprobación abrumadora y las modificaron de forma positiva. Figuras como José Gabriel Ramírez Cal irrumpieron con su experiencia en la narración radial en esta nueva faceta de sus trayectorias artísticas y dotaron al municipio de un patrimonio sonoro que es indistinguible del propio arte parrandero.⁷⁸

Comentado [LA1]: Poner cantos tradicionales

Sus perspectivas sobre la musicalización de las parrandas ubican esta práctica como heredera de los folletos y suvenires de la parranda prerrevolucionaria:

“La parranda necesitaba un cambio, pasar a otro nivel, tenía las armas para eso, musicalizarlas les daría otro embrujo a las salidas. Además, es que las carrozas antes se paseaban a ritmo de conga y se había

⁷⁸ José Gabriel Ramírez Cal —locutor, periodista e investigador camajuánense— fue quien impulsó la idea rectora de llevar la música y narrar la historia de las carrozas a través de un audio. Apoyado por el artista Roberto Prieto, se musicalizaron todas las escenas de la carroza titulada Sissi Emperatriz, tema tratado en cinco escenas por el barrio santa Teresa, Chivos. En: Batista López, Alejandro. Camajuán parrandero. Arte popular en el centro de la Isla. Ob. Cit. p.142

perdido un sin fin de bellísimos temas que no pasearon con la música que debían llevar. Ahora era el momento oportuno, ya estaban las condiciones creadas para dar voz al suvenir impreso.”

Este nuevo terreno sonoro de contienda estuvo dotado de una connotación humorística y jocosa que se ponían en la palestra con cantos que antes se hacían a viva voz como el que narra el testimonio del propio Ramírez Cal: “El sapo que aquí en la loma se ponga a tiro,/ y suba con su tonada a remachar,/ tendrá que bajar la loma delante el chivo,/ que aquí lo estamos esperando para ganar”⁷⁹

Es, entonces, complejo el proceso de los cambios dentro de La Parranda, puesto que ellos deben erigirse sobre una necesidad inmediata y sobre una condición comunicativa elemental y, a la vez, necesitan sustentar la tradición y reformularse ellos mismos como tradicionales para que sus hallazgos permanezcan, al menos hasta que sean totalmente sustituidos. Estamos ante una doble posibilidad del cambio; primero, por sustitución; segundo, por re-construcción, ambos opuestos por las relaciones de contigüidad o semejanza con el hecho folklórico y el momento que los pone en juego en la inmediatez de la fiesta o, mejor, del procedimiento artístico.⁸⁰

A propósito del esplendor de esta práctica sociocultural en estos años el intelectual y folclorista quemadense Samuel Feijóo señala: “Las rivalidades de los barrios de Camajuaní, divididos en Sapos y Chivos, han enardecido por décadas a los habitantes de este pequeño pueblo villaclareño (...)Desde complicadas carrozas monumentales hasta changüíes de gran estruendo musical, fuegos artificiales, explosiones de morteros, voladores, palenques, cohetes, luces de bengala y fieras broncas, se pueden ver y escuchar en los días de sus famosas parrandas, que continúan.”⁸¹

No obstante, de manera acelerada, la festividad sufrió un duro golpe desde el punto de vista de sus condiciones materiales ello llevó al investigador Jorge Hernández a reconocer que mientras en los procesos histórico-sociales más

⁷⁹ Folleto Inédito de René Batista titulado Cantos Tradicionales. En Fondo Privado Alejandro Batista López

⁸⁰ Hernández Pérez, Jorge A. Ob. Cit. p. 118

⁸¹ Samuel Feijóo En: Batista Moreno, René. Fieras Broncas entre Chivos y Sapos. Ob. Cit. p.1

generales actúan de forma lineal los cambios en la base y las transformaciones en la superestructura, en las manifestaciones populares la sintaxis puede ser transformada. Se apreció un salto en la tradición durante la existencia de una base económica segura —década del setenta— y un peligroso período de reformulaciones reduccionistas en una etapa de crisis —años noventa—, lo cual cumple al dedillo la línea sintáctica marxista.⁸²

2.3 Parranda entre milenios. Dificultades económicas y estrategias de supervivencia.

Lo última década del siglo XX marcó un antes y un después en el desarrollo de la parranda camajuanense. El derrumbe del campo socialista en Europa, con sus consabidos efectos en todos los ámbitos de la sociedad cubana, cerró de golpe y porrazo un ciclo de esta festividad comunitaria. Sin embargo, aún en las extremas condiciones económicas en las que se encontraba el país, la manifestación artística por excelencia de los camajuanenses se mantuvo. A partir de este momento la parranda tuvo que lidiar con males que corroían la vida social y por ende la comunitaria.

