

Jutíos vs Ñañacos: La perdurabilidad de una tradición





Universidad Central *Marta Abreu* de Las Villas

Facultad de Humanidades

Especialidad: Periodismo

**JUTÍOS v.s ÑAÑACOS: LA PERDURABILIDAD
DE UNA TRADICIÓN**

Tesis de Diploma

Autores: Mariannis Bonilla Pérez

Héctor Pérez Casas

Tutora: MsC. Marelys Concepción Díaz.

2012

“Año 54 de la Revolución”

DEDICATORIA

A mis padres:

Por ofrecer amor a toda costa, por su confianza y apoyo incondicional. Constituyen mi mayor tesoro, porque les debo todo lo que soy.

A abuela Esterbina:

El amor más grande de mi vida.

A todos los pobladores que no descansan, para que la parranda voltense continúe genuina.

Hectico.

A mi mamá:

Por ser la persona más importante de mi vida, la mejor consejera, el mejor ejemplo de madre, mujer y profesional

A Alfre:

Por su amor incondicional de padre y por sentirse orgulloso de haberme hecho la joven que soy.

A Tati.

Porque a pesar de nuestra diferencia de edad y carácter, la adoro desde lo más profundo de mi corazón. Eres la mejor hermana del universo.

A mis abuelos Ramón y Esterbina:

Porque sé que si vivieran, se sentirían orgullosos de su nieta.

Mariannis.

AGRADECIMIENTOS

A mi mamita, la mejor madre del mundo. Porque ha sido mi inspiración cada uno de mis días y cómplice de mis sentimientos. Por inculcarme los mejores valores que puede tener un ser humano. Por su amor, entrega y dedicación en cada etapa de mi vida. No existen palabras para expresar cuánto significa para mí. A ella, infinitas gracias.

A Tati y Alfre, por darme el privilegio de tener una hermana y un padre incondicionales, que se sienten orgullosos de tenerme cerca.

A mi papá: por enseñarme que, a pesar de la distancia, cuento con su amor y apoyo para vencer cualquier obstáculo.

A mis abuelos Rosa y Gilberto: Por quererme tanto y demostrarme que se puede vivir en la eterna juventud.

A mis tías Haydée, Ale y Alicia, por su cariño ilimitado y por la energía positiva que siempre desprenden con sus ocurrencias. Gracias por tener bien claro el concepto de familia y llevarlo al punto más alto.

A mi familia toda: Por el simple hecho de contar con ella en todo tiempo.

A mi titi, por demostrarme que cuando se ama, ni el tiempo ni la distancia pueden apagar el sentimiento.

A mi tutora Marelys: Por ser el más fiel ejemplo de que una sola persona puede enfrentarse a cuantas tareas le depare la vida; por su paciencia, dedicación e inteligencia extremas. Por recibirme con una sonrisa cuando su itinerario estaba sobrecargado.

A Hectico, mi compañero de estudio y amigo incondicional, el único capaz de soportar durante cinco años mis exigencias y mi afán de perfeccionamiento. Por darme el empujoncito para estudiar Periodismo y para aceptar el tema de la investigación.

A Mary y Tingo: Por hacerme parte de su familia y creer en mí.

A 5 de diciembre: Por hacerme sentir como una artista cuando piso el escenario, y darme la posibilidad de emplear mi tiempo libre para cumplir uno de mis sueños.

A mis compañeros de clase: Por acompañarme durante estos cinco años.

Al pueblo voltense, testigo de dieciocho años de mi vida. Por defender sus tradiciones.

A todas las personas que en 22 años han contribuido al logro de mis propósitos.

Mariannis.

A Dios, por engrandecer mi fe cada día, entregarme todo lo que tengo y permitir la realización de mis anhelos.

A mis padres, por enseñarme que, a pesar de las vicisitudes, todo se logra con optimismo y sacrificio. Por mostrarme el sendero correcto y caminarlo junto a mí.

A Maikel, mi único hermano. Amigo, compañía y confidente para todos los tiempos.

A mi familia materna: abuela, *Chichi*, *Titi* y Lumey, por ser parte indispensable en mi vida.

A Dania (*Mamá*), la mujer que siempre soñé a mi lado. Por soportarme a diario y jamás negarme un te amo.

A Mariannis, amiga incondicional. Por enseñarme, a pesar de los infinitos pleitos, a corregir siempre los errores. Gracias a ti esta investigación se hizo realidad.

A Elia Rosa, por demostrarme que su casa es mi casa, y por traer al mundo a mi futura esposa.

A Marelys: tutora, madre, amiga, trabajadora incansable... Por aceptarme como tesiante sin importarle la faena diaria, y corregirme siempre en aras de la perfección.

A Arelys, Alfredito y Maricel, por ser cómplices de toda omisión, cambio o novedad en esta investigación. Gracias por recibirme y atenderme en su casa como a un hijo más.

A mis amigos, por demostrar a diario que son únicos e irrepetibles: Yanela, Sandra, Yesly, Gustavito y Rene.

A mis compañeros de aula, por acogerme entre ustedes y compartir conmigo momentos inolvidables.

A todos los entrevistados, que nunca me negaron las respuestas ante tantas preguntas, y me hicieron creer que esta investigación es la mejor.

A los voltenses que me prestaron su computadora para cualquier trabajo de la universidad. Disculpen por no mencionarlos, son muchos.

A San Antonio de las Vueltas, por resguardar mi historia y la mejor parranda del país.

A todas las personas que, desinteresadamente, me tendieron la mano en estos cinco años.

Hectico.

RESUMEN

La presente investigación se centra en la parranda de San Antonio de las Vueltas como tradición popular de la localidad, con el fin de demostrar su perdurabilidad, por más de un siglo, a través de un conjunto de testimonios realizados a algunos de sus protagonistas. Según los resultados del estudio, la parranda en ese territorio se mantiene viva gracias a sus pobladores, cuyo sentido de pertenencia, modos de pensar, actuar y sentir la tradición, de acuerdo con su idiosincrasia local, los hacen pertenecer a uno u otro barrio parrandero: Jutíos y Ñañacos. Se demuestra que los elementos artísticos de la fiesta han asumido cambios sociales y tecnológicos durante su proceso evolutivo, y se identifican tres tradiciones resultantes de la parranda, que distinguen al pueblo de otros territorios parranderos de la región central de Cuba. Para lograr la científicidad del estudio se emplean algunos métodos y técnicas: la fenomenología, el método bibliográfico-documental, la entrevista semi-estructurada, la consulta a expertos y a especialistas, así como la observación participante. Todos responden a los objetivos de la investigación desde una perspectiva metodológica cualitativa.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1. Consideraciones Teóricas.....	5
1.1-La tradición popular: herencia y vitalidad.....	5
1.1.1-La parranda, cultura y tradición de pueblo.....	8
1.1.1.1-Elementos artísticos: competencia y disfrute.....	12
1.1.1.1.1-La carroza de parranda.....	13
1.1.1.1.2-El changüí: despliegue y sonoridad.....	15
1.1.1.1.3- La Pirotecnia en la fiesta.....	17
1.2-El testimonio, género de la memoria.....	18
Capítulo 2. Aspectos referenciales.....	25
2.1-De la cuna a San Antonio.....	25
2.2-Tierra de Jutíos y Ñañacos.....	30
Capítulo 3. Cuestiones Metodológicas.....	39
Capítulo 4. Resultados del estudio.....	45
4.1- La carroza de parranda.....	45
4.1.1- Diseño.....	45
4.1.1.1- Carpintería.....	49
4.1.1.2- Decoración.....	51
4.1.1.3- Escultura.....	53
4.1.1.4- Vestuario.....	54
4.1.1.5- Luminotecnia.....	56
4.2- El Changüí, otro elemento artístico competitivo.....	60
4.2.1- Conga.....	60
4.2.2- Cantos.....	62
4.2.3- Estandartes.....	63
4.2.4- Emblemas.....	63
4.3- De la Pirotecnia.....	64
4.4- Tradiciones de la tradición.....	66
Testimonios.....	68
Más ñañaca que el gallo.....	68
La tradición no se podía romper.....	72
El diseño de mi vida.....	75
Negro, pero jutío.....	84
Familia jutía para rato.....	87
Lo de ñañaca viene en la sangre.....	97
Todavía me atrevo a hacer una parranda.....	101
Un jutío en <i>El Combate</i>	114
Carpintero y más.....	121
Una pareja, dos barrios.....	126
Conclusiones.....	130
Recomendaciones.....	133
Bibliografía citada.....	134
Bibliografía consultada.....	136
Anexos.....	140

INTRODUCCIÓN

Introducción

Como auténtica manifestación de lo popular, las parrandas cubanas representan un acertado motivo para penetrar en los sentimientos y valores del grupo social que las desarrolla y disfruta. Ellas no solo son portadoras de uno de los elementos culturales más añejos del país, el folklor, sino que han enriquecido su sostenida presencia a través del tiempo en la búsqueda de lo nacional.

El pueblo, autor y continuador del acontecimiento, constituye la esencia de esta tradición. Históricamente ha sido responsable de su impulso y contra todo pronóstico, aun en las etapas de dominación extranjera, ha rescatado esa expresión de su cultura, sin permitir que desapareciera o se plagara de atributos ajenos.

Desde San Juan de los Remedios, octava villa fundada en Cuba y cuna de estas fiestas en el territorio nacional, la parranda se extendió a diversas zonas de la región central, y tendió a particularizarse de acuerdo con los rasgos distintivos de cada comunidad. De una algarabía juvenil a principios del siglo XIX, —incitada por el sacerdote de la Iglesia Católica para llevar al pueblo a las misas de Aguinaldo— surgió un fenómeno sociocultural, cuya trayectoria estuvo marcada por el talento, la competencia y las ansias de superación constantes.

Esta fiesta mantiene su virtuosismo y contagio popular, a la vez que logra unificar la diversidad humana en aras de elevar la conciencia colectiva y el conocimiento. Su proyección amplía los horizontes de la cultura sin desatender los valores identitarios.

El pueblo de San Antonio de las Vueltas, perteneciente al municipio de Camajuaní, en Villa Clara, se ha distinguido durante más de un siglo por fomentar esta tradición popular, heredada de su vecino Remedios. En la medida en que maduraba el acontecimiento, irrumpía una fiesta autónoma y especializada con historia y psicología propias. Estos rasgos mantienen su frescura y se han hecho parte de la idiosincrasia del poblador, lo cual ha contribuido a su perpetuidad.

La perdurabilidad de la parranda en este pueblo motiva a realizar un estudio que revele su carácter sistemático, renovador y activo. De acuerdo con la amplia dimensión de la

temática y su influencia en los valores culturales de la comunidad, se plantea en esta investigación de perspectiva metodológica cualitativa el siguiente **problema de investigación**:

¿Cómo la parranda en San Antonio de las Vueltas ha perdurado, por más de un siglo, como tradición popular de la localidad?

El estudio está encaminado hacia la producción y se plantea el siguiente **objetivo general**:

Elaborar un conjunto de testimonios escritos sobre la perdurabilidad, por más de un siglo, de la parranda en San Antonio de las Vueltas como tradición popular.

Para garantizar el cumplimiento de este empeño se proponen como **objetivos específicos**:

1. Describir las experiencias de pobladores de San Antonio de las Vueltas en la parranda de ese territorio.
2. Determinar la evolución de la carroza, el changüí y la pirotecnia, elementos artísticos que distinguen la parranda en San Antonio de las Vueltas.
3. Identificar las tradiciones resultantes del desenvolvimiento de la parranda como tradición popular en San Antonio de las Vueltas.

Con el propósito de dar cumplimiento a los anteriores objetivos, la investigación prefiere el testimonio por su eficacia comunicativa en el acercamiento al objeto de estudio. También, por la utilidad y veracidad de las historias, anécdotas y declaraciones de los participantes, que permiten tratar de forma sagaz las riquezas temáticas, dramáticas y contradictorias halladas en el poblado de Vueltas, como consecuencia de la tradición popular de la parranda.

El empleo de ese género permite que se planteen directamente las inquietudes, emociones y sentimientos de los parranderos desde una perspectiva muy cercana a sus intereses, por lo que contribuye a mostrar el verdadero rostro del pueblo y a mantener vivas esas tradiciones y costumbres, que integran la cultura local y nacional.

La presente investigación alcanza prominencia al compilar, por primera vez, un conjunto de testimonios sobre la parranda en San Antonio de las Vueltas como tradición popular, logrado a través de los relatos de sus propios protagonistas. El valor noticiable del tema radica en el significado que tiene para Cuba, específicamente para la región central y la

localidad, el desarrollo y conservación de eventos socioculturales tan aglutinadores como este, expresión de las tradiciones populares cubanas.

La novedad de la tesis se sustenta en su contribución a la recogida de datos sobre la evolución histórica, por más de un siglo, de la parranda en el poblado de San Antonio de las Vueltas, debido al escaso tratamiento bibliográfico y documental del tema en el territorio. Solo Evaristo Díaz Carillo (*Minguí*) en sus documentos, que conserva inéditos su familia, *Parranda en Vueltas de 1971*, *La parranda voltense* y *La vida del pueblo de Vueltas*; y Ernesto Miguel Fleites con *Iguales y diferentes*, han descrito la fiesta sin detallar el desenvolvimiento a lo largo de su existencia.

Además de demostrar la perdurabilidad de este evento cultural en las nuevas generaciones de voltenses, la presente investigación puede constituir un material de consulta para los pobladores, historiadores e investigadores dentro y fuera de la localidad, e incentivar el interés de realizar otros estudios vinculados a este tipo de tradición. La indagación sobre esta temática, abre nuevos enfoques a la cultura, ya que esta fiesta popular constituye una herencia histórica imprescindible para comprender los valores esenciales de la comunidad.

La tesis consta de cuatro capítulos, en los que se agrupa la información teniendo en cuenta las consideraciones teóricas, los aspectos referenciales, metodológicos y el análisis de los resultados del estudio.

El primer capítulo acopia los criterios sobre los que se sustenta el estudio; o sea, lo concerniente a la tradición popular, la parranda y, dentro de ella, los elementos artísticos, y la teoría del testimonio como género escogido por los investigadores. Se ofrecen criterios de estudiosos de las tradiciones populares como Jesús Guanche, Virtudes Feliú y Manuel Martínez; de investigadores de la parranda, entre ellos Jorge Ángel Hernández y Ernesto Miguel Fleites; y de conocedores del género testimonio como Vivian Núñez y Yamil Díaz.

En el segundo capítulo se describe la trayectoria de la parranda desde su surgimiento en Remedios hasta su arraigo en San Antonio de las Vueltas. El tercero ofrece las coordenadas metodológicas que asume la investigación, con los métodos y técnicas empleados, la operacionalización de las categorías de análisis y sus correspondientes definiciones, la muestra, el universo y unidad de análisis.

En el último capítulo se exponen y analizan los resultados obtenidos, extraídos fundamentalmente de los testimonios, las entrevistas a personas vinculadas con la parranda y de la observación participante. Se combinan los métodos y técnicas para lograr la triangulación de la investigación.

CAPÍTULO 1

CAPÍTULO 1

*“La tradición bien definida da a los pueblos tono,
fisonomía, impulso, carácter, perspectiva”*

Mario Breceño

1.1-La tradición popular: herencia y vitalidad

Como inherente cualidad de la historia, la tradición continúa siendo para los investigadores un tema de estudio sujeto a la problemática conceptual. Su presencia en todo quehacer humano como parte de la vivencia social colectiva, ha llevado a la aceptación generalizada de su papel dentro de la dinámica de los procesos sociales.

El filósofo alemán Hegel la define:

(...) corriente viva que fluye como un poderoso río, cuyo caudal crece a medida que se aleja de su punto de origen...lo que cada generación crea en el campo de la ciencia y de la producción espiritual es una herencia acumulada por los esfuerzos del mundo anterior, un santuario en el que todas las generaciones han ido colgando, con alegría y gratitud, cuanto les ha sido útil en la vida, lo que han arrancado a las profundidades de la naturaleza y el espíritu. Este heredar consiste en recibir la herencia y trabajarla (Hegel, 1955, citado en Feliú, 2008, p.2).