La escasez material, el déficit de energía eléctrica que condujo la aplicación de apagones planificados de doce horas, la corrupción a todos los niveles, el robo; entre otros lastres, estuvieron presentes también en una festividad que no eludía el marco contextual en el cual se desenvolvía. Sobre este particular los estudios locales son bastante enfáticos, en uno de ellos se refiere:

“Nada en la parranda es como antes, el tamaño de las carrozas, los materiales, el vestuario, las artesanías y todos sus elementos han sentido el rigor de la crisis económica. A partir de este momento fueron más necesarias que nunca las estrategias de los parranderos de nuestra localidad para no perder una parte de nuestra identidad. Nuevos materiales de bajo costo, pinturas y ornamentos menos vistosos pero llenos de creatividad y disminución de la cantidad de voladores sustituyeron el esplendor de las décadas anteriores, pero lo

⁸²Hernández Pérez, Jorge A. Ob. Cit. p.123

esencial siguió existiendo para orgullo y paliativo emocional de todos: la parranda⁸³

Este estudio está a tono con el criterio de uno de los proyectistas más longevos y respetados de la localidad cuando señala orientado a las repercusiones artísticas del problema: “Pero después del Período Especial, la nueva parranda comenzó con otro estilo; los Sapos abusaron mucho de la poliespuma y la convirtieron en material simplificador, el exceso de la intermitencia convirtió las piezas decorativas en figuras geométricas, círculos, cuadrados, rombos, mosaicos gigantescos, estrellas (...)”⁸⁴

La polémica fecha de la parranda, si antes se había modificado para el periodo vacacional sin aparente explicación, ahora se mantendría en estos meses por la necesidad de concentrar los gastos del sector cultural en una sola celebración. A pesar de los reclamos de los parranderos, la festividad por el día del Santo Patrón de la localidad no sería celebrada de forma conjunta con la parranda en 35 años por lo que las generaciones más jóvenes de la comunidad nunca asociaron la parranda a la celebración religiosa, al no ser por la transmisión intergeneracional de la tradición oral.

La encuesta realizada a 100 habitantes de la localidad⁸⁵ da cuentas de esa realidad. Sólo el grupo etario de más de 40 años o más identificó la parranda con el 19 de marzo como su fecha tradicional. Esta realidad habla de un desapego, inducido por la mala aplicación de las políticas culturales defendidas por la revolución desde sus primeros años. Aspectos tan esperados y con un valor sentimental alto⁸⁶ por parte de las generaciones más longevas del municipio como la procesión religiosa de San José por las calles de Camajuaní. Actividad que además se convierte en un reconocimiento a las familias parranderas y de

⁸³ Fondo Parrandas. Museo Municipal de Camajuaní.

⁸⁴Entrevista de Roberto Prieto. En: Documental “Roberto Prieto” por Raúl Cuba. Cine Club Camajuaní. Fondo Parrandas Sectorial Municipal de Cultura de Camajuaní.

⁸⁵Esta se aplicó a una diferenciación etaria que permitiera identificar la permanencia de los elementos asociados a la parranda como práctica cultural desde su fundación hasta 2019. La segmentación se realizó tomando en cuenta los marcos temporales internos de la festividad, así como otros definidos por el contexto histórico nacional y local. (Ver anexo # 6)

⁸⁶La procesión además de su connotación religiosa realiza visitas a las viviendas de las familias parranderas tradicionales de la localidad, a miembros prestigiosos de la misma y a enfermos donde por lo general se cantan canciones alegóricas a la celebración de San José.

vocación religiosa por la carga simbólica que implica, no es reconocida por los más jóvenes como un fundamento de la fiesta parrandera.