De acuerdo con ese criterio, el historiador cubano Ruth M. Wilson Ferrer (2007) la entiende como resumen de un conjunto de significaciones válidas para su realización material y espiritual, así como para su revitalización. La considera “categoría social que expresa la comunicación o transmisión de significados culturales de una generación a otra; costumbres y doctrinas que se conservan con convicción tácita de su perduración, a través de los tiempos” (Wilson, 2007, citado en Herrera, 2007, p.9).

Dicho esto, se puede asegurar que la tradición es susceptible al dinamismo social, en el que la lucha intergeneracional se manifiesta por la necesidad de garantizar la continuidad de lo que se trasmite. Está sujeta a un reacomodamiento dentro de la identidad del grupo social que la ampara. Por tanto, replantea en función del presente una serie de creencias, costumbres, conductas sociales y modos de vida.

Cuando se habla de esta categoría, suele emplearse el vocablo costumbre. La Doctora en Ciencias Históricas Virtudes Feliú Herrera reconoce que entre ambos términos existe una

estrecha relación, pero no tal equivalencia. La costumbre se entiende como práctica social, y la tradición aunque se exterioriza y manifiesta gracias a ella, encierra un significado más amplio, por cuanto muestra la forma de pensar y sentir lo que se transmite (comunicación personal, 16 de noviembre de 2011).

La tradición es “el sentimiento acumulado hacia una manifestación o elemento del quehacer cultural, el cual ha sido transmitido por mucho tiempo de padres a hijos como parte del patrimonio. Por ende, existen tradiciones de todo tipo, como las religiosas, las deportivas, las festivas, las musicales, las culinarias, etc.” (Feliú, 2008, p.1).

Pero el proceso de transmisión no solo se manifiesta en los marcos familiares, sino también a escala social. Hace referencia a lo peculiar y singular de una comunidad, y propicia el desarrollo y fortalecimiento de la personalidad de cada pueblo.

La Doctora en Ciencias Haydée Rodríguez Leyva y las Licenciadas Mirella Rodríguez Leyva y Regla Sosas Pomares explican que las tradiciones populares son “(...) valores que configuran un carácter y una psicología colectiva de la memoria histórica de un grupo humano. Expresan la subjetividad y las expresiones folklóricas de los pueblos; forman parte de las relaciones sociales (...). Están presentes en la forma de pensar de los pueblos, los barrios, en las prácticas cotidianas” (Rodríguez, Rodríguez y Sosas, 2007, s.p.).

También portan en sí mismas un sistema de conocimientos a partir de ese cúmulo de expresiones trascendentes, heredadas como parte de la cultura a la cual corresponden, y en tal proceso las tradiciones populares modelan el rostro de los grupos y sujetos por medio de la valoración positiva que tienen de los fenómenos y procesos cotidianos.

Esa herencia se convierte en parte esencial de la cultura popular, “tradicional por esencia y totalizadora por su amplitud” (Martínez, 2001, p.56). Llega, incluso, a configurar el sello identitario que la define. Su permanencia no está determinada por la antigüedad, sino por el afianzamiento de sus valores en los individuos, encargados de salvarla y renovarla en el tiempo sin que esta pierda su esencia.

Manuel Martínez Casanova, Doctor en Ciencias Filosóficas y Director de la Revista *Signos*, explica que la tradición popular convierte al grupo social en actor y continuador del

proceso, en el que proyecta aspiraciones y toma conciencia de sus limitaciones (comunicación personal, 8 de marzo de 2012).

En ese sentido, lo popular expresa la alianza entre lo tradicional y lo contemporáneo, en cuya asociación las tradiciones populares “informan acerca de las raíces y maneras de concretar la cosmovisión de la realidad más cercana en consonancia con los marcos más generales” (Rodríguez, Rodríguez y Sosas, 2007, s.p.).

Feliú puntualiza que “lo popular tradicional quiere decir que la manifestación en cuestión goza del favor de la población durante un largo período, y por ese motivo, su práctica popular se mantiene y transmite de generación en generación, hasta convertirse en una costumbre propia de una comunidad étnica determinada” (Feliú, 2003, p.14).

Por tanto, la plataforma cultural en que se insertan las tradiciones de pueblo representa una fuente auténtica de identidad, y la interpretación de los significados y sentidos heredados por los individuos, distinguen desde un grupo familiar hasta una nación.

Al referirse a los términos popular y tradicional, el Doctor en Ciencias Históricas Jesús Guanche, construye un concepto de cultura popular tradicional como término más abarcador.

(...) es popular, porque el pueblo es el creador y portador de sus valores que transmite de una generación a otra, y de los cuales participa, consume y disfruta; y es tradicional, porque la tradición es una regularidad que caracteriza la perdurabilidad en el tiempo de las manifestaciones culturales, así como su índice de desarrollo a partir de un continuo proceso de asimilación, negación, renovación y cambio hacia nuevas tradiciones (Guanche, 2008, pp.16-17).

De este modo, la tradición popular no puede entenderse desde una perspectiva inamovible que alude al pasado, sino que constituye, al decir de Guanche, “una dinámica constante en el tiempo, cuyos atributos esenciales se relacionan con los mecanismos de transmisión. Es decir, no resultan válidos la interpretación y análisis lejos de su comportamiento dialéctico” (comunicación personal, 15 de noviembre de 2011).

Se asumen como tradición popular los criterios de Jesús Guanche (2008), Virtudes Feliú (2003), Haydée Rodríguez, Mirella Rodríguez y Regla Sosas (2007), quienes defienden que es la herencia colectiva de un conjunto de prácticas, costumbres y conocimientos, que vinculan el pasado con el presente de una manera renovada, adaptándose a las condiciones

de cada contexto histórico. Constituyen una construcción social que manifiesta la subjetividad, las expresiones folklóricas y, por tanto, la identidad de un barrio, localidad o nación, lo cual determina las relaciones que integran la cultura popular. Influye en los sentimientos y la imaginación de los individuos, y configura en gran medida la percepción, creencias y modos de actuar.

Como genuina expresión de lo popular, las tradiciones festivas constituyen una vía certera para comprender los modos de vida y pensamiento, los sentimientos y valores de una comunidad. Reaniman la cultura y se convierten en prácticas de autoafirmación que conservan la unidad del grupo social.

No representan una celebración consabida, sino que en cada ocasión muestran las aspiraciones del grupo que las defiende. Su proyección local realza el sentido de conciencia colectiva y propicia un ambiente de movilización, disfrute y conocimiento.

“El pueblo se percibe y se representa a sí mismo, y se identifica internamente para tomar conciencia de las diferencias que los distinguen de otras comunidades. Se establece una dualidad fiesta-pueblo en la cual cada persona es un protagonista, con un alto sentido de pertenencia, a partir de las manifestaciones espirituales, las cuales son las que incuban con mayor arraigo la reafirmación de la identidad cultural” (Feliú, 2003, pp.217-218).

Los estudiosos del tema consideran la parranda una fiesta popular, y hacen particular énfasis en su capacidad de ampliar los horizontes de la cultura en la búsqueda de lo identitario.

1.1.1-La parranda, cultura y tradición de pueblo

La parranda se manifiesta no solo como un exponente de la cultura, sino también como una tradición de pueblo, si la insertamos lógicamente dentro de las expresiones de la cultura popular tradicional.

Se trata de un arte y de una cultura creadas inmediatamente por el pueblo a lo largo de un proceso histórico y que continúa sujeto a modificaciones, de acuerdo con las posibilidades de cambio y desarrollo que implican los objetivos sociales y la propia aspiración de enriquecer y ampliar el arte y tiene sus fundamentos en el acervo cultural local (Hart, 1990, citado en Guanche, 2008, p.19).

Bajo estos supuestos y de acuerdo con el criterio del investigador folklórico camajuanense René Batista Moreno, “la parranda es folclor de integración, no de individualidades, se sistematiza y se hace tradición” (Batista, 1993, p.18).

El escritor e investigador villaclareño Jorge Ángel Hernández (2000) defiende que dicha tradición no está determinada solamente por la sucesión de eventos artísticos que componen la fiesta, sino también por el conjunto de interpretaciones que genera y el placer íntimo de los que participan en sus ceremonias, tanto los espectadores activos como los más o menos pasivos.

Desde el contexto específico de Remedios, cuna de las parrandas cubanas, Miguel Martín Farto, investigador remediano, explica:

Las Parrandas son un hecho cultural donde el pueblo logra expresar sus inquietudes artísticas, así como lo vemos en la originalidad y la belleza de los Trabajos de Plaza, Carrozas y Faroles, así como el colorido de sus fuegos artificiales y la contagiosa alegría de su música. Muchas tradiciones han tenido todos estos atributos artísticos, y sin embargo, las ha sepultado el tiempo (Farto, 2005, p.5).

La supervivencia de esta fiesta se debe al carácter autónomo y especializado de su proyección social y la autenticidad de ella exige la reactivación de sus rasgos en el tiempo y la cultura. Del pueblo depende su continuidad por cuanto la crea y disfruta sobre la base de su idiosincrasia.

El especialista del Museo de las Parrandas de Remedios Erick González Bello, valora el hecho cultural desde una perspectiva más integradora.

La parranda a pesar del goce profundo que puede llevar, en mayor o menor medida, al pueblo-actor-espectador, porta en sí misma una fuerte carga dramática. Es el eterno enfrentamiento entre contrarios, con la derrota o la victoria que esto implica para cada uno de los barrios; es la violencia que imprime al alma el ocupar una u otra posición; es la evolución interna de un fenómeno que cobra vida en todos (González, s.a., p.195).

La competencia exige la constante superación de esta tradición popular, e implica la asignación de funciones a los individuos, dispuestos en dos bandos de la comunidad, con el objetivo de unir voluntades y aptitudes en función del triunfo. Por eso el aporte colectivo

requiere de una fuerza especializada que al respaldar las creaciones, eleve los presupuestos artísticos que definen una victoria de libre apropiación.

Manuel Martínez manifiesta que la parranda significa “la oportunidad de involucrar a todos los individuos de la comunidad, incluso, de otorgarles relevancia en su proceso de producción a algunos que en la cotidianidad no resultan reconocidos socialmente”.

Para Virtudes Feliú la parranda cubana constituye una fiesta popular tradicional, teniendo en cuenta que “es toda actividad promovida por algún acontecimiento colectivo, tanto de carácter social, económico, religioso, o de otra índole, que es reconocido por un núcleo étnico dado y con participación popular de generación en generación por un largo período” (Feliú, 2003, p.27).

Afiliados a este criterio, los Doctores Margarita Mejuto y Jesús Guanche (2008) utilizan el concepto operacional del *Atlas Etnográfico de Cuba*, en el que agregan que la población participante la organiza para su propio disfrute, y manifiesta el sentido de pertenencia por esa fiesta.

También Jorge Ángel Hernández (2000) concibe la parranda como fiesta popular tradicional, pero propone una clasificación más específica donde la define como fiesta ritual conceptual abierta, en la que los ritos reproducidos, en función de una dimensión dramática, estética y social competitiva, establecen relaciones de semejanza tanto con la vida social nacional como con la memoria cultural (chino, afro, hispano) cubana, en virtud de un equilibrio entre producción y consumo del espectáculo.

De acuerdo con Hernández (2000), la parranda desarrolla su proyección sin fines de defender y enarbolar los intereses de las fuerzas de poder, pero tampoco desatiende las normas y valores simbólicos que defienden y que rigen el sistema social.

“Eso hace que ella no constituya peligro de desestabilización para sistema social alguno y que sus choques y obstrucciones se presenten mucho más en términos de extremismos morales, costumbristas o económicos que en enfrentamientos al poder político e, incluso, administrativo” (Hernández, 2000, p.78).

Por su parte, el investigador e historiador cubano Ramiro Guerra (1989) reconoce que la parranda provoca los primeros impulsos psicológicos de los pueblos con la competencia, el

azar, la personificación y el vértigo. Pero a diferencia de otros estudiosos del tema, que priorizan el carácter competitivo de la fiesta, resalta su condición de espectáculo y enmarca la competencia en un teatro total popular que se hunde en sus más profundas tradiciones locales.

Defiende que mientras exista una correlación de elementos que comuniquen sensorialmente por medio de la plástica, la música, la danza y la literatura en un espacio y tiempo determinados, acordes a los eventos teatrales ofrecidos, puede establecerse esta semejanza.

(...) se observará que las Parrandas pueden ubicarse perfectamente en ese concepto de espectáculo, al cual agregamos el adjetivo de total por la utilización de elementos que son capaces por sí mismos de constituir una atracción espectacular y que aquí se entrelazan, se dosifican, se superponen, se complementan, se hacen subrayantes uno de los otros para lograr un juego festivo de fuerte impacto y participación viva de los dos elementos activos del hecho teatral: el público y el espectáculo (Guerra, 1989, p.79).

Conviene para este estudio hablar de elementos artísticos por constituir en sí manifestaciones del arte popular.

De acuerdo con los criterios de Ramiro Guerra (1989), Jorge Ángel Hernández (2000) y Miguel Martín Farto (2005) la parranda es la tradición a través de la cual el pueblo, como protagonista, logra expresar sus inquietudes culturales a través de la competencia infinita entre bandos contrarios. En su esencia es portadora de elementos artísticos, capaces por sí mismos de constituir una atracción espectacular y que se entrelazan, dosifican, superponen y complementan para lograr un juego festivo de fuerte impacto y participación viva de los dos elementos activos de este hecho teatral: el público y el espectáculo.

Por tanto, la tradición popular de la parranda se consolida anualmente justo en la inspiración e inventiva de los individuos que cumplen diversas tareas en función de los elementos artísticos. Sus roles no solo hacen posible la complacencia de lo comercial y recreativo, sino también de los códigos artísticos y estéticos instituidos por el pueblo donde se desarrolla.

Pese a la prolongada existencia de esta tradición, cada generación asimila los aportes de sus antecesores y le agrega lo novedoso del desarrollo social. De ahí su carácter cambiante en el tiempo.

1.1.1.1-Elementos artísticos: competencia y disfrute

La condición de la parranda de basarse “en su performance artístico, en su necesidad de transformar en arte todas y cada una de sus incidencias, incluso los golpes de ingenio” (Hernández, 2000, p.77), permite identificarla a través de los elementos artísticos que la conforman, establecidos como indicadores de la competencia.

Jorge Ángel Hernández (2000) plantea una aproximación a estos elementos que integran la parranda donde los clasifica como discursos o eventos (Ver anexo 1). Considera que la competencia se focaliza frecuentemente en una lucha por lo exclusivo, en una clasificación masiva e ininterrumpida de los sistemas apropiatorios del arte. Gracias a esa necesidad de disputa y a que únicamente están sentadas las bases de la competencia y no su realización a través de los objetos, los participantes no solo están preparados, sino ávidos de producir, reproducir y utilizar las formas artísticas que la sustentan (comunicación personal, 11 de febrero de 2012). Por tanto, avala la clasificación de elementos artísticos para el estudio.

En opinión de Erick González Bello, especialista del Museo de las Parrandas de Remedios, “la carroza, el changüí y la pirotecnia se consideran elementos artísticos de la parranda porque equivalen a manifestaciones del arte popular. Su presencia hace rico, competitivo y disfrutable este fenómeno de la cultura” (comunicación personal, 14 de octubre de 2011).

De acuerdo con González, Juan Carlos Hernández Rodríguez, también especialista del Museo de las Parrandas de Remedios, la competencia se mide por la presencia de esos elementos artísticos que, en la medida en que se adaptan a la cultura popular y a los cambios sociales y tecnológicos, permiten la superación del hecho cultural (comunicación personal, 14 de octubre de 2011).

Se sostiene el criterio de ambos investigadores, quienes los consideran como aquellos componentes equivalentes a manifestaciones del arte popular que integran y complementan la parranda; es decir, la carroza, los trabajos de plaza, la música, los faroles y la pirotecnia. Estos elementos además de aportar belleza artística y estética al hecho cultural, constituyen indicadores de la competencia que permiten la superación del hecho cultural. Su inclusión o no diferencia el suceso cultural en algunos territorios de la región central de Cuba.