El investigador Alejandro Batista refiere al respecto: “los constantes cambios de fecha de la parranda han jugado un papel no despreciable en que algunos de sus fundamentos se asocien más a los carnavales veraniegos que se suceden de costa a costa en nuestro país, que a una práctica particular que nos pertenece orgullosamente a los habitantes de esta zona del territorio nacional”⁸⁷. Esta realidad tuvo que revertirse cuando surgieron los primeros intentos por dotar a las parrandas de la zona centro norte de Cuba de un status diferenciado con respecto a otras festividades de similar carácter.

En la década de los 90 se recrudece el período especial y quedan suspendidas las parrandas. El Gobierno Municipal, con el fin de mantener la tradición, acuerda que el 19 de marzo, último día de la Semana de la Cultura, los barrios saquen a la calle unas parrandas de bajo costo. Durante tres años 1991,1992 y 1993 las carrozas retornan a su fecha tradicional pero esta vez supeditadas a la semana de la Cultura de la localidad. Aún con el nuevo formato de “bajo costo” se lanzaron al disfrute popular pequeñas carrozas por cada barrio.

El 6 de enero se cumplieron cien años de parrandas (1894-1994), y los barrios confeccionan las carrozas *Sapo parrandero* y *Tiempo de vals*, exhibida la primera por los Sapos en 1894 y la segunda por los Chivos en 1905. Se emplean para el alumbrado luces de bengala, y el recorrido en que hacían por esos años. El cineasta Miguel Secades⁸⁸ filma el documental “*Camajuaní: 100 años parrandeando*”, y el Gobierno Municipal anuncia nuevamente las parrandas a partir del 27 de agosto de forma inexplicable tomando en cuenta la factibilidad de su realización en la fecha tradicional.

En el último quinquenio del milenio las carrozas sintieron una gradual mejoría. En este periodo las pequeñas industrias locales de calzados que funcionaban en los límites de la legalidad, y el apoyo de la comunidad parrandera en el exterior,

⁸⁷Entrevista concedida por Alejandro Batista López a el autor de la presente investigación. 3 de noviembre de 2020.

⁸⁸ Cineasta y documentalista villaclareño

comienzan a jugar un papel significativo en el desarrollo de la parranda. Las primeras dotaron a los habitantes del territorio de una relativa solvencia económica que funcionaba como paliativo a la situación del municipio y la segunda comenzó a jugar un papel más activo en el desempeño de la práctica por medio de múltiples alternativas.

Las remesas, que se convirtieron en una de las principales fuentes de ingresos en el país y por tanto en la localidad, contribuyeron a la compra de fuegos artificiales, ornamentos para el vestuario de las carrozas entre otros elementos. El apoyo de esta comunidad de emigrados que, en los marcos de lo posible, regresaban al municipio para ver la realización de las parrandas, no socava los ingentes esfuerzos de las autoridades locales para mantener la festividad, desde una perspectiva realista funcionaron como un necesario complemento que contribuyó a su preservación.

Otro elemento que configuró la realidad de la festividad en los inicios del nuevo milenio fue la complementariedad con otros poblados parranderos aledaños. Algunas estrategias como el intercambio de piezas y ornamentos, el apoyo con personal de otros barrios vecinos (fundamentalmente ñañacos y jutíos del poblado de Vueltas), el intercambio y reutilización de tableros, morteros y piezas de fuego, entre otros aspectos facilitaron en gran medida la realización de las fiestas. En las primeras décadas del siglo XX la parranda va a evidenciar un leve proceso de mejoría a la par de la que experimentaba la economía del país.

Dentro de las modificaciones que presentó el holgorio en el nuevo siglo nuevamente las carrozas ocuparon un papel protagónico. Los juegos de luces, que desde la década de los 80 iban a introducir el spot light, en esta nueva etapa serían controladas por técnicas computarizadas. La recepción de esta innovación en la comunidad parrandera ha tenido una positiva acogida debido a la belleza y exactitud de este elemento que como todos en el ámbito de la competencia de barrios es presentada de forma emulativa.

La adaptación de la parranda a un formato audiovisual cobró fuerza en esta década por la aplicación extensiva de la tecnología en espacios educativos y

hogareños. La circulación de discos compactos que contenían no sólo evidencia visual de las parrandas más recientes sino entrevistas a parranderos, elementos históricos e iconográficos de la festividad y documentales circularon libremente en los nuevos espacios dominados por el sector cuentapropista generalmente ocupado de su comercialización. Sin embargo, en el sistema educativo comunitario la historia de la parranda y su estudio no se promueven al nivel necesario ni está contenido en los planes de estudio como parte de las tradiciones populares del poblado.