Se discriminarán en la investigación los trabajos de plaza y los faroles por ser elementos artísticos competitivos de las parrandas remedianas, y no de las de Vueltas. La música se estudiará únicamente a través del changüí como una manifestación del arte popular.

1.1.1.1.1-La carroza de parranda

Un elemento de atracción fastuosa para los espectadores es la carroza de parranda. Su composición admite variadas creaciones artísticas, lo que la hace portadora de la literatura, las artes plásticas, la danza y el teatro.

Ramiro Guerra (1989) describe la carroza en consonancia con el carácter teatral de su acto de presentación al público:

(...) en hierática imagen avanzan por entre la muchedumbre, como una gran escenografía que se desplaza portadora de estatuas vivas de personajes que ilustran épocas, episodios históricos, cuentos y leyendas, símbolos y alegrías o cualquier otro reto a la imaginación que pueda ser transformado en tangibles y corpóreos cuadros resplandecientes de magia teatral (Guerra, 1989, p.84).

De acuerdo con el anterior criterio, Hernández (2000) defiende que parte de su efectividad queda garantizada con la elección de la historia. “La presencia de un momento narrativo explícito facilita la receptividad ante el desplazamiento de ese conjunto de estructuras estáticas y de tropos detenidos en el espacio y hasta en el tiempo” (Hernández, 2000, p.151).

Por su parte, los investigadores Erick González Bello y Sulma Rojas Molina (2008, p.54) explican que además del estatismo del conjunto, la carroza puede “tener algún descubrimiento, en el que algún que otro personaje se mueva o baile, según lo permita la historia, o que se descubra algo que se mantiene oculto a los ojos del espectador, hasta un momento determinado”.

Al referirse a los descubrimientos de la carroza, Guerra (1989, p.91) aclara que “consisten en elementos imprevistos que surgen sin ser esperados en determinados momentos, y que causan el consiguiente asombro ante tal delicioso ingrediente teatral”.

Con un carácter tradicional, estas obras de arte popular se confeccionan discretamente en locales asignados a los dos bandos en competencia y, aunque se ensamblan con días de antelación, el verdadero esplendor llega cuando son iluminadas. Su perfección en el diseño,

tanto en la luminotecnia como en la carpintería, la decoración y el vestuario, conquistan a los espectadores y enriquecen sus valores espirituales.

En tal sentido, este elemento artístico funciona como un vehículo para elevar el nivel cultural de los individuos y fomentar su constante superación. “(...) el pueblo se adentra en este tema, lo busca, lo estudia, y se puede oír entonces al más humildes de los parranderos hablar de las Siete Maravillas del Mundo, de la corte del rey Salomón o de la Sonatina de Rubén Darío” (Farto, 1989, p.78).

Se tienen en cuenta los juicios de Ramiro Guerra (1989), Erick González y Sulma Rojas (2008) para precisar que la carroza constituye una obra de arte, no solo por su atractivo, sino por la perfección que se logra en el diseño a través de la carpintería, la decoración, la escultura, el vestuario y la luminotecnia, en función de representar épocas, culturas, leyendas y pasajes históricos. Puede tener descubrimientos, en los que algún que otro personaje se mueva o baile, según lo permita la historia, o que se descubra algo que se mantiene oculto a los ojos del espectador.

Un esbozo concebido por un proyectista o diseñador predetermina la forma que luego tendrá la carroza como elemento artístico, en dependencia del lugar o la historia que se pretenda recrear. Para este estudio, se concibe como diseño un todo orgánico, determinado por la unión de la carpintería, la decoración, la escultura, el vestuario e, incluso, la luminotecnia, para lograr la representación de una cultura y estilo mediante un lenguaje artístico y formal.

El trabajo de carpintería constituye uno de los primeros pasos, y resulta determinante para lograr la armazón y el sostén de la carroza. A la madera se le da la forma con las herramientas básicas de este oficio de acuerdo con las piezas que se esbozan en el plano. Para la confección total de la obra se necesitan varias de esas piezas, grandes y pequeñas, que al adherirse logran el escenario sobre el cual se seguirá haciendo arte.

Las piezas logradas a través de la carpintería se someten a un proceso de decoración, el cual estará vigente hasta el momento de acabado de la obra. Se entiende por decoración la combinación de elementos ornamentales que contribuyen a completar, realzar y enriquecer las piezas de madera, las esculturas y los trajes. Debe estar subordinada al conjunto para

romper con la monotonía y lograr figuras perfectamente funcionales y bellas. La escenografía advierte una representación armónica, lograda a través de piezas, colores y adornos para crear una atmósfera verosímil del espacio y el tiempo representados.

La carroza también está compuesta por esculturas aisladas que representan una entidad específica tridimensional con valores artísticos y plásticos. Además de los personajes vivos, considerados por Ramiro Guerra (1989) como esculturas, abundan las modeladas con diferentes combinaciones de materiales y medios. Ellas se mantienen constantemente en el escenario a diferencia de las personas, que rellenan espacios dentro de la escenografía. Las esculturas pueden o no tener movimiento en algún momento de la historia y, a veces, cumplen en ella funciones primarias.

Por su parte, el vestuario es el conjunto de trajes, prendas, calzado, accesorios y maquillaje, utilizados para definir y caracterizar a los personajes de la historia recreada. Propicia una mejor representación del contexto socio-histórico para familiarizar al espectador con esa cultura.

La investigación concibe la luminotecnia como la técnica de iluminación con luz artificial para fines artísticos. Su aplicación crea una dinámica visual de luces y colores, y realiza el conjunto de estructuras que conforman el elemento artístico para lograr claridad y movimiento.

1.1.1.1.2-El changüí: despliegue y sonoridad

El changüí constituye otro elemento artístico que manifiesta el arte popular. Su música aglutina a los individuos en una concentración multitudinaria que acentúa la competencia entre bandos durante el período de parranda. El musicólogo Radamés Giro retoma el concepto de Fernando Ortiz al explicar que changüí «es vocablo africano, del Congo, donde changüí significa “baile”, del verbo congo sanga, que además de “bailar” significa “saltar de alegría, triunfar”» (Giro, 2007, p.283).

Margarita Mejuto y Jesús Guanche (2008) señalan que es una de las modalidades del complejo del son, propia de las provincias orientales. Se emplea el término para identificar un género musical que guarda similitud en su forma con el son montuno, pero con una improvisación de los bongoes, que hace mucho más complejo y rápido el ritmo. Se realizan

floreos con los pies y existe un mayor desplazamiento espacial con el predominio de vueltas, por lo que requiere de pasos menos marcados.

Su movilidad imprime dinamismo al desarrollo de la fiesta y, en opinión de Hernández (2000, p.96), “el desplazamiento del changüí está marcado por los pasos del baile de la conga y sus integrantes, en pleno. Interpretan tanto cantos de pulla como rumbas de desafío y hasta fragmentos de estribillos de canciones de moda sin que importe el género musical de procedencia”

Para esta investigación se entiende como changüí una manifestación constituida por la conga como agrupación musical, por integrantes que se desplazan al compás de la música y otros individuos que portan estandartes y emblemas para representar el barrio al que pertenecen. Sobre su base rítmica se interpretan cantos tradicionales y actuales (Mejuto y Guanche, 2008; Hernández, 2000).

La conga, género eminentemente popular,ailable y cantable, denomina a la música rítmica que combina la percusión y los vientos, y se usa en carnavales, charangas y parrandas con excepción de las de Remedios. Tiene muy marcados ciertos tiempos fuertes a tiempo o sincopados que acentúa un tambor grave o una tambora semejante al bombo. La agrupación musical que la interpreta es folklórica (González y Rojas, 2008; Hernández, 2000).

Representa la apropiación de una manifestación de la cultura popular, enfocada en la competencia. Se logra a través de instrumentos musicales percusivos como cencerros, tumbadoras, rejas, sartenes, y melódicos como la trompeta, cuyo acoplamiento exige un baile callejero colectivo llamado arrollado.

En el changüí al ritmo de la conga, los partidarios de un barrio entonan cantos que desafían al contrario y este en la siguiente entrada responderá con otros cantos. A propósito, Erick González y Sulma Rojas (2008) detallan las rumbas de desafío que se desarrollan en Remedios y algunos rasgos de esa descripción se aplican a los cantos del changüí en San Antonio de las Vueltas.

Los cantos denotan el tono de burla hacia determinados sucesos y características del barrio contrario. No siempre se inician de manera espontánea, sino que a veces la melodía de los

instrumentos da pie a determinados coros, tradicionales y actuales, previa y rápidamente puestos de acuerdo los integrantes del changüí.

Por su parte, los emblemas son las figuras simbólicas representativas del barrio que defienden. Garantizan la imagen e identidad de cada bando y pueden situarse en cualquier espacio de la manifestación, en dependencia de la iniciativa de sus portadores.

Los estandartes constituyen las banderas que, junto a los emblemas, guían el desplazamiento de los changüíes. Su color y diseño identifican los barrios en competencia.

1.1.1.1.3- La Pirotecnia en la fiesta

La pirotecnia dentro de la parranda tiene la capacidad de movilizar tanto a los fanáticos de los barrios que encienden los fuegos artificiales, como a los espectadores de la fiesta. Al decir de Ramiro Guerra, “es uno de los efectos más utilizados en la apertura de cualquier celebración” (Guerra, 1989, p.80).

En la investigación *Bibliografía de las Parrandas Remedianas*, archivada en el Museo de las Parrandas, se describe el acto de lanzamiento de los fuegos artificiales en este tipo de acontecimiento en que los artilleros los fabrican y encienden. “Este es el instante de las fiestas en el que recae el bullicio y la amenidad que le acompaña, es la pirotecnia para la parranda su condimento especial e imprescindible, es un complemento de alegría y tensión” (González, et. al, 1988, p.5).

La pirotecnia desde que comenzó a aplicarse en la parranda constituye uno de los atractivos de más colorido y luminosidad. Farto aclara que “no se trata de lanzar al aire despiadadamente centenares de voladores que con su atronadora resonancia alejan más que atraen al participante de la fiesta, sino de hacer arte con las caprichosas figuras imaginadas, que el componente explosivo o luminoso dibuja en el cielo parrandero” (Farto, 1989, p.76).

Al respecto, Guerra (1989, p.82) manifiesta: “Tiene como propósito crear un elemento de sonoridad impactante que mantenido por largo tiempo, ejerza un efecto de constante excitación sobre el ánimo del espectador que no le permita decaer un instante durante los largos horarios de estos festejos espectaculares”.

La investigadora remediana Margarita Sentmanat García (s.a.) en *La pirotecnia en las parrandas de Remedios* la entiende como el conjunto de variadas confecciones pirotécnicas

que llevan colores brillantes, casquillos con lluvias chispeantes color oro y lluvias lumínicas color plata. Agrega que para estas confecciones se necesitan compuestos químicos y otros materiales.

Muchos autores han hecho alusión a los elementos de la pirotecnia, pero Farto (1989) de una manera más amplia enumeró los voladores, los palenques (de luces o explosivos), las palomas o discos volantes, los morteros, las velas romanas, las luces de bengala, las cascadas y las piezas giratorias o fijas, comúnmente llamadas fuegos artificiales.

En opinión de Hernández (2000) las figuras en estas explosiones lumínicas, el valor de los estampidos en el orden competitivo, y la importancia de la cantidad, también en función de la contienda, hacen que el desempeño de los artilleros trascienda, desde el nivel de la utilidad tecnológica que brindan, al nivel del folklor mismo.

Esta investigación se adscribe al criterio de Jorge Ángel Hernández (2000), quien manifiesta que la pirotecnia es un elemento visual y sonoro que cumple una función integradora. Desde su propio derroche explosivo, propuesto por la necesidad de competir a toda costa, se equilibran las artesanías representativas, aunque su peculiaridad sonora produce una expresión espontánea fundamental para la concentración.

Ya se ha visto la tradición popular de la parranda desde los elementos artísticos que le imprimen belleza, autenticidad, superación y dinamismo a esta fiesta legendaria, en la que el pueblo resulta el principal protagonista. Pero se hace imprescindible también el estudio del género testimonio, porque mediante él se reconstruirá esta celebración por medio de recuerdos y anécdotas de los implicados. Resulta una vía fidedigna para ilustrar más de un siglo de existencia de la parranda en San Antonio de las Vueltas.

1.2-El testimonio, género de la memoria

Cuando escritores, periodistas y otros estudiosos polemizan en torno al testimonio como género, resulta muy complejo lograr un consenso por la divergencia de criterios existentes respecto a su naturaleza.

En el programa Mesa Redonda dedicado al testimonio, el escritor y antropólogo cubano Miguel Barnet lo considera “materia prima”, “moldeable”, sujeta a las intenciones del redactor (González, 2010). Quizá por ello explica que “es un poco peligroso hablar del

testimonio como género, pues caeríamos en la trampa de limitarnos a reproducir lo que la grabadora directamente nos refiere y con eso no haríamos ningún aporte ni a la literatura, ni a la sociología, ni al periodismo, ni a la historia, ni siquiera a la lingüística” (Barnet, 1983, citado en González, 2010, p.25).

Sin embargo, el testimonio, aunque negado por Barnet como género, exige una elaboración que rebase los límites de la mera reproducción de la grabadora, sin alterar la realidad de los hechos, la psicología, el lenguaje y otros rasgos propios del testimoniante en función del suceso.

El escritor cubano Víctor Casaus señala: “La voz del otro (el sujeto subalterno), adquiere en el testimonio un papel protagónico por lo que el género posee un carácter antihegemónico intrínseco. Lo que lo convierte en una de las principales formas de rescate de culturas de los grupos sociales que cuentan con escasos medios para la producción y reproducción de sentidos” (Casaus, 2010, p.59).

En los últimos años, el testimonio ha consolidado sus rasgos como género definido a través de la delimitación de sus propósitos, funciones y lenguaje. El debate de varios teóricos acerca de su definición y clasificación advierte su mayor riqueza y perspectiva en la actualidad.

“Esta resistencia seguramente proviene de su juventud, pero también, creemos, de su enriquecedora flexibilidad para tomar rasgos de otros modos de narrar y de expresar la realidad tan (aparentemente) disímiles entre sí como la narrativa, la gráfica, el cine o el periodismo” (Casaus, 2010, p.53).

Mientras el periodista cubano Luis Sexto lo entiende como “literatura otra, más utilitaria, menos elaborada en alguno de sus géneros” (Sexto, 2006, p.8), Casaus (2010) lo considera un género literario marcadamente contemporáneo, apto para maniobrar sobre los hechos inmediatos, permitiendo un adecuado entendimiento e identificación por parte de los lectores.

Según el escritor y periodista villaclareño Yamil Díaz, el testimonio resulta un género de dicotomía entre periodismo y literatura, pues tiene que partir de un hecho real siempre contado por una voz testimonial, pero elaborarse desde una forma literaria que no

necesariamente exija el grado de inmediatez como ocurre en los trabajos periodísticos, sino más bien una satisfacción estética de su lectura (comunicación personal, 21 de septiembre de 2011).

Gracias a la inmediatez y el afán de comunicación que proyecta el género en su forma de acercarse a la realidad (Casaus, 2010), muchas veces se ponen en evidencia y hasta se denuncian acontecimientos no tratados por los medios oficiales, ya sea por las declaraciones de los mismos protagonistas o por medio de un redactor que se hace eco de la historia.

Lo que sí no debe faltar en este género es “la fuerte presencia del registro coloquial que sobrevive incluso después del “reajuste” y la “decantación” a que ha sido sometido, inevitablemente por el transcriptor, quien ofrece al lector un texto escrito” (Oropeza, 1990, citado en González, 2010, p.26).

Germán Piniella¹, Víctor Casaus², Vicente Carrión³ y Rodolfo Walsh⁴ manifestaron discrepancias a la hora de clasificar el género en cuestión, durante un debate ocurrido en 1970 en torno al periodismo, la ficción y el testimonio.

“Creo que si hacemos la separación total entre literatura y periodismo, el testimonio es más periodismo que literatura, y en cuanto a géneros, creo que el testimonio es un género del periodismo. Pero, como no creo que se puedan separar completamente, en el plano teórico podemos considerar al periodismo un género de la literatura” (Piniella, 1970, citado en *Alma Máter*, 2011, p.15).

El testimonio, al decir de Piniella (1970), resulta un compromiso entre la necesidad de sedimentación en la literatura, del distanciamiento necesario, del tiempo para poder escribir sobre una cosa determinada, y la necesidad de reflejar la realidad cotidiana. “Da una

¹ En 1970, estudiante de Periodismo, cuentista y jefe de redacción de la Revista *Alma Máter*. Actualmente periodista y profesor de la facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana.

² En 1970, estudiante de Letras, poeta y autor del testimonio *Girón en la memoria*.

³ En 1970, estudiante de Periodismo, cuentista y subdirector de *Alma Máter*. Actualmente profesor de filosofía y periodista en Burgos, España.

⁴ En 1970, periodista argentino, cuentista, dramaturgo y autor de tres reportajes políticos: *El caso de Satanowssky*, *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*

respuesta y al mismo tiempo da la otra parte del Periodismo, la mejor parte” (Piniella, 1970, citado en *Alma Máter*, 2011, p.14).

Vivian Núñez, periodista y editora jefa de Ediciones *La Memoria* del Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, señala que el testimonio es intrínseco al periodismo, pues este último como dicen algunos es una literatura hecha de prisa basada en la cotidianidad, y de cualquier manera testimonia lo que ocurre a través de la información, el comentario, la entrevista, la crónica y el reportaje (comunicación personal, 17 de noviembre de 2011).

De este modo, aun cuando el género acude a procedimientos lingüísticos de la literatura y exige una constante atención a los elementos estéticos, no resulta una creación imaginaria del autor, sino un abordaje para conocer, recrear y analizar la realidad más cercana de la que parte.

El escritor y ensayista cubano Enrique Cirules al referirse al testimonio, admite que se manifiesta tanto en el periodismo como en la literatura. “Va desde las experiencias más cercanas, más periodísticas, hasta el trabajo de su estructura, en la que pueden intervenir elementos de determinados géneros: de la novela, del cuento, del relato” (Cirules, 1983, citado en González, 2010, p.25).

Por ello, las líneas por las que se mueve este género demuestran la inexactitud de sus fronteras en cuanto al estilo, pero también sus posibilidades de alimentarse de otros géneros.

Para el escritor y periodista Lisandro Otero, al igual que Cirules, el testimonio constituye “un híbrido de muchos otros géneros y tendencias literarias, con un fuerte parentesco con el periodismo, que le viene dado por su intento de aprehender la realidad, de conocer, de registrar el contexto en el cual vivimos” (Otero, 1983, citado en González, 2010, p.25).

Por tanto, este controversial género se sirve de la fusión de algunos rasgos del periodismo y del toque literario, para lograr la mayor cercanía del hecho y de la persona que lo cuenta a través de una proposición armónica. Resulta la mezcla entre literatura y periodismo y no se rige estrictamente por uno en específico.

También el escritor y dramaturgo guatemalteco Manuel Galich (1995) en *Para una definición del género testimonio* considera el carácter integrador del género en cuanto a su

flexibilidad para incorporar características del reportaje, de la narrativa, de la investigación y de la biografía. Pero lo describe por medio de una comparación con estas categorías de las que se nutre.

Señala que a diferencia del reportaje, es una obra autónoma realizada con mayor profundidad y calidad literaria, que vive por sí misma y no a través de publicaciones periódicas en diarios o revistas de existencia más efímera. Respecto a la narrativa indica como diferencia que el testimonio “descarta la ficción, que constituye uno de los elementos de creación en la narrativa, como en la novela y el cuento” (Galich, 1995, p.125).

También aclara la necesidad del contacto directo con el objeto de indagación al igual que en la investigación, pero aquel objeto debe estar constituido por hechos o personas vivos, con excepción del tipo de testimonio retrospectivo que alude a hechos pasados o personajes ausentes, cuando el autor estuvo en contacto con ellos o indaga sobre sus vidas.

Galich considera que “lo biográfico de uno o varios sujetos de indagación debe ubicarse dentro de un contexto social, estar íntimamente ligado a él, tipificar un fenómeno colectivo, una clase, una época, un proceso (una dinámica), o un no proceso (un estancamiento, un atraso) de la sociedad o de un grupo o capa característicos” (Galich 1995, p.125).

El periodista peruano Juan Gargurevich (2006, p.83) se refiere al testimonio cuando apunta: “Cualquier relato histórico edificado a base de las impresiones y visión personal del autor encaja dentro del género testimonial. Es un privilegio del testigo dar fe de lo vivido o visto y relatarlo a los demás”.

Este teórico resulta más flexible en cuanto a la intención del testimonio, pero afirma que cuando el propósito del redactor es periodístico, este género se aplica usualmente a un suceso de alto valor noticioso transcurrido en un espacio relativamente corto de tiempo (Gargurevich, 2006). Vivian Núñez asegura que este género desde el punto de vista periodístico se diferencia del literario en la premura y extensión de los trabajos (comunicación personal, 17 de noviembre de 2011).

Gargurevich (2006) habla del testimonio periodístico y su división en dos grupos. Cuando se refiere al tipo de testimonio directo indica que resulta obra del periodista o del testigo,

cuyo relato puede publicarse directamente tal como lo escribió, y no es una historia de vida, sino una parte de esa historia que le interese al público lector.

Por eso afirma que es “la técnica de redactar hechos presenciados o vividos por el autor, exponiéndolos en primera persona para lograr mayor énfasis y/o dramatización de su calidad de testigo” (Gargurevich, 2006, p. 83).

Al mencionar el testimonio indirecto, se refiere a personas que relatan los sucesos al redactor y este contará luego la historia como si fuera el propio testigo, eligiendo la posibilidad de contar el acontecimiento para otorgarle veracidad y profundización a los contenidos.

Refiere un primer caso (testimonio simple) en el que un redactor transcribe y redacta las declaraciones de un solo testigo respecto a un hecho; un segundo caso (autobiografía de personaje representativo), donde los testimonios suelen ser paralelos de personajes que corroboran o rebaten la opinión del testigo principal; un tercer caso en el que varias personas cuentan un mismo suceso, por lo que a veces se le llama contrapuntístico o *Rashomon*; un cuarto caso donde se construye la biografía de algún personaje a través de testimonios de quienes lo conocieron y puede incluir la ubicación de los contextos en las etapas de vida de ese sujeto; y un quinto caso que explica globalmente un fenómeno social o político a partir de diversos testimonios (Gargurevich, 2006).

Interesa ubicar esta investigación en el tipo de testimonio indirecto, particularmente el primer y quinto caso, para lograr una mejor comprensión del fenómeno y la mayor cantidad de información que demuestre la perdurabilidad de la parranda voltense por más de un siglo.

Se asume como testimonio un género de dicotomía entre periodismo y literatura. Parte de un hecho real siempre contado por una voz testimonial, pero se elabora desde una forma literaria que no necesariamente exige el grado de inmediatez que requieren los trabajos periodísticos. Es una obra autónoma de mayor profundidad que vive por sí misma y aumenta su valor en el tiempo. Descarta la ficción y tiene una fuerte presencia del registro coloquial (Díaz, 2011; Galich, 1995; Oropeza, 1990).

El presente estudio pretende lograr testimonios que acopien los relatos de varios testigos de la parranda de San Antonio de las Vueltas. Las declaraciones permitirán conocer la trayectoria del fenómeno a través de los años y mostrar la vigencia de la tradición popular.

CAPÍTULO 2

Capítulo 2

*Cuando un pueblo digno y preparado
protege sus raíces culturales
su historia es invencible.*
(Anónimo)

2.1-De la cuna a San Antonio

La Parranda identifica a un fenómeno surgido como resultado de una movilización de masas, que ha evolucionado a través de los diferentes momentos históricos. Anómalo en su principio, se fijó a las raíces idiosincráticas de algunos pueblos de la región central de Cuba para establecerse como una de las fiestas populares que distinguen al país a nivel internacional, junto a los carnavales y las charangas.

A San Juan de los Remedios, octava villa fundada en la Isla, se le atribuye la maternidad de la parranda cubana. En la década del veinte del siglo XIX, los pobladores de la zona se encontraban desanimados para asistir a las misas anuales de *Aguinaldo*¹, que se celebraban en las madrugadas del 16 al 24 de diciembre.

Esta situación motivó al joven sacerdote de la villa Francisco Vigil de Quiñones a convocar a los más jóvenes para que despertaran a los pobladores con un ruido ensordecedor, desatado por matracas, fotutos, sartenes y otros instrumentos rudimentarios, y así atraer más personas a la Iglesia Católica.

En sus primeros años estas expresiones de jolgorio popular no constituyeron un hecho folklórico bien definido, sino una manifestación ligeramente organizada que respondió a determinados intereses religiosos, a partir de la bulla o cencerrada.

Estos primeros “parrandistas” —con lo que ahora llamaríamos “ruidismo musical”— al evolucionar hacia sonoridades más gratas, sembraron la semilla de las actuales Parrandas, cuando, poco a poco, fueron adicionando farolas de lata a sus desenfundados desfiles para estimular así el jolgorio y la diversión profana alrededor de un rito religioso (Guerra, 1989, p.77).

Pero el fenómeno pronto se extendió a las ocho barriadas en que se dividía Remedios, y el carácter musical que fue adquiriendo aquel bullicio inicial promovió la participación de algunos artistas de la región. En 1850 cuatro barriadas se agruparon con el nombre de El

¹ Misas celebradas en vísperas del nacimiento de Jesús.

Carmen y las restantes con el de San Salvador para presentar iniciativas sin fines competitivos. La rivalidad en este tipo de acontecimiento no tuvo lugar hasta después de veinte años.

Fue en 1871 cuando dos españoles, uno asturiano y otro mayorquín, le dieron a las parrandas el carácter que actualmente poseen: Cristóbal Gilí Mateo (el Mayorquín) dirigía los huestes carmelitas, y José Ramón Celorio del Peso comandaba al San Salvador (...) Años más tarde, en 1875, comenzarían a colocarse en la Plaza de Armas Isabel II, torres, ingenios en miniatura, arcos de triunfo y distintas obras hechas por artesanos populares que aprovechaban las parrandas como marco para exhibir sus creaciones. También aparecen los carros triunfales que fueron el embrión de las carrozas parranderas (Martín, 1988, p.10).

Bajo estas condiciones de experimentación espontánea transcurrieron los próximos años, hasta que en 1889 se estableció la última demarcación al fijar como límite para los contrincantes una línea fronteriza que atravesaba la plaza mediana, hoy parque José Martí.

Por aquella fecha, la competencia se centraba en coroneles empujados en la línea divisoria de ambos contrincantes, y no podían ser picados por el contrario, bajo pena de multa. A partir de entonces comenzaron a incluirse en las parrandas numerosos elementos artísticos que, junto con la música ya existente, las conformaron definitivamente (González y Rojas, 2008, p.48). El despliegue del piquete² con su polka³, los fuegos artificiales, los faroles, los trabajos de plaza⁴ y las carrozas, comenzaron a dinamizar las más atrayentes porfías desplegadas en el área de la plaza.

² Se introdujo hacia el último cuarto del siglo XIX e interpreta, con una mezcla de instrumentos de origen europeo y africano, ese híbrido de la música afrocubana que se llama rumba y las sabrosas polkas medianas. (González, E. y Rojas, S., 2008, p. 50)

³ La polka proviene de Bohemia, que en el siglo XIX pertenecía a Alemania. (...) Por esa época llega a España y a fines del siglo XIX ya en los salones habaneros se bailaban la polka y la mazurca junto a las cuadrillas y contradanzas (González, s.a., p.49). Fue introducida en Remedios por dos músicos medianos: Laudelino Quintero, de El Carmen, y Perico Morales, del San Salvador, quienes compusieron las polkas que identificaron a cada bando en sus enfrentamientos. Aunque su denominación es europea el piquete mediano convierte las obras en rítmicas y criollas.

A pesar de nutrirse de tres etnias como resultado de la transculturación: la china con sus faroles y sus fuegos pirotécnicos; la afro, con su música y algarabía; y la española con su carroza, la parranda remediana definió sus elementos distintivos que la convierten en un hecho autónomo.

Lo que se conforma en San Juan de los Remedios en ese momento no es una traslación de tradiciones de origen sino un proceso de reformulaciones que permiten la obtención de un hecho original. Los recursos representativos todos, que pueden ser localizados en diversas tradiciones, ya sean rituales, costumbristas o de puro juego espontáneo, no se erigen allí como traslaciones sino como inventiva, y no se reproducen por su arrastre alegórico sino por su representatividad inmediata (Hernández, 2000, p.33).

Desde 1890 la fiesta comenzó a extenderse a los pueblos cercanos. Ya la parranda en su cuna había alcanzado plena madurez como hecho folklórico. “Sus niveles de organización y su sistema de jerarquías están lo suficientemente afianzados como para provocar la expansión de sus proposiciones. Así comienza la migratoriedad” (Hernández, 2000, p.46).

Al principio, los territorios que asumieron la fiesta remediana la imitaron hasta que, espontánea y paulatinamente, la transformaron de acuerdo con su identidad local. Por eso la expansión de la festividad se tradujo en reformulación de la propia tradición en los siguientes contextos, en los que se dieron cambios, omisiones y adiciones.

San Antonio de las Vueltas⁵ fue uno de los territorios⁶ que más rápido acogió esta fiesta popular, gracias a algunos remedianos que emigraron hacia la zona en busca de prosperidad

⁴ Trabajos fijos que recrean un tema de la cultura universal con moldes y figuras de madera. Su nombre se debe a su exposición inicial en la Plaza Isabel II, de Remedios. Con los adelantos científico-tecnológicos se le fueron incorporando otros detalles decorativos y se le introdujeron las luces.

⁵ La referencia más antigua de la zona data de 1670. Su primer poblador fue el isleño canario Vicente González y el primer nombre que adoptó la localidad fue Hornos (por los hornos de cal construidos por los primeros asentados). Se enmarcaba en la jurisdicción de Remedios. En 1845 se produjo la fundación del pueblo como cabeza de partido y el 24 de febrero de 1881 el poblado adoptó definitivamente el nombre de uno de sus tres santos patrones: San Antonio de las Vueltas (Los otros dos patrones son la Virgen de la Candelaria y Nuestra Señora de los Ángeles). En 1975 dejó de ser cabecera municipal, anunciándose oficialmente en la nueva división político-administrativa del setenta y seis. No fue hasta 1988 que se convirtió en Consejo Popular de Camajuaní y perdió una extensa área geográfica. En la actualidad, esta área

en los oficios y de tierras fértiles para la bonanza de sus cultivos. José Domínguez Delaney, natural de la Octava Villa introdujo la idea de realizar este tipo de acontecimiento desde su llegada a tierra voltense.

Sin embargo, fue a don Carlos Nodal, más tarde capitán del ejército mambí, a quien se le atribuye la paternidad de las parrandas. Este hombre se dio a la tarea de promoverla en su amplio sentido: organizó guateques campesinos, desde donde impregnó la rivalidad, creó la separación de los barrios a partir de la geografía del pueblo, tomando como línea divisoria la calle Real (Fleites, 2008, p.5).

De los dos bandos existentes, Carlos Nodal decidió pertenecer al de más bajos recursos y nivel cultural, integrado por negros caribeños en su mayoría, cuya estancia en el lugar dependía del desarrollo de las zafras. Este grupo, ubicado en la porción oriental del pueblo, era defensor del barrio San Salvador y se identificaba con el color azul. La parte occidental, amparada por los seguidores del barrio El Carmen, estaba representada con el color rojo bajo el mando de Indalecio Manso, un hombre de clase pudiente.