De lo que se trata no es de una política invasiva de rescate de la práctica, porque en esto La Parranda ha demostrado la capacidad que posee de adaptabilidad a las condiciones contextuales que le circundan. La Presidenta del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, Gladis Collazo Usallán, en entrevista concedida al rotativo Vanguardia, trató el tema con optimismo sin dejar de reconocer las problemáticas que se han presentado desde la década de los 90 hasta los momentos actuales, al respecto señala: “Hay problemas organizativos. Hay problemas económicos. Pero ni en el período especial dejaron de existir (...) Lo que queremos es que sea una festividad para el pueblo: no pasa nada si hay menos pirotecnia o más pirotecnia. Lo que queremos es seguridad y para eso también estamos trabajando con el gobierno, con el MININT, para asegurar el bienestar de la población y que lo disfrute. Que forme parte de su vida.”⁸⁹

Collazo añadió, además, que en este reto los parranderos no están solos. “Ellos deben sentir que ahora tienen el Museo de las Parrandas, en Remedios, para poder proyectarse, para poder planificarse e integrarse, aunque respeten sus propias identidades”⁹⁰. También cuentan con los gobiernos locales, que han de asumir nuevas tareas en torno a la divulgación, visibilidad y mantenimiento de estas fiestas barriales sin caer en un mal que pudiera lacerar la espontaneidad popular: la excesiva institucionalización.

⁸⁹ Entrevista a Gladis Collazo Usallán por Yinet Jiménez Izquierdo. En: Vanguardia. 24 de diciembre de 2018.

⁹⁰Ibídem

A raíz de la declaratoria de la UNESCO en el año 2018 a las parrandas de la zona centro norte de Cuba como Patrimonio Cultural de la Humanidad tanto los actores de la práctica sociocultural cultural como las instituciones gubernamentales asumieron nuevos modos de actuación con respecto a la parranda. El rescate de su fecha tradicional, medida aceptada con beneplácito por la localidad, permitió la realización de la procesión religiosa a San José en el contexto de la parranda, así como de la misa alegórica a la celebración religiosa.

La institucionalización regional también adoptó nuevos códigos de actuación sobre todo a partir de la creación del Museo de Las Parrandas en Remedios y los que representa en el ámbito regional como centro de coordinación de estrategias y de visibilidad de la festividad parranderil. Al respecto el historiador camajuanense Alejandro Batista señala: “a partir de la declaratoria no se han disipado las limitaciones materiales debido a nuestra realidad económica, sin embargo, el apoyo de instituciones regionales dentro de las cuales resaltan el Museo de la Parrandas en Remedios, el centro de investigaciones Juan Marinello y revistas del folklore como Signos han dotado a la parranda de Camajuaní de una visibilidad social, cultural y antropológica que antes no poseía”⁹¹

Al calor de estos procesos institucionales y culturales la Parranda no se mantuvo estática. Las variaciones en los rasgos formativos de la práctica cultural, que contribuyen a su adaptabilidad y supervivencia siguieron actuando a la par de la asimilación de nuevos códigos. La introducción de música grabada con ritmos foráneos, la no diferenciación con celebraciones como la Semana de la Cultura del poblado, así como la permanencia de ferias comerciales en las cuales participan Empresas Estatales con destaque de la Gastronomía y nuevos actores económicos como los Trabajadores por Cuenta Propia configuran un panorama exterior a la parranda pero que ocupa espacios significativos en la recreación comunitaria.

⁹¹Entrevista a Alejandro Batista López. Realizada por el autor de la investigación, 3 de noviembre de 2020

Otro de los puntos abordados en la encuesta es la aceptación de los códigos actuales de la celebración parranderil por la comunidad en sus diferentes intereses y grupos de edades. Mientras para las jóvenes generaciones la música mecánica de origen foráneo resulta un atractivo conjuntamente con el disfrute de las ofertas gastronómicas y comerciales para las más longevas esto resulta una contaminación a las pautas tradicionales de la misma. Sólo a un 5% de los encuestados con más de 45 años colocaron la música grabada como un elemento afín con la festividad, no fue así con los grupos etarios anteriores reconociéndola en un 90% como parte de la parranda.