El desafío comenzó en los encuentros campesinos, en los que se efectuaban enfrentamientos entre repentistas y competencias de bailes, como el zapateo. Las primeras parrandas se desarrollaron los 24 de diciembre y las obras de los dos barrios, rudimentarias y primitivas en un principio, representaron el nacimiento de Jesús. “No obstante, a pesar del poco reconocimiento gubernamental, se presentaron bonitos y buenos trabajos, en su gran mayoría fijos, de plaza, imitando la costumbre remediana” (Fleites, 2008, p.6).

Según un análisis de Jorge Ángel Hernández en su artículo *Vueltas a La Parranda. La imprecisión del siglo XIX*, sobre *Charla Menuda*, reseña aparecida el 7 de febrero de 1893 en el periódico remediano *El criterio popular*, en este poblado ya existía ambiente de parranda a principios de la última década del siglo XIX. “En Vueltas ha habido también

eminentemente agrícola con una extensión de 312 kilómetros cuadrados, limita al norte con el mar; al sur con los términos de Camajuaní y Santa Clara; al este con Remedios y Caibarién, al oeste con el río Sagua la Chica (que lo separa de Santa Clara y Encrucijada), y al sureste con Zulueta.

⁶ Otros pueblos como Camajuaní, Caibarién, Las Coloradas (hoy Zulueta), también enmarcados dentro de la jurisdicción remediana, importaron esta fiesta en los finales del mismo siglo.

mucho entusiasmo y alegría, y se ha exhibido una preciosa alegoría del Nacimiento de Jesús” (J. de los A. R.⁷, 1893, citado en Hernández, 2010, s.p.).

Ernesto Miguel Fleites⁸ aclara que es exactamente el 24 de diciembre de 1892 cuando ambos barrios por primera vez pasean carrozas alegóricas al nacimiento del niño Jesús, lo cual constituyó la primera manifestación parrandera en el municipio (comunicación personal, 15 de febrero de 2012).

En la reseña no se describe una parranda como tal, sino un recibimiento de los pobladores voltenses a los visitantes remedianos donde Carlos Nodal, el organizador de la fiesta, dirigía una concentración en la entrada de Taguayabón, que se organizó a los lados del camino donde “...los hurras a Remedios no escasearon, los cohetes voladores y las luces de bengala decoraban el espacio y por todas partes la alegría dominaba todos los ánimos” (J. de los A. R., 1893, citado en Hernández, 2010, s.p.).

“...en el centro una buena orquesta de Caibarién, varios estandartes (uno de ellos con el histórico tamarindo por adorno) y al remate un carro alegórico representando un bajaré que habitado por indios de mentiritas, atravesaron todo el pueblo, entre los aplausos de la multitud apiñada y compacta, emprendiendo después la marcha por el camino de Vega de Palmas, hasta más allá del Rastro, sitio designado para la recepción de los carmelitas y salvadoreños remedianos” (J. de los A. R., 1893, citado en Hernández, 2010, s.p.).

Por eso Hernández (2010) asegura que el 2 de febrero de 1893 se presentó *Bajareque con indios* sin tener precisión del barrio al que perteneció. Todavía Vueltas, como suele conocerse, no tenía electricidad ni calles asfaltadas. Sus pobladores carecían del suficiente nivel cultural por la falta de instrucción pública, y el gusto estético no estaba definido. En

⁷ Cronista local de cuyo nombre completo no existen referencias, que firmaba con las iniciales sus trabajos publicados en *El Criterio Popular*.

⁸ Autor de *Iguales y Diferentes*, investigación de las parrandas voltenses que mereció en el 2009 el Premio Provincial de Cultura Comunitaria.

ese entonces existían aproximadamente 12 832 habitantes en una extensión de 604 kilómetros cuadrados, según datos del censo de 1899⁹.

Aunque Hernández (2010) afirma en su investigación que en 1895 se presentó la carroza *Alegoría a la Patria*, sin especificar el barrio, la llegada de la Guerra Necesaria provocó la detención de las incipientes parrandas. Pero ese receso no fue sinónimo de desgaste pues, aunque no se organizaron eventos de gran magnitud, continuaron las manifestaciones de disputa entre los dos bandos.

Después de cinco años se volvió a materializar la parranda, esta vez basada en temas laicos y más modernos. La cultura afro primó sobre la tradición campesina, pues los miembros del oriente del pueblo cambiaron el güiro por el cencerro y se formaron grupos de tocadores de rumba (Fleites, 2008).

Aunque “en la Parranda de 1900 se observan los rasgos de esta época inicial, en la que se busca una definición de la fiesta en sí misma y se hacen intentos por desprenderse de la imitación innecesaria, o por asimilar lo imitado de la forma más propia posible” (Hernández, 2010, s.p.), Evaristo Díaz Carrillo (*Mingúí*)¹⁰ describe que “para ese entonces se hacían arcos de triunfo y si un barrio pasaba por debajo del arco contrario significaba que perdía la parranda” (documento inédito de Evaristo Díaz Carrillo (*Mingúí*), 1971, p. 13).

2.2-Tierra de Jutíos y Ñañacos

Todo ese tiempo, según Ernesto Miguel Fleites, los incipientes barrios parranderos de Vueltas se identificaron como Oriente y Occidente, hasta que “en 1906 tomaron los nombres actuales como resultado de una acalorada discusión en la que los contrincantes espontáneamente se lanzaron ofensas” (comunicación personal, 15 de febrero de 2012).

⁹ Tomado de Fortún y Foyo, J.A. (1944) *Apuntes Históricos de San Antonio de las Vueltas*. La Habana, Editorial Rodríguez Ucares, p.62.

¹⁰ Parrandero voltense perteneciente al barrio Ñañacos, que describió sus vivencias en la parranda del pueblo en documentos personales como: *Parranda en Vueltas de 1971*, *La parranda voltense* y *La vida del pueblo de Vueltas*.

Comenzaron a llamarse Oriente Ñañacos¹¹ y Occidente Jutíos¹²; ambos eran representados por figuras simbólicas tomadas de la parranda remediana: gallo y gavián respectivamente, aunque el Occidente también tenía la jutía.

El escritor de *La Parranda* identificó como elementos para inicios del siglo XX: “En primer lugar, Trabajos de Plaza, aunque el poblado no disponía de una Plaza adecuada para tal festividad, como sí la había en Remedios. Casi tan importante como lo anterior, los Fuegos artificiales, la presencia de las explosiones en la actividad competitiva. Y, después, las Carrozas y las iniciativas del Changüí” (Hernández, 2010, s.p.).

Aunque Fleites (2008) advierte que en 1914 desaparece el trabajo de plaza, y la carroza como elemento de la fiesta se convierte en el principal acontecimiento, *Minguí* dejó constancia de que “en las parrandas de 1914 se siguió la costumbre de Remedios de presentar bonitos trabajos de plaza y ya para las fiestas de 1928, los barrios no sacaron trabajo de plaza, sino numerosas carrozas” (documento inédito de Evaristo Díaz Carrillo (*Minguí*), 1971, p. 18).

Jorge Ángel Hernández (2010) señala que el seis de enero de 1914 cada barrio realizó tres presentaciones y se agregaron, además, varios trabajos fijos por cada uno. Por la pequeña extensión de las carrozas salieron niños como figurines. “Las carrozas presentadas en esta fiestas de 1914 fueron: por parte de los Jutíos: *Actualidad mejicana* y los Ñañacos presentaron *El sueño de una niña detrás de una mariposa*” (Fleites, 2008, pp.6-7).

Los trabajos se construían gracias a los fondos monetarios que aportaban los parciales de cada barrio para la compra de los materiales. Ninguno de los parranderos recibía ganancia alguna, incluso muchos donaban sus viviendas o locales de trabajo para elaborar las obras

¹¹ Deformación de ñañigos (vocablo de una jerga africana). Según Fleites, es un mote impuesto por los miembros del barrio contrincante Occidente para ridiculizar a los integrantes del barrio Oriente (comunicación personal, 15 de febrero de 2012).

¹² Debido a la ubicación de la mayoría de sus miembros en el callejón “La Jutía” y, como eran partidarios del integrismo español, Carlos Nodal, afiliado a la causa independentista cubana, asociaba la cobardía de la jutía con los españoles, por lo que el término era usado por los Ñañacos de una manera despectiva (comunicación personal, 15 de febrero de 2012).

con absoluta discreción. Además de recoger dinero por las casas, confeccionaban el vestuario, preparaban los coros y las comparsas.

Según Fleites, en los festejos de 1914 “se quemaron por ambos barrios muy bonitos fuegos artificiales, algunos alumbrando la carroza, otros como recursos independientes, lo que trajo consigo que el fuego se convirtiera en un elemento más de la fiesta” (Fleites, 2008, p.7).

Los representantes de los dos barrios, apoyados por la mayoría de los pobladores, efectuaban una reunión con el fin de establecer un orden en la noche del paseo de las carrozas. Jorge Ángel Hernández expresó que “en el encuentro la suerte de cada bando se definía con las caras de una peseta y muchas veces en esa discusión de las salidas ocurrían violentos encontronazos entre los miembros de ambos grupos” (comunicación personal, 11 de febrero de 2012).

El anhelo de los más entusiastas era presenciar la exhibición de la obra en la noche de competencia. Los asistentes a la fiesta fotografiaban las carrozas en la tarde siguiente, tal como debutaban el día anterior, para conseguir más claridad en los detalles decorativos de la arquitectura y los trajes de los personajes.

También se organizaban changüíes en vísperas de la fiesta con el fin de lograr una gran movilización popular. Mientras Remedios mantenía el piquete con su polka tradicional, Vueltas, al igual que otros pueblos parranderos, asumió el changüí con su respectiva conga de carnaval como base rítmica, y en la que participaban instrumentos como la sartén, la reja de arado, y los de viento metal y viento madera.

La manifestación siempre recorría las calles, encabezada por el estandarte y el emblema en dependencia del barrio que la convocaba. En ella se exhibían pancartas con burlas al contrario e, incluso, algunos fanáticos ubicaban carteles caricaturescos, que representaban a determinadas personas o situaciones, en lugares estratégicos del pueblo.

Para 1918 la mayoría de las casas construía un farol para entregarlo a su barrio durante el changüí y contribuir a su elegancia. También enriquecían este acto multitudinario los

desfiles de gangarrías¹³ y tambores al ritmo de cantos populares, hasta su culminación con los violentos encuentros a cañonazos¹⁴.

Jorge Ángel Hernández asegura que, luego de algunos años de experiencia en Vueltas, los comerciantes se percataron de que las fiestas de los pueblos realizadas el mismo día provocaban la merma de sus negocios, y propusieron que los festejos se celebraran independientemente.

La fecha escogida para cada localidad parrandera fue el día de sus santos patrones, y Vueltas trasladó su fiesta para el 2 de febrero, jornada de celebración por la Virgen de la Candelaria. Como resultado del cambio empezaron a coincidir dos importantes tradiciones: la procesión de la Santa Patrona¹⁵ y el despliegue de la parranda.

“Para estas poblaciones, que asimilaban una festividad cuya conformación definitiva recién se había concluido, era fácil conseguir una vinculación con las manifestaciones de las fiestas patronales y, al reubicarse en un proceso de franca paganización, totalmente laico, centrar sus intereses en los valores artísticos de sus creaciones” (Hernández, 2000, p.52).

En 1928 la carroza, como elemento de la fiesta, se convirtió en el espectáculo más importante. La parranda continuó celebrándose hasta que el período de gobierno de Machado (1925-1933) volvió a dificultar su despliegue y quedó interrumpida por segunda vez desde su nacimiento en Vueltas.

Cuando terminó esta dictadura en agosto de 1933, los voltenses se prepararon para celebrar nuevamente sus festejos en febrero del año siguiente. Aunque no fueron tan esplendorosas

¹³ Diversidad de elementos metálicos que producen ruido al agitarse durante el desplazamiento del changüí.

¹⁴ Por esos años en las ferreterías existía la venta liberada de pólvora, cartuchos y objetos de cazar. Los fanáticos de cada barrio fabricaban cañoncitos pequeños al estilo de los cañones de guerra, les ponían ruedas y los embellecían. Al encontrarse los barrios se formaba tremenda algarabía. Los encuentros duraban algunas horas y los participantes aplaudían y animaban a su barrio, aunque a veces las consecuencias no fueran favorables. Según Fleites, esta costumbre duró poco tiempo, una década aproximadamente, hasta que el Poder Local la eliminó (comunicación personal, 15 de febrero de 2012).

¹⁵ Fue una costumbre de los isleños canarios asentados en la zona de La Quinta, que siempre venían a Vueltas en procesión con la imagen de la Virgen de la Candelaria.

como de costumbre, su reaparición demostró la continuidad de una herencia latente en la idiosincrasia de sus pobladores.

Por la década del cuarenta, los Jutíos, gracias a un partidario del barrio, comenzaron a utilizar el muñecón¹⁶ para aumentar el colorido en el changüí y muchas veces, imitar a algún personaje del barrio contrario. Por su parte, los Ñañacos desde 1928 usaban la hoja de malanguilla con el propósito de representar la picazón del barrio contrario cuando le hacían alguna picardía.

La parranda, por más de treinta años ininterrumpidos, exhibió sus atractivos y logró la pasión y el espíritu de barrio en cada uno de sus participantes. Además se apropió de algunas novedades tecnológicas para incorporarlas a la carroza.

“La transformación inmediata de la Revolución triunfante proyectó el sueño de lo grande también en La Parranda. Sus agentes y promotores, en principio valiéndose de subterfugios —el ingenio en función del resultado artístico—, después con un engrandecimiento objetivo, aclamaron la monumentalidad” (Hernández, 2003, p.80).

La ampliación de las carrozas como elemento festivo de mayor importancia, resultó ser una característica distintiva de la festividad voltense con respecto a la remediana, que generó mayor representatividad y esfuerzo. El gobierno le asignó casas de trabajo a cada bando, lo que permitió concentrar las obras y sus ejecutores en locales cerrados.

Sin embargo, desde 1967 hasta 1970 se detuvo por tercera vez el hecho folklórico. A partir de ese año, el gobierno municipal decidió trasladar la celebración para julio y agosto sin fecha fija, con el fin de no afectar el desarrollo de la zafra en los primeros meses del año. A pesar de la postergación, la parranda vivió uno de los más extraordinarios momentos en los años setenta.

Con un presupuesto estatal generoso y abundante y una libertad de gestión económica que avivaba el deseo constante de iniciativas por parte de los propios parranderos, el sostén de esa monumentalidad estuvo garantizado. Obviamente, de la inmanente exigencia de volumen se pasó a

¹⁶ Se deriva de la tradición de la parranda en Camajuaní. Los muñecons llegaron gracias a los miembros del barrio Jutíos que tomaron para sí la idea de Paco Sequeda, natural de Las Palmas de Gran Canaria y radicado en Camajuaní. Luego constructores de cabezones en Camajuaní también se dedicaron a exportar la idea. Así llega a Vueltas con la deformación carnavalesca de “muñecón”.

la inserción de técnicas más modernas de construcción, pirotecnias, recursos para la decoración y, sobre todo, técnicas de iluminación (Hernández, 2000, p.80).

Si bien el barrio Jutíos desde 1928 tuvo como diseñador a Conrado Colom Sánchez (*Cumba*), un artista de la localidad, el barrio Ñañacos no contó con un artista fijo hasta el propio 1970, cuando comenzó a proyectar Roberto Hernández (*Coco*), un joven voltense estudiante de la Escuela Provincial de Artes Plásticas “Leopoldo Romañach”.

Por primera vez, Vueltas fue reconocida por la labor de dos artistas locales que contribuían a la calidad artística de la festividad. También tuvo lugar la fundación de la conga “La Chancleta”, cuyo ritmo distintivo se reconoció nacionalmente.

A partir de 1970 las parrandas, que no se celebraban asiduamente, comenzaron a desarrollarse todos los años con la ayuda del Gobierno. Ya en esta etapa el procedimiento para fijar el orden de la competencia entre los barrios había alcanzado un carácter más organizado.

El lugar escogido fue el local de la Policía Nacional Revolucionaria (PNR) del pueblo, con el objetivo de evitar cualquier escándalo público. Los partidarios de los barrios esperaban los resultados de la discusión frente al recinto, tal como ocurre en la actualidad.

A partir de esas nuevas experiencias, cada barrio comenzó a recrear el mismo tema en tres chasis¹⁷ diferentes, aunque hubo años en que se presentaban uno o dos solamente. Desde 1989 los bandos se ocuparon de una obra en específico.

El llamado Período Especial condujo a otro receso en la realización del espectáculo parrandero. La escasez económica del país, propiciada por la caída del campo socialista europeo, provocó la cuarta y última pausa de la parranda en los años 1991 y 1992, aunque nunca faltó la rivalidad entre los barrios y el espíritu de movilización en changüíes y otras iniciativas.

La administración gubernamental con sus escasos recursos intentó enfrentar la crisis e impulsar la fiesta, pero la realidad obligó a que se recobrara la libertad de autogestión

¹⁷ Plataforma de hierro de amplias dimensiones, sobre la cual se construye la carroza. Se desplaza gracias a un tractor que la remolca y en ocasiones es autopropulsado (Ver anexo 2).

económica. En adelante, la tradición resurgió como muestra del arraigo popular, adaptada a los cambios históricos, económicos, sociales y científico-tecnológicos.

“Ni la constante resurrección, tras épocas de profundas amenazas, ni el fanatismo que engendra, pueden ser adquiridos mediante un proyecto mimético, sino sólo gracias al arraigo popular, para el cual se hace imprescindible el intercambio constante y multidireccional de todos los roles comunitarios” (Hernández, 2000, p.70).

El 2000 inició una nueva etapa de superación en las carrozas y la pirotecnia. Poco después el Gobierno retomó el financiamiento de la fiesta hasta la actualidad. En el 2009 ocurre una reestructuración del evento cultural a nivel de provincia por problemas en la economía nacional. Varios territorios como Sagua la Chica, El Santo, Calabazar de Sagua y La Quinta prescindieron de la parranda, mientras que Camajuaní, como cabecera municipal, y su Consejo Popular San Antonio de las Vueltas, retomaron el día de sus santos patronos para efectuar el acontecimiento.

Hoy los voltenses son herederos de una tradición que ha perdurado a pesar de sus pausas y contratiempos. La expectativa permanece hasta la siguiente fiesta aunque finalice este espectáculo. Aproximadamente cuatro meses antes, los diseñadores de ambos barrios presentan a la directiva la obra en proyecto, la cual después de ser aprobada moviliza a todos los parciales en función de la realización de su carroza.

Ocho semanas bastan para la materialización de la parranda. En las casas de trabajo, lugares asignados por el gobierno a Jutíos y Ñañacos para la confección de la carroza, diseñadores, carpinteros, decoradores, electricistas y fanáticos contribuyen con sus funciones al avance de la obra. Mientras, los changüíes activan el espíritu competitivo de los pobladores.

El 2 de febrero los lugareños se despiertan de madrugada con el ruido de los fuegos artificiales de ambos barrios y participan en la concentración del changüí. Este pueblo parrandero es uno de los pocos que recibe el día principal del desafío con la combinación del changüí y la pirotecnia, conocido por sus habitantes como diana.

La jornada transcurre con mucho ajeteo en la calle del paseo de las carrozas, donde los realizadores de las obras ultiman detalles. Los observadores emiten sus criterios desde horas tempranas, de acuerdo con los códigos de belleza instituidos.

A las cuatro de la tarde comienzan los saludos entre barrios, en dependencia del orden de salida discutido con anterioridad. Los locutores¹⁸ anuncian el tema de las obras y animan a los partidarios desde el audio central.

El changüí de cada bando con sus iniciativas asalta las calles del pueblo. Los artilleros de los bandos encienden tableros¹⁹ (Ver anexo 3) y otros fuegos artificiales, como voladores, morteros, palometas y palenques. Sobre las siete de la noche se detiene la competencia para realizar la misa de la Virgen de la Candelaria en la Iglesia Católica Nuestra Señora de los Ángeles, que termina con la procesión de la imagen alrededor del parque José Martí, donde se ubica la parroquia.

El paseo de la primera carroza comienza después de las doce de la noche y la actuación del barrio con el despliegue de todos los elementos de la fiesta culmina a las tres de la madrugada, horario en que el otro bando inicia su presentación hasta el amanecer para completar el acto de competencia. El público, como juez, concibe la presentación ideal de la obra cuando todas las sorpresas preparadas en función de la salida logran el efecto de parranda²⁰.

Un atraso en la actuación significa un error que mella el éxito. Durante el desplazamiento de las carrozas los fanáticos están pendientes de cada detalle para defender o criticar las creaciones expuestas. Al día siguiente vuelven a presentarse las obras a las diez y las doce de la noche. Después de esta segunda vez los parciales de los barrios festejan el triunfo con un último changüí que en ocasiones escenifica el entierro del contrario con burlas y choteos.

Vueltas resulta el primer pueblo de Cuba en el año que celebra las tradicionales parrandas. Sus 23 931 habitantes se agrupan en los barrios parranderos: Jutíos y Ñañacos. La culminación de esta festividad significa una nueva etapa de discordias en la que cada

¹⁸ Trabajadores de la Emisora CMHW y CMHS que divulgan informaciones del barrio que representan.

¹⁹ Es una especie de mesa de madera cubierta con una maya en el centro que tiene como función sostener una gran cantidad de voladores de pequeño calibre, que ascienden en grupos de manera progresiva para provocar una explosión en el aire.

²⁰ Se materializa en los espectadores cuando se emocionan con el desenvolvimiento de la arquitectura, escultura, luminotecnia, personajes móviles, narración, efectos sonoros y pirotecnia.

integrante de los barrios asume y defiende el triunfo. Resulta muy común en las interrelaciones cotidianas la exposición de los errores y méritos de cada salida, incluso otros temas de conversación se desvían hacia este propósito.

Pero la parranda es manifestación cultural que, como no genuina, es débil, y está sometida a las crisis políticas y a las inclemencias de la economía. Cualquier acontecimiento de esta índole puede suspenderla o empobrecerla, enmarcada en un período de intermitencias. Sin embargo, el folclor auténtico reta estos altibajos del ser y la conciencia social, vale por sí mismo, no necesita auxilio ni amparo (Batista, 1993, p.1).

El 2012 fue muestra de la influencia de las condiciones económicas en el evento popular. El retraso de algunos materiales para la construcción de las carrozas propició la posposición de la fiesta para el 11 de febrero, a pesar de tener fijado como tradicional el día 2 de ese mes.

Sin embargo, la parranda en San Antonio de las Vueltas ha alcanzado tal arraigo y singularidad que los actuales pobladores la mantienen viva. Mientras los voltenses ausentes y los ancianos representan la memoria de esta fiesta, los niños que nacen con la condición de parranderos casi impuesta desde el seno familiar, garantizan la continuidad de una tradición más que centenaria en la tierra de Jutíos y Ñañacos.

CAPÍTULO 3

Capítulo 3

La presente investigación se encamina a la producción y tiene como propósito la elaboración de un conjunto de testimonios sobre la perdurabilidad de la parranda en San Antonio de las Vueltas, como tradición popular de esa localidad.

Imprescindible resulta mencionar las principales coordenadas metodológicas que asume el presente Trabajo de Diploma, a fin de complementar el esbozo teórico. Por tanto, el objeto de análisis será examinado a partir de criterios científicos que avalan la eficacia de esta investigación para la producción comunicativa, que exige la integración del análisis del tema y la producción de discurso como estrategia metodológica básica.

Esta pesquisa desde una perspectiva cualitativa ofrece la posibilidad de ahondar en problemáticas más profundas, en las que prevalecen las motivaciones, la subjetividad y las perspectivas de los individuos entrevistados.

Para el análisis de cada una de las categorías analíticas que se pretenden estudiar, se recurre a diversos métodos y técnicas de investigación.

—Método bibliográfico-documental:

Proporciona la información preliminar. Además de indicar si existen estudios precedentes relacionados con el tema a tratar y el enfoque con que se realizaron, aporta un cúmulo de conocimientos nuevos que ayudan a completar la visión del investigador a la hora de enfrentarse al problema de investigación.

Durante la **Revisión bibliográfica documental**, necesaria para el desarrollo del estudio, se emplearon las siguientes fuentes de información:

-Fuentes documentales primarias: Los libros publicados sobre la parranda en Cuba, tanto los referidos a territorios específicos, como los que generalizan el fenómeno en la región central del país.

-Fuentes documentales secundarias: La literatura de referencia, de gran utilidad por su alto valor informativo respecto a los documentos primarios, Diccionarios, Tesis de Diploma, de Maestría y Doctorado, que analizan esta tradición popular desde diferentes puntos de vista. También resultaron valiosos varios textos con enfoques sociológicos y culturales acerca de la problemática objeto de estudio, los cuales permitieron la profundización en un tema poco

estudiado por la carrera de Periodismo. Además, se hace indispensable la consulta de revistas, folletos inéditos, documentos de instituciones culturales e históricas, libros de testimonio y materiales periodísticos y literarios que esclarecen las particularidades de este género.

—**Fenomenología:** Dado el carácter de producción de este estudio, que propone la elaboración de un conjunto de testimonios, se requiere del énfasis sobre lo individual en la descripción de las experiencias de algunos parranderos de la zona. Ello propicia un nuevo marco de comprensión y análisis de la parranda como tradición popular, siempre que el investigador deje a un lado sus valores y creencias para asimilar lo ajeno de una manera imparcial.

—**Entrevista semi-estructurada:** Se aplica a los parranderos de San Antonio de las Vueltas y a especialistas y expertos (antropólogos, sociólogos, periodistas y escritores) para obtener el mayor cúmulo de información, tanto en la categoría analítica tradición popular y sus subcategorías, como en la de testimonio. El diálogo directo permite que la intervención del entrevistado genere nuevas interrogantes y que también se registren las reacciones no verbales. Los criterios emergidos ofrecen un soporte teórico-empírico que coadyuvan a validar la investigación.

—**Observación participante:** Esta técnica propicia la inserción en el campo de análisis para investigar en torno a las peculiaridades contextuales que genera el desarrollo de la parranda en San Antonio de las Vueltas. Con su empleo los investigadores adquieren datos, que no se obtienen a través de entrevistas. Se tiene la posibilidad de conocer detalles del quehacer diario de estos parranderos durante el desarrollo de la fiesta.

—**Consulta a expertos:** Permite reforzar la categoría analítica tradición popular y se realiza mediante la entrevista semi-estructurada a tres Doctores en Ciencias, investigadores de las fiestas tradicionales cubanas.

-Virtudes Feliú Herrera, Doctora en Ciencias Históricas en la especialidad de Etnografía, Investigadora Titular y profesora en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, del Ministerio de Cultura.

-Jesús Guancho, Doctor en Ciencias Históricas en la especialidad de Antropología Cultural. Investigador Titular de la Fundación Fernando Ortiz y profesor Titular Adjunto de la

Facultad de Artes y Letras, y de la Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana, y del Instituto Superior de Arte.

-Manuel Martínez Casanova, Doctor en Ciencias Filosóficas en la Especialidad de Historia y Teoría de la Religión y el Ateísmo. Especialista en Cultura y Religión. Director de la Revista *Signos*, Premio Internacional Fernando Ortiz en el 2011.

—**Consulta a especialistas:** Permite validar la clasificación de elementos artísticos dentro de la subcategoría parranda. Se emplea la entrevista semi-estructurada.

-Jorge Ángel Hernández Pérez, poeta, narrador y ensayista villaclareño; con su libro *La Parranda* fue ganador en 1999 de la Beca que otorga cada dos años la Fundación Fernando Ortiz. Es participante activo en la parranda y nativo de San Antonio de las Vueltas.

-Erick González Bello, investigador y especialista del Museo de las Parrandas en Remedios. Autor del libro *La africanía en las parrandas remedianas* y del ensayo *Sinfonía de una cultura. La influencia musical de los pueblos subsaharianos en las Parrandas Remedianas*.

-Juan Carlos Hernández Rodríguez, investigador y especialista del Museo de las Parrandas en Remedios.

Operacionalización:

A partir del problema y los objetivos de la presente Tesis de Diploma, que pretende elaborar un conjunto de testimonios escritos sobre la perdurabilidad, por más de cien años, de la parranda en Vueltas como tradición popular, se seleccionan las siguientes **categorías analíticas**:

1-Tradición popular: es la herencia colectiva de un conjunto de prácticas, costumbres y conocimientos, que vinculan el pasado con el presente de una manera renovada, adaptándose a las condiciones de cada contexto histórico. Constituyen una construcción social que manifiesta la subjetividad, las expresiones folclóricas y, por tanto, la identidad de un barrio, localidad o nación, lo cual determina las relaciones que integran la cultura popular. Influye en los sentimientos y la imaginación de los individuos, y configura en gran medida la percepción, creencias y modos de actuar. (Guanche, 2008; Feliú, 2003; Rodríguez; Rodríguez; Sosas, 2007).

2-Testimonio: género de dicotomía entre periodismo y literatura. Parte de un hecho real siempre contado por una voz testimonial, pero se elabora desde una forma literaria que no necesariamente exige el grado de inmediatez que requieren los trabajos periodísticos. Es una obra autónoma de mayor profundidad que vive por sí misma y aumenta su valor en el tiempo. Descarta la ficción y tiene una fuerte presencia del registro coloquial (Díaz, 2011; Galich, 1995; Oropeza, 1990).

Se medirá la tradición popular a partir de la siguiente subcategoría:

1.1-Parranda: la tradición a través de la cual el pueblo, como protagonista, logra expresar sus inquietudes culturales a través de la competencia infinita entre bandos contrarios. En su esencia es portadora de elementos artísticos, capaces por sí mismos de constituir una atracción espectacular y que se entrelazan, dosifican, superponen y complementan para lograr un juego festivo de fuerte impacto y participación viva de los dos elementos activos de este hecho teatral: el público y el espectáculo (Guerra, 1989; Hernández, 2000; Martín, 2005).

Esta a su vez tendrá en cuenta las subcategorías:

1.1.1-Elementos artísticos: aquellos componentes equivalentes a manifestaciones del arte popular que integran y complementan la parranda; es decir, la carroza, los trabajos de plaza, la música, los faroles y la pirotecnia. Estos elementos además de aportar belleza artística y estética al hecho cultural, constituyen indicadores de la competencia que permiten la superación del hecho cultural. Su inclusión o no diferencia el suceso cultural en algunos territorios de la región central de Cuba (comunicación personal, 14 de octubre de 2011 con Erick González Bello y Juan Carlos Hernández Rodríguez, especialistas e investigadores del Museo de la Parranda de Remedios).

Para esta investigación no se tendrán en cuenta los trabajos de plaza y los faroles por ser elementos artísticos competitivos de las parrandas remedianas. La música se estudiará únicamente a través del changüí como una manifestación del arte popular.

1.1.1.1-Carroza: obra de arte, no solo por su atractivo, sino por la perfección que se logra en el diseño a través de la carpintería, la decoración, la escultura, el vestuario y la luminotecnia, en función de representar épocas, culturas, leyendas y pasajes históricos. Puede tener descubrimientos, en los que algún que otro personaje se mueva o baile, según

lo permita la historia, o que se descubra algo que se mantiene oculto a los ojos del espectador. (Guerra, 1989; González y Rojas, 2008)

1.1.1.1.1- Diseño

1.1.1.1.1.1- Carpintería

1.1.1.1.1.2- Decoración

1.1.1.1.1.3- Escultura

1.1.1.1.1.4- Vestuario

1.1.1.1.1.5- Luminotecnia

1.1.1.2- Changüí: manifestación constituida por la conga como agrupación musical, por integrantes que se desplazan al compás de la música y otros individuos que portan estandartes y emblemas para representar el barrio al que pertenecen. Sobre su base rítmica se interpretan cantos tradicionales y actuales. (Mejuto y Guanche, 2008; Hernández, 2000).