Conclusiones Parciales

La Parranda camajuanense en su etapa de monumentalidad alcanzó una significativa dimensión artística amparada en el contexto del triunfo y afianzamiento del proyecto revolucionario cubano. En este periodo las políticas culturales y el amparo de un amplio marco institucional orientado a la democratización de la cultura y la enseñanza permitieron que las carrozas, los fuegos artificiales, las artesanías y los componentes visuales y sonoros de la Parranda de Camajuaní alcanzaran un amplio grado de especialización y perfeccionamiento. A pesar de esta realidad la década de los setenta denotó un retroceso en cuanto a la aplicación de dichas políticas lo que generó el cambio de la fecha tradicional de la festividad, la desvinculación de la misma de sus componentes religiosos y la aplicación de mecanismos verticales de asignación de recursos y de administración de la vida cultural de la localidad, a tono con lo que sucedió en el país.

La corrección de estos errores se vio interrumpida en la década de los noventa por la irrupción en el escenario sociopolítico y económico de la nación del Periodo Especial. A partir de este momento la parranda de Camajuaní arribó a su fase de supervivencia signada por la escasez material, la aplicación de estrategias de autofinanciamiento, el apoyo de la comunidad de emigrados de la localidad a la festividad. Aún en este periodo que continúa, a pesar de la paulatina recuperación

económica, la comunidad ha variado su interactividad con los elementos de la Parranda lo que no ha transformado de forma esencial la identificación mayoritaria de los camajuanenses con su festividad tradicional.

Conclusiones

La consolidación de la parranda camajuanense, derivada del ámbito religioso, donde prevalecen carrozas, cabezones, pirotecnia y bailes populares; se articula con la configuración de un modelo de barrios rivales asimilados de la tradición remediana. En el periodo de origen y sistematización de esta práctica sociocultural entre 1894 y 1960, la festividad rebasó los marcos de lo espontáneo e ingenuo para alcanzar pretensiones artísticas que trascendieron al entramado social de la localidad. La interacción no conflictiva con factores ideológicos como la racialidad, la estructura clasista y la religiosidad, permitieron una identificación masiva de los pobladores del terruño con la parranda.

En el marco de las primeras medidas tomadas por la Revolución a partir de 1959 se encontraban la Campaña de Alfabetización, así como el proceso complementario suscitado por la nacionalización de la enseñanza en Cuba que condujo a la Reforma Universitaria de 1962. Estos procesos, a través de la democratización de escuelas de Artes y Oficios influyeron de forma positiva en las prácticas asociadas a la Parranda camajuanense. La posterior configuración de políticas culturales y de las instituciones culturales generó una interacción con la festividad y la integración de la Parranda a las celebraciones de fiestas populares en los meses veraniegos, lo que transformó parte de sus códigos fundamentales. No obstante, en este periodo las Parrandas camajuanenses arriban a su fase monumental.

En las prácticas socioculturales de Parranda camajuanense interactúan factores como la vida cotidiana de la comunidad, las expresiones artísticas que de ella se derivan y el contexto social donde se localizan. En su esencia se advierte una coherencia con las expresiones folklóricas comunitarias, así como procesos de asimilación de referentes culturales foráneos y otros elementos derivados del complejo carnavalesco. En sus dinámicas actuales dichas prácticas prevalecen como un rasgo de identidad de la localidad y se integran al patrimonio como parte de la Cultura Popular Tradicional de su población.

Durante los años que discurren entre 1990 y 2019 la parranda camajuanense enfrentó las consecuencias de la escasez material generada en el periodo especial mediante diversas estrategias. El autofinanciamiento, el apoyo de la comunidad de emigrados del territorio, el mantenimiento de la voluntariedad y el incremento de la creatividad popular permitieron, unidos al apoyo del gobierno municipal, la supervivencia de esta práctica sociocultural. Durante este periodo, un nuevo modelo de visualidad y una paulatina recuperación de los códigos representativos hacen evidentes su continuidad en el tiempo y la reafirmación identitaria de la misma.

Recomendaciones

1. Socializar el presente estudio en los ámbitos institucionales de la localidad y de la provincia para la toma de decisiones en función del desarrollo local.
2. Recomendamos a la Dirección Municipal de Educación del municipio Insertar este estudio en los programas educativos en lo referente a la historia local
3. Incorporar el resultado de la investigación a los fondos del Museo Municipal de Camajuaní y de las instituciones de la localidad con fines divulgativos.
4. Socializar esta memoria escrita en eventos y publicar sus resultados.
5. Recomendamos a la dirección de la maestría ampliar los estudios culturales para la refuncionalización de la memoria histórica de las localidades en relación con las identidades locales y regionales.

Bibliografía

Referencias Bibliográficas

- Aguirre Roja, Carlos. Itinerario de la historiografía del siglo XX. De los diferentes marxismos a los varios Annales/ Carlos Aguirre Roja.—La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana, 1999.— 449p.
- Álvarez Álvarez, Luis. El arte de investigar el arte/Luis Álvarez Álvarez, Gaspar Barreto Argilagos.--Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2010.— 42
- . La fuente viva/Miguel Barnet.--La Habana: Casa Editora Abril, 2011.—325
- Batista López, Alejandro. Camajuaní Parrandero. Arte popular en el centro de la Isla /Alejandro Batista López.--Santa Clara: Editorial Capiro, 2018.— 256p.
- _____. Las parrandas de barrios en Camajuaní. Folklore. (463) Fundación Joaquín Díaz No. ISSN: 0211-1810, septiembre de 2020
- Batista Moreno, René. Fieras broncas entre Chivos y Sapos/René Batista Moreno.--Santa Clara: Editorial Capiro, 2006.— 110p.
- _____. Camajuaní folklórico/René Batista Moreno.—Camajuaní: Ediciones Museo Hermanos Vidal Caro, 1993.— 45p.
- _____. Cabezones de Camajuaní/René Batista Moreno.—Camajuaní: Ediciones Museo Hermanos Vidal Caro, 1991.— 62p.
- _____. Las parrandas de Camajuaní. Cronologías de carrozas, cantos de changüíes, anecdotario humorístico /René Batista Moreno.--Camajuaní: Ediciones Museo Hermanos Vidal Caro,1991.— 58p.
- Berger P. L. La construcción social de la realidad/P.L. Berger, T. Luckman.-- Buenos Aires: Amorrortu, 1988.— 226p.
- Bolzman, Claudio. El concepto de identidad. Reflexiones teóricas a partir del problema del exilio/Claudio Bolzman
- En Identidad III Coloquio Paul Kirchoff.—México: UNAM, [199?].—15

Castro Ruz, Fidel. Palabras a los intelectuales/Fidel Castro Ruz. Discurso en la conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos en la Biblioteca Nacional. La Habana. 16,23 y 30 de junio de 1961

de Certeau, Michel. La invención de lo cotidiano. Habitar, cocinar/ Michel de Certeau:

En Textos de Antropología.--México: Editorial Universidad Iberoamericana, 1999.

123

Fornet, Ambrosio. El Quinquenio Gris: revisitando el término/Ambrosio Fornet.--
www.Casa de las Américas.org

Giménez, Gilberto. La identidad social o el retorno del sujeto en sociología/Autor
compilacion.

En Identidad III Coloquio Paul Kirchoff.--México: UNAM, [199?].-- 42

Guzmán Moré, Jorgelina. La creación artística en la estrategia general del
MINCULT a partir de su reorganización en 1988 y hasta 1992/Jorgelina
Guzmán Moré.-- La Habana: Instituto de Historia de Cub,1992.— 165

Hernández Pérez, Jorge Ángel. La parranda/Jorge Ángel Hernández Pérez.-- La
Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2000.—260.

Historia de Camajuaní desde su fundación hasta 1990/ Juan Manuel Gómez
Guerra... [et.al.].--Santa Clara: Editorial Capiro,2004.—245

Martínez-Fortún y Foyo, José. A. Anales históricos de San Juan de los Remedios y
su jurisdicción/José A. Martínez Fortún y Foyo.-- Remedios..[s.n.]

_____. Apuntes históricos de Camajuaní/José A. Martínez Fortún y Foyo.--
La Habana:..[s.n.] 1943.

_____. Anales y efemérides de Remedios y su jurisdicción/José A. Martínez
Fortún y Foyo.-- La Habana: Imprenta Pérez Sierra y Compañía,1930.—
[s.n]

Mejuto, Margarita. La cultura popular tradicional. Conceptos y términos básicos/Margarita Mejuto, Jesús Guanche.—La Habana: Consejo Nacional de Casas de Cultura, 2008.—37p.