1.1.1.2.1- Conga

1.1.1.2.2- Cantos

1.1.1.2.3- Emblema

1.1.1.2.4- Estandarte

1.1.1.3- Pirotecnia: elemento visual y sonoro que cumple una función integradora. Desde su propio derroche explosivo, propuesto por la necesidad de competir a toda costa, se equilibran las artesanías representativas, aunque su peculiaridad sonora produce una expresión espontánea fundamental para la concentración. (Hernández, 2000)

Universo y unidad de análisis

El universo de este estudio es la comunidad de San Antonio de las Vueltas, y la unidad de análisis son los parranderos de esa comunidad.

Muestra:

Para el estudio se emplea el tipo de muestreo **no probabilístico intencional por criterio**.

Se seleccionaron los pobladores que resultan los exponentes más significativos para demostrar la perdurabilidad de esa tradición en la zona. Se tienen en cuenta los siguientes criterios:

- implicación en el desarrollo de la parranda
- identificación con los bandos

- años de experiencia

La Triangulación que se realiza para validar la investigación es la **Metodológica**, porque incluye la comprobación de los resultados y el esclarecimiento de las interrogantes que generaron esta Tesis, a partir de la contrastación de los métodos y técnicas utilizados, lo cual contribuye a otorgar fiabilidad y objetividad científica al estudio.

CAPÍTULO 4

CAPÍTULO 4

Después de un estudio de la tradición popular de la parranda en San Antonio de las Vueltas, se presentan los resultados obtenidos gracias al cruce de los métodos y técnicas aplicados para dar cumplimiento a los objetivos de la investigación.

La carroza, el changüí y la pirotecnia se sometieron a un largo proceso evolutivo que ha demostrado el carácter autónomo y especializado de la parranda voltense en el tiempo y la cultura. Su permanencia no radica en mantenerlos intactos, sino en equilibrar los rasgos tradicionales estables y su necesaria evolución, en consonancia con las diferentes etapas por las que ha atravesado. Muchos cambios, omisiones y adiciones se han experimentado en virtud de la competencia, lo que ha permitido la autenticidad de esta fiesta.

Jorge Ángel Hernández explica que en la formación del arte popular que sustenta la competencia radican las posibilidades de permanencia, alimentación y suficiencia de esta tradición, así como su exclusiva identidad (Hernández, 2000).

Antes de 1928, año en que la parranda voltense definió sus elementos competitivos, existen escasas referencias desde su surgimiento en 1892. Por eso el comportamiento inicial de dichos elementos artísticos se muestra a través de las declaraciones de algunos entrevistados conocedores del tema y de escritos personales conservados.

Este poblado al principio imitó la fiesta remediana, por lo que otros elementos como los arcos de triunfo, trabajos de plaza y faroles, que desaparecieron con el tiempo, coexistieron con la carroza, el changüí y la pirotecnia.

4.1- La carroza de parranda

4.1.1- Diseño

En un análisis de las parrandas voltenses en su época inicial, Hernández (2010) ubicó la carroza como el penúltimo elemento, antecedido de los trabajos de plaza y los fuegos artificiales. En ese entonces las pocas que se exhibían se construían sobre medios de transporte.

Las carrozas se sacaban en carretas tiradas por bueyes y otras en carros hechos exprofeso que empujaban las mismas personas. Como estaba aún reciente la terminación de la guerra de independencia, la influencia mayor en los gustos del pueblo eran cosas de guerra. Barcos, cañones,

fuertes o fortalezas y sobre todo fuegos artificiales que siempre han gustado mucho al pueblo
(documento inédito de Evaristo Díaz Carrillo (*Minguí*), 1971, p.13).

Aunque no existe prueba gráfica alguna, ni testimoniantes de ese período, Roberto Hernández (*Coco*), diseñador ñañaco desde 1970 hasta la actualidad, refiere en entrevista personal el 11 de enero de 2012 que las obras presentadas se caracterizaban por una pobreza extrema en el diseño.

“Las construcciones eran muy planas, e incluso, a veces llegaban a la monotonía. La carroza no recaía en manos de personas calificadas, sino que cualquier fanático disponía su estructura, porque no existía un boceto preconcebido y las pocas piezas, sin medida alguna, eran ubicadas a simple vista de modo tal que se vieran bonitas”.

Sin embargo, una cronología facilitada por un miembro del barrio Ñañacos (Ver anexo 4) comienza a fechar la exhibición de carrozas a partir de 1900, cuando ambos barrios pasaron una pequeña obra, al igual que en el año 1902. No fue hasta 1914 que presentaron varios trabajos con estructuras distintas, pero muy modestas.

Hasta 1928 se extendió esa alargada infancia caracterizada por la pobre empresa económica y operatividad organizativa de participantes espontáneos, tan decisivos para el buen funcionamiento de la festividad en esos tiempos.

En adelante la competencia se centraría entonces en el evento de la carroza, específicamente en lo que hasta el momento se ha llamado “la entrada principal”, y se eliminaba la exhibición de trabajos fijos o de plaza por la falta de un espacio idóneo para este tipo de construcción (Hernández, 2010).

El hecho de otorgar prioridad en la fiesta al elemento carroza generó una mayor preocupación en torno a su forma y contenido. No obstante, para los años posteriores a 1928 todavía las condiciones económicas y la escasez de los recursos necesarios para llevar a cabo las obras, impedían la complejidad de los diseños. Por tanto, se mantuvieron sencillos, aunque casi siempre los barrios parranderos realizaron tres independientes sin importar el tema.

Minito, jutío de 96 años y organizador de varias parrandas, cuenta de su juventud que “los jefes de carpintería eran los que previamente ideaban la carroza sin escalas de medición, y

luego la armaban adaptándose al espacio de la carreta o el camión, según se consiguiera” (comunicación personal, 12 de enero de 2012).

Una fotografía donada por Mayra González, una activa parrandera del pueblo, muestra una vista de la carroza jutía *La Virgen de la Candelaria* (Ver anexo 5), realizada en 1928 por Esmito León, carpintero de Camajuaní; aunque Miguel Colom Alemany, presidente de los Jutíos por más de veinte años, cuenta que su padre, Conrado Colom Sánchez (*Cumba*), estrenó sus habilidades en el dibujo ese año en otro de los bocetos del mismo barrio (comunicación personal, 13 de enero del 2012).

Al decir de Susana Garay, ñañaca de 87 años, “las carretas o camiones, como base de las obras, no resistían construcciones grandes y pesadas, por lo que las estructuras de los diseños prescindían de ancho y altura. Hasta el número de personajes que participaban era bastante reducido y casi siempre incluían niños porque pesaban poco” (comunicación personal, 12 de enero de 2012).

Según *Coco*, en los años cincuenta los planos de ambos barrios eran estructuralmente similares, aun cuando en los Ñañacos proyectaba un carpintero, y en los Jutíos, *Cumba*, ya graduado en ese entonces de la Academia de San Alejandro y establecido como diseñador.

Las carrozas prácticamente eran de respaldo, la mayoría tenía un altar al fondo sin muchas piezas delante, aunque *Las joyas de la Corona Británica* (Ver anexo 6), obra jutía del año cincuenta y seis, estaba bastante equilibrada y su contraria, *Colón ante los reyes*, no se alejaba del respaldo en la parte trasera.

A partir de ese año, el diseño comenzó a variar en cuanto a estructura, pero prescindía de altura debido a la estrechez de la base. En entrevista personal el 14 de enero de 2012 a Jorge Pérez, carpintero jutío por más de veinte años, se constató que en los sesenta el remediano Angelito Valdés diseñaba la carroza ñañaca. Pintaba un croquis a mano alzada sin escalas de medición, y luego se lo llevaba al jefe de carpintería para que determinara el tamaño. A diferencia de los Ñañacos, los Jutíos con su proyectista fijo ya lograban diseños más complejos en los que se definían las escalas en las piezas.

En 1960 las obras se dejaron de confeccionar encima de medios de transporte. Al decir de Jorge Ángel Hernández: “El uso de un chasis básico para la carroza, hecho con barras de

hierro y montado sobre ruedas potentes, sustituyó el camión, engalanado, camuflado para la ocasión, usado como sustituto de la carroza pequeña, fácil de tirar” (Hernández, 2000, pp.119-120).

Al cambio del camión por el chasis, Hernández (2000) le atribuye la monumentalidad en las carrozas de los años setenta hacia adelante, la construcción y el desplazamiento ya perfectamente marcado en una geografía local específica. A juicio de *Coco*, “desde ese año se aspiró a bocetos más estructurados porque la plataforma era más resistente y espaciosa. El barrio Ñañacos experimentó este cambio con *Fiesta del Agua* (Ver anexo 7) y el otro, con *Helena de Troya*” (Ver anexo 8).

En 1982 con *Cenicienta* (Ver anexo 9), el primer trabajo de Luis Peña Casas, diseñador local durante veinticuatro años y sustituto de *Cumba*, los Jutíos experimentaron un notable cambio en la proyección de la carroza.

“Antes, los diseños eran muy lineales, más estrechos y con menos vistas. Traté de lograr lo que el pueblo quería ver, y cambié la perspectiva de la carroza, con el fin de hacerla diferente. Compliqué la estructura y el diseño fue más atrevido” (comunicación personal, 13 de enero de 2012).

Hasta el momento los diseños separados recreaban historias diferentes, pero a partir de 1970 se comenzaron a relacionar con una misma leyenda, “donde el del medio era el más alto y los otros dos se podían observar perfectamente de lado” (*Coco*). Ya en el ochenta y nueve, según las fotografías recopiladas, el diseño se concentró en un solo chasis, lo que permitió reunir todos los elementos en un mismo conjunto.

Luis Peña explica que *Kathakali* (Ver anexo 10), con más de sesenta pies de alto, marcó un punto de giro en el diseño, porque constituyó la primera carroza de gran verticalidad. Por su parte, el barrio Jutíos alcanzó por primera vez gran altura en el año noventa y cuatro con *Alfonsina y el mar* (Ver anexo 11), la cual no tenía las dimensiones verticales de *Kathakali*, pero se aprovecharon los laterales y no solo el centro para complicar la estructura.

“Siempre tuve que aprovechar la estrechez de la calle de donde salimos y hacer los proyectos más amplios en la parte delantera y estrechos atrás, para obtener más visibilidad.

Normalmente nuestras carrozas tenían 18 pies de ancho, y yo llegué hasta 28 para hacerla más atrayente” (Luis Peña).

Según Fleites (2008) esa limitación de la calle “Manuel Herrada”, donde se realiza el paseo de ambas carrozas, obliga a que las obras tomen 60 y más pies de alto por 80 ó 90 pies de largo, característica que favorece su mayor lucimiento. Al respecto, *Coco* opina:

“La monumentalidad se ha mantenido y, en los años 2000, los diseños con el respaldo trasero han sido muy novedosos, sobre todo porque en ocasiones se han incorporado en los laterales piezas de diferentes tamaños. En estos tiempos el equipo de trabajo está más especializado y cuenta con mayor cantidad de recursos, por lo que los proyectistas pueden aspirar a estructuras más complejas”.

A juicio de Luis Peña, “en la actualidad se ha vuelto al respaldo, se trata de equilibrar el conjunto con piezas delanteras, pero siempre se concluye con una estructura mayor que las demás”. *Fantasías de Kalinka* (Ver anexo 12), obra ñañaca del 2012, exhibió piezas independientes en la parte delantera, que recreaban un ambiente ruso y acompañaban un castillo de más de cincuenta pies de altura. *El último Rey Celta* (Ver anexo 13), de los Jutíos, también siguió esta tendencia para lograr el ritmo visual en su diseño.

4.1.1.1- Carpintería

Según *Coco* las primeras obras presentadas se realizaron llenando los espacios con plantas naturales y otros adornos, por lo que el trabajo con la madera era prácticamente nulo. Muchas veces las creaciones no exigían este tipo de material.

La carpintería se ha desarrollado de acuerdo con la base estructural de las carrozas. En las primeras no era curiosa por los pocos instrumentos que había para trabajar la madera. “Cuando se construía la obra sobre un camión, las piezas que se subían a mano, tenían que ser pequeñas y de poco peso” (*Minito*).

Al decir de Rolando González, carpintero jutío por más de treinta años, “con el chasis de hierro, la carpintería sufrió un cambio importante porque se podían hacer piezas de madera más arriesgadas. En las décadas del sesenta y setenta se realizaron estructuras de gran tamaño y con muchas vueltas (Ver anexo 14)” (comunicación personal, 16 de enero de 2012.).

Jorge Pérez cuenta que en el setenta y cinco a él le dieron la responsabilidad de hacer solo una de las tres carrozas. Consistía en una barca enorme que llevaba un trabajo muy complicado con muchas piezas onduladas (Ver anexo 15).

En 1976 trabajó en la carpintería de *Viaje a la URSS* (Ver anexo 16), y de todas las obras esta fue la que más técnica y trabajo le llevó. La chimenea tenía que echar polyespuma, el trineo dar vueltas alrededor de la casa y dos troicas debían girar. Todos estos movimientos tuvo que lograrlos con un sistema giratorio de madera.

En *Flor de Leyenda* (Ver anexo 17), obra de los Ñañacos de 1977, las altas bambalinas¹ se construyeron con la idea de incorporarle personajes encima. Hasta este momento no se habían hecho tan grandes ni resistentes” (*Coco*). A partir de *El Ciervo Blanco* (Ver anexo 18) y *Kathakali* (Ver anexo 10), la carpintería se complejizó al aumentar la altura en las carrozas y, por tanto, el tamaño de las piezas.

Aunque Rolando González opina que la monumentalidad facilitó el trabajo porque las grandes piezas comenzaron a tener pocas vueltas, Orestes Manso, presidente más estable del barrio Ñañacos, corrobora que *Kathakali* se logró gracias a un trabajo de carpintería difícil y muy curioso, con cinco movimientos de piezas, todo esto dirigido por el camajuánense Juan Manuel Rodríguez Velázquez (*Juanito*) (comunicación personal, 17 de enero de 2012).

Carlos Álvarez, jefe del equipo de carpintería de los Jutíos, recuerda *Amanecer en Beijing* (Ver anexo 19) como una de las más complejas. “Tenía una pagoda y un dragón de más de diez pies de altura como pieza principal. Pero la que nunca olvidaré por el diseño novedoso y el tamaño inmenso de las piezas es *Tiempos de corsarios* (Ver anexo 20), con ese barco gigantesco con velas de madera y una rosa náutica en la parte superior de la nave” (comunicación personal, 18 de enero del 2012).

Los diseñadores de las carrozas de Vueltas se mantienen proponiéndole al equipo de carpintería de sus respectivos barrios proyectos muy novedosos que, llevados a escala real, exhiben piezas de diferentes tamaños y formas.

¹ Estructura de madera decorada que recubre la parte baja de toda la carroza, o sea, tapa la armadura de hierro y las gomazas del chasis.

4.1.1.2- Decoración

Durante los primeros años de parranda —refiere *Coco*— quizá lo menos atendido dentro del elemento carroza fue la parte decorativa, debido a lo arcaico de las construcciones presentadas y a la escasez de materiales para hacer resaltar los detalles de esas representaciones (Ver anexo 21).

Los entrevistados coinciden en que las tres décadas posteriores a los años veinte se caracterizaron por una decoración basada en la pintura y el papel. Sobre las piezas se realizaban escasas figuras y se utilizaba, sobre todo, el color blanco (Ver anexo 22).

“Por los cuarenta adornamos dos abanicos grandes que llevaba la carroza con mucho papel brillante. Esto llamó la atención al pueblo porque las piezas más grandes se decoraban con pintura, y los huecos que a veces dejaban los carpinteros se tapaban con plantas naturales” (*Minito*).

En esta época, al decir de Susana Garay, “cuando más, se hacía algún calado para adornar una pieza y no solo se pintaba con brocha gorda, sino que se realizaban cuadros para enriquecer la decoración”.