Ortiz, Fernando. Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar/Fernando Ortiz.-- La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1983.— 45

_____. Estudios etnosociológicos/Fernando Ortiz.--La Habana: Editorial Ciencias Sociales,1991.— 245p.

Pérez Rivero, Pedro. El carnaval de la Habana y la Revolución. Temas (56): octubre diciembre de 2008.

Pizzorno, A. Identitá e interese/A. Pizzorno.—Torino: Rosenberg and Selier, ..[s.p.]

Rizo García, Marta. Prácticas culturales y redefinición de las identidades de los inmigrantes en El Raval (Barcelona): aportaciones desde la comunicación/Marta Rizo García.—España: Universidad Autónoma de Barcelona, 2004.— 445p.

Fuentes

Estampas Camajuanenses. En: Fondo Parrandas Museo Histórico Municipal de Camajuaní.

Fuentes Documentales

Fondo Parrandas. Museo Histórico Municipal de Camajuaní

Fondo René Batista Moreno. Privado

Fondo Cultura de Camajuaní. Sectorial Municipal de Cultura.

Fuentes Publicísticas

Periódicos

Díaz Rondón, Francisnet. Parrandas de la humanidad. Vanguardia (Santa Clara) 28 de noviembre de 2018.

Hernández Fusté, Yelanys. La Parranda. Juventud Rebelde (La Habana)

4 de noviembre de 2011.

Fuentes Orales

Entrevista realizada por René Batista Moreno. Clementina Vidal de la Torre, fundadora de las parrandas en el periodo republicano. En: archivos privados del autor de la entrevista.

Entrevista realizada por Raúl Cuba. Roberto Prieto.

Documental “¿Quién es Roberto Prieto?”. Cine Club Camajuaní Mégano.
1996

Entrevista realizada por Alejandro Batista López. Roberto Prieto
Camajuaní, 2001

Entrevista realizada por Daniel Alejandro Hernández Monterrey. Alejandro Batista López

Camajuaní, 3 de noviembre de 2020

Anexos

Anexo # 1

Imagen # 1



Imagen # 2

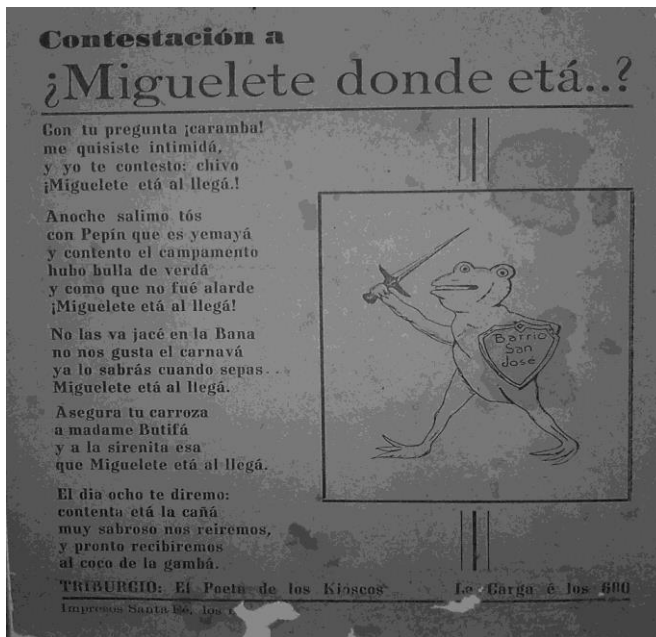
En la imagen # 1 se aprecia una foto del parque de Camajuaní de fecha no precisada. Este espacio público funge como línea divisoria entre la parte alta (La Loma) del poblado y la parte baja (La Cañada) que estableció la primera segmentación de los barrios parranderos de acuerdo a la topografía irregular del terreno que se puede apreciar con claridad en la imagen # 2. Fuentes Portal del ciudadano de Camajuaní y www.ecured.cu respectivamente.

Anexo # 2



Tomado de Fondo Parrandas. Museo Histórico Municipal de Camajuani

Anexo # 3



Suvenir impreso del Barrio Los Sapos. Tomado de Fondo Privado Alejandro Batista López

Anexo # 4



Antonio Cabrera, emigrante canario cultivando la artesanía del cabezón o muñecón. Tomado de Fondo Parrandas Sectorial Municipal de Cultura de Camajuaní

Anexo # 5



Carroza "El rey y yo", Barrio Santa Teresa, Chivos. Año 1970. La parranda arribó desde la década anterior a la fase monumental. Fuente: Fondo Privado Alejandro Batista López.

Anexo # 6

Cuestionario

Edad del Encuestado _____

- 1- De los elementos mostrados marque con una (X) cuáles identifican la parranda camajuanense.

Carrozas___ Fuegos Artificiales___ Conga y Changüí___ Música mecánica y Orquestas Nacionales___

- 2- ¿Gozan de buena salud las parrandas camajuanenses en la actualidad?

Sí___ No___ No sé___

- 3- ¿A cuál barrio pertenece?

Chivos___ Sapos___ Ninguno___

- 4- ¿Cuál de estos elementos cambiaría usted de la parranda? En caso de marcar otros refiéralos en la línea posterior. (Puede marcar más de 1)

Las ofertas gastronómicas___ Los horarios de las carrozas___ La fecha de las parrandas___ Los fuegos artificiales___ Música Mecánica___ Otros___

Anexo # 7

Entrevista a Alejandro Batista López.

En la década de los 70 la parranda cobró un auge técnico y artístico, sin embargo se cometieron errores que pusieron en riesgo la esencia de la parranda. ¿Pudiera referirse a ellos?

A pesar de los notables beneficios y de la preocupación de la Revolución por proteger las expresiones autóctonas de la cultura popular este periodo estuvo marcado por la mala aplicación de las políticas culturales de la Revolución que se vieron en este periodo histórico, así como por la irregularidad que se manifestó en la década del 60 en el escenario parrandero. Se vio que los constantes cambios de fecha de la parranda han jugado un papel no despreciable en que algunos de sus fundamentos se asocian más a los carnavales veraniegos que se suceden de costa a costa en nuestro país, que a una práctica particular que nos pertenece orgullosamente a los habitantes de esta zona del territorio nacional.

En la década de los 90 se vio afectada la calidad de las carrozas por la escasez material. ¿Como parrandero y también como estudioso de la parranda pudiera narra cómo se mantuvo la realización de la festividad en ese complejo escenario?

La escasez de recursos fue notoria. Lo que antes se hacía con madera ahora había que lograrlo con cartón. Si llovía, que en esa fecha veraniega era muy común, las carrozas se deterioraban mucho y eso afectaba la calidad. Pero aún así no se dejaron de hacer las parrandas porque funcionaba como un paliativo emocional para todos en Camajuaní. Nunca se dejó de contar con el apoyo de las instituciones culturales de la localidad, pero se sumaron otros factores como los aportes de la comunidad parrandera en el exterior del país y las estrategias usadas con anterioridad de alquiler de las piezas de las carrozas a otros poblados entre otras.

En la década del 2000 se apreció una mejoría en los indicadores macro económicos del país, ¿Esto influyó en la carroza?

Sí. Las carrozas fueron las más beneficiadas con la mejoría paulatina de la economía. Volvió a verse una carroza que retornaba a su cauce de monumentalidad, aunque nunca con la sobradez de los años 70 y 80.

¿Como habitante de Camajuaní y parrandero se puede decir que la parranda hoy goza de buena salud?

La parranda tiene un arraigo muy fuerte en los habitantes de Camajuaní, y aunque sus códigos cambien como resultado de algunos errores previamente mencionados y también por su propia naturaleza aún se realizan con mucha aceptación popular. El reto está en mantener la práctica intergeneracional en cuantos a transmisibilidad de saberes y en lograr que en lo esencial no se pierdan sus elementos fundamentales.

¿Cómo influyó la declaratoria de las parrandas de la región centro-norte de Cuba como Patrimonio Cultural de la Humanidad en Camajuaní.?

A partir de la declaratoria no se han disipado las limitaciones materiales debido a nuestra realidad económica, sin embargo, el apoyo de instituciones regionales dentro de las cuales resaltan el Museo de la Parrandas en Remedios, el centro de investigaciones Juan Marinello y revistas del folklore como Signos han dotado a la parranda de Camajuaní de una visibilidad social, cultural y antropológica que antes no poseía