Las obras del año sesenta ostentaron un decorado novedoso hasta el momento, aunque no existía la exquisitez de los ochenta porque no se conocía el screen² ni los beneficios de la polyespuma. *Helena de Troya* (Ver anexo 23), obra jútía, tenía los capiteles pintados de dorado y encima del color tenían figuras hechas de *papier maché*. *Minito* afirma que en otras piezas se imitó el mármol.

“En la carroza romana *Fiesta del Agua* (Ver anexo 7) se empleó pintura de varios colores y papel periódico para dar forma a las patas de la silla del dosel donde se ubicaba el personaje de Nerón, y luego, papel dorado arrugado para lograr la terminación y el efecto con la luz. Se colocaron unas rosas de papel de colores, cubiertas de brillantina, lo que se le llama ahora purpurina, con la única diferencia que la de antes parecía un espejo y la actual brilla menos. Las bambalinas tuvieron mayor

² Es una técnica de grabado surgida en Rusia en el marco de la Segunda Guerra Mundial para hacer propaganda. Considerada una serigrafía por tener la cera como componente. El proceso de elaboración consiste en dibujar figuras sobre una tela firme y bloquear los trazos no deseados. Pueden emplearse varios colores (*Coco*).

complejidad decorativa, pues se utilizó la cola, el engrudo y el blanco españa para moldear el papel en forma de conchas de mar” (*Coco*).

Cinco años después, con la carroza del barrio Jutíos *El Gran Mogol* (Ver anexo 24), se inició una etapa de superación de los elementos decorativos. Cuentan algunos parranderos que vinieron trabajadores de La Habana con instrumentos sofisticados como las caladoras eléctricas. El calado dejó de hacerse de papel gracias a la inclusión del cartón. También se colocaron piedrecitas brillantes para resaltar algunas esculturas y piezas de madera.

Refiriéndose a los preparativos de la parranda de este año, Evaristo Díaz Carrillo (*Minguí*) afirma:

“Ya no bastan los aficionados y artistas locales. Ahora hay que traer los mejores escultores, pintores, se necesitan modistas y peluqueras de la capital y hasta ingenieros. Las carrozas que se presentan tienen que reunir todos los requisitos y detalles; es decir, responder, sin un fallo al asunto que se trata en ella. Pobre del barrio que no observe las reglas de más puro arte” (documento inédito de Evaristo Díaz Carrillo (*Minguí*), 1971, p. 59).

Al decir de *Coco*, “en el setenta con la obra ñañaca *Ramayana* (Ver anexo 25), el papel escaseó y adornamos las piezas ya pintadas con papeles dorados y unos cordones plateados que vinieron a la tienda de productos industriales. A la mayoría de las esculturas que utilizamos le dimos un color que imitaba el oro”.

Según Luis Peña Casas, “en la carroza *Ruslán y Liudmila* (Ver anexo 26), los Ñañacos usaron por primera vez la técnica del calado de polyespuma con una plantilla sobre el papel de brillo para guiar el dibujo. Ya los Jutíos habíamos utilizado la polyespuma como bloque, pero no con forma de figura encima de la plantilla”.

Coco recuerda que en *Festival de las linternas de Nara* (Ver anexo 27), *Cumba* estrenó el screen como detalle de decoración de las piezas, novedad para las carrozas cubanas. Pero en el setenta y siete en *Flor de leyenda* (Ver anexo 17), los Ñañacos emplearon la polyespuma, hecha una figura a relieve, empapelada y pintada.

Con la aparición de estos elementos las obras lucieron mejor sus piezas, y la excelencia en la decoración se comenzó a exigir por parte del pueblo. Marys Pérez, decoradora ñañaca hace más de treinta años, comenta que “siempre hubo momentos en que la situación

económica condujo a la escasez de algunos recursos imprescindibles para un buen trabajo” (comunicación personal, 17 de enero de 2012).

En los últimos años se ha tenido en cuenta el refinamiento de los objetos decorativos que recrean el ambiente como la vegetación artificial (Ver anexo 28). Actualmente abundan los calados de polyespuma y cartón, y en un segundo plano, el screen por la complejidad y el gasto de materiales en su confección (Ver anexo 29).

Sin embargo, aunque se han insertado nuevas técnicas de decoración, nunca se ha dejado de utilizar el engrudo, el papel, el cartón y la pintura, y el cuadro nuevamente ha tomado protagonismo en las bambalinas y en las piezas superiores (Ver anexo 30).

4.1.1.3- Escultura

La única referencia encontrada de antes de 1900 está en el análisis realizado por Jorge Ángel Hernández de la reseña *Charla Menuda*, publicada el 7 de febrero de 1893 por el periódico remediano *El criterio popular*, la cual alude a un bajaré habitado por indios de mentiritas, es decir, esculturas que exhibía la carroza presentada por los voltenses en el desfile de recibimiento a los remedianos.

Todos los entrevistados concuerdan en que las esculturas siempre se utilizaban como un recurso para ocupar espacios y representar una imagen fija en la historia; además, porque se hacían con materiales fáciles de conseguir, casi siempre donados por los más entusiastas.

Las fotografías de las décadas del treinta y del cuarenta atestiguan que las carrozas tenían como piezas principales grandes esculturas. “Casi siempre se cubrían los espacios libres, porque se trataba de llenar la plataforma con la mayor cantidad posible de figuras moldeadas” (Susana Garay).

Según *Minito* inicialmente se realizaba el molde de la figura con madera, se rellenaba con paja y se cubrían con saco para finalmente darle la terminación con barro o yeso. Pero una vez terminadas eran muy pesadas al trasladarlas y ubicarlas en la carroza.

En *La pecera de Neptuno* (Ver anexo 31), del barrio Jutíos en el treinta y cuatro, se hizo en tamaño gigante al rey de los mares, acompañado de enormes caballos de mar, y también otras figuras ubicadas desde el principio hasta el fondo de la carroza. *Amor triunfante* (Ver

anexo 32), otra de las creaciones del mismo bando, exhibió en su parte delantera un inmenso tigre con personas encima.

Coco corrobora que había otras esculturas realizadas con materiales diferentes.

“En el año sesenta los caballos de la obra jútía *Helena de Troya* (Ver anexo 8) fueron hechos de cemento. No se me olvida que cuando ubicaron las figuras en la carroza se cayeron las bambalinas delanteras. Los Ñañacos en *Las antorchas de Nerón* (Ver anexo 33), del año sesenta y cuatro, hicieron dos cisnes con el esqueleto de madera y terminados con yeso”.

Alfonso Pérez, encargado de moldear las esculturas del barrio Ñañacos desde el sesenta hasta finales de los noventa, manifiesta que “para la década del setenta comenzaron los dos barrios a realizar las esculturas con barro o yeso. Se hacía la figura de malla y luego se cubría con papel lleno de engrudo y yeso. En *Palej* (Ver anexo 34), de 1987, los Ñañacos hicieron la cabeza de un soldado ruso con más de siete pies de alto, era la escultura más grande hasta el momento” (comunicación personal, 17 de enero de 2012).

En el año 2001 el barrio Jútíos con *Fiesta de luz en Japón* (Ver anexo 35), exhibió en su parte delantera una escultura en movimiento. De adentro de un tulipán gigante, hecho de malla y yeso, salía la figura de una mujer con un jarrón en la cabeza, que giraba gracias a un mecanismo eléctrico.

Luis Peña afirma que “hoy se siguen empleando las esculturas, principalmente de yeso. Pero desde el 2011 se confeccionan algunas de polyespuma, material que se moldea fácilmente, abunda más y pesa menos”.

4.1.1.4- Vestuario

Hernández en su estudio de la reseña de *El Criterio Popular* no contempla la presencia de personajes vivos encima de la carroza, de lo que se deduce que en ese entonces no había necesidad de usar trajes.

Susana Garay declara que su padre contaba que para inicios de siglo, los integrantes de los barrios recaudaban piezas de ropa y cuantos metros de tela podían, para luego modificar o coser los trajes según lo requiriera el tema, hasta sábanas y sacos de nylon utilizaban. No eran muy bonitos, pero lucían bien a la hora del paseo.

Según los entrevistados, después comenzaron a alquilarse en tiendas de La Habana con el dinero que sobraba cuando se concluía con la construcción de la carroza. El vestuario del

año 1960 (Ver anexo 23) fue el primero que se confeccionó completamente en Vueltas. Ya para ese entonces se le concedía importancia a las prendas, según lo llevara el traje, y al calzado.

“El de la obra ñañaca *La Fiesta del Agua* (Ver anexo 7) fue muy atrevido, porque por prejuicios de la época los personajes salían muy cubiertos principalmente con tela y tul, y en esta carroza romana el tema se prestó para cambiar los diseños en la vestimenta. Desde entonces, Vueltas comenzó a experimentar nuevos modelos en los diseños de los trajes” (*Coco*).

Amelia Herrera, costurera del barrio Jutíos por más de cuarenta años, argumenta:

“En la carroza *Blasones Imperiales* (Ver anexo 36), los personajes lucieron por primera vez grandes adornos de cabeza. Los vestuaristas descubrieron que con cartón y pegamento se moldeaban gorros con figuras poco pesadas, que complementaban el traje y hacían un conjunto muy atractivo. Anteriormente los adornos eran solo pelucas o tiaras muy pequeñas” (comunicación personal, 19 de enero de 2012).

En opinión de Luis Marante, vestuarista hace treinta años, en la década del ochenta y el noventa el traje pasó a un segundo plano porque se priorizó el adorno de cabeza. En ocasiones el rostro de los personajes casi ni se veía por los gorros gigantescos. El maquillaje se mantuvo sencillo, sin muchos arabescos ni matices. Se tendía a resaltar los contornos de los ojos, las cejas y los labios (comunicación personal, 19 de enero de 2012).

Al decir de *Coco* “ya para esta época se utilizaban las perlas, el satín, el tul, los hilos de colores, y se trabajaba para lograr la exquisitez en el vestuario. Ahora se ha vuelto a equilibrar el traje con el adorno de cabeza y el conjunto se confecciona con mayor detalle y calidad” (Ver anexo 37).

En la carroza jutía *Amanecer en Beijing* (Ver anexo 38), en el 2008, se logró un vestuario impresionante por su colorido y equilibrio en el conjunto, desde el calzado hasta el adorno de cabeza. En los trajes se utilizó el tul y el satín principalmente, cubiertos de perlas y otros detalles decorativos. Los gorros fueron grandes sin llegar al gigantismo de las décadas anteriores.

La mayoría de las figuras de los adornos de cabeza actuales se hacen con polyespuma por su poca densidad (Ver anexo 39). El maquillaje se aplica con extravagancia y los arabescos

pintados en los rostros muestran un mayor contraste de colores, en dependencia del tipo de vestimenta.

4.1.1.5- Luminotecnia

En *La Parranda*, Jorge Ángel (2000) explica sobre la carroza que en el sistema de iluminación de sus piezas artesanales se aprecia una reelaboración constante acorde con los adelantos técnicos y a favor de una mayor efectividad ilustrativa.

Este investigador describe a grandes rasgos la evolución de la luminotecnia en la parranda.

“En principio se utilizó la bengala blanca de manera enfática, desde el exterior del Trabajo de Plaza o la Carroza. Después, también desde el exterior se empleó la bombilla eléctrica. Más tarde, la bombilla pasó a formar parte del trabajo artesanal-escultórico como un agregado necesario a favor del efecto inmediato y, en pocos casos, con una función significante análoga al resto de las artesanías. En ese proceso se introdujeron juegos lumínicos originarios de las fiestas carnavalescas y de los espectáculos de variedades que, aunque en principio parecieron hipóstasis, pronto se acoplaron a las normas significacionales de la festividad y al estilo independiente de las variantes”
(Hernández, 2000, p.119).

Jorge Ángel Hernández agrega que, según *Minguí*, la carroza jutía de 1914 (*La Góndola*), enfrentó serios problemas de iluminación, pues las bengalas³ azules y rojas que se habían usado hasta el momento fueron superadas por una iluminación más clara y actual de los rivales, aunque, según el testimonio de Hermes Alemany, los Jutíos le habían robado las luces de bengala a los Ñañacos del bar donde se guardaron.

Aunque las parrandas en Vueltas comenzaron a desarrollarse cuando todavía no había fluido eléctrico, las carrozas eran alumbradas con luces de bengala blanca que encendían los fanáticos y no podían apagarse. Pero los productos con los que se hacía este tipo de fuego artificial comenzaron a escasear, por lo que aplicaron otros que producían bastante humo.

Al decir de Héctor Hernández, ñañaco de ochenta y siete años, “en las primeras parrandas de las décadas del treinta y cuarenta se alumbraban las obras con bengalas desde los tejados. No duró más tiempo porque los fanáticos del barrio, encargados de la iluminación, destruían los techos de las casas” (comunicación personal, 20 de enero de 2012).

³ Tipo de fuego artificial muy rudimentario que sostenido en las manos se mantiene encendido por largo rato.

“Desde el año sesenta y cuatro que los Ñañacos lo usaron por vez primera y los Jutíos copiaron, se viene alumbrando subido en los tejados de las casas, para que el humo suba a espacio y no perjudique el lucimiento de las carrozas” (documento inédito de Evaristo Díaz Carrillo (*Minguí*), 1971, p.60).

No obstante, *Coco* recuerda que cuatro años atrás en *La Fiesta del agua* se emplearon bombillas de colores para resaltar la caída del agua desde la gruta que exhibía el último de los tres chasis. Este tipo de iluminación después de su estreno tardó algunos años en volver a aplicarse. “Esa obra me impresionó mucho, era la primera montada en un chasis de hierro y alumbrada con luz eléctrica. Hasta ese entonces no había visto una carroza tan bien lograda y con tanto efecto a la hora de salir”.

“En la parranda del 65 hubo una innovación en cuanto al alumbrado de las carrozas de los dos barrios. Se usó poca luz de bengala, que fue sustituida por guirnaldas de luz eléctrica en las calles, que no produce humo” (documento inédito de Evaristo Díaz Carrillo (*Minguí*), 1971, p.60).

Las luces de bengala empleadas tradicionalmente no desaparecieron de forma radical. Siguieron combinándose con la luz artificial hasta que la gente las consideró innecesarias ante los adelantos en la luminotecnia.

“Con el tiempo no se usarán bengalas sino luz eléctrica, que resulta más barata y no produce humo.

Los inconvenientes de las luces de bengalas son muchos. Ahora falta la sal de nitro; pero aun teniendo todos los productos químicos para su confección siempre producen humareda. Depende del pirotécnico. Además se necesita usar más elemento humano, pues si a un barrio le falla la luz y sus carrozas se oscurecen y no pasan como el día, ahí mismo perdió la parranda” (documento inédito de Evaristo Díaz Carrillo (*Minguí*), 1971, p.61).

Jorge Pérez cuenta que en *Festival del Fresco Nocturno*, en 1970 (Ver anexo 40), “no se usaron bombillas y se hicieron unas bolitas de madera torneada a las que se les echó un polvo fosforescente, usado para distinguir las señales de tránsito, esa idea dio un efecto maravilloso, parecía que eran bombillas alumbradas”.

De los setenta en adelante se experimentó un cambio que favoreció principalmente el alumbrado de las carrozas. “Obviamente, de la inmanente exigencia de volumen se pasó a

la inserción de técnicas más modernas de construcción, pirotecnias, recursos para la decoración y, sobre todo, técnicas de iluminación” (Hernández, 2000, p.80).

De 1980 *Coco* recuerda que los electricistas ñañacos, en *Yejonala* (Ver anexo 41), ubicaron en la boca de una serpiente algunas luces, y los Jutíos, con *Joya radiante* (Ver anexo 42), también emplearon dentro de las piezas un alumbrado sencillo. Por esos años se comenzaron a emplear tubos de luz fría y más tarde el alógeno en el piso para contribuir a una iluminación más clara.

Jorge Luis Rodríguez, electricista jutío por más de veinte años, manifiesta:

“Después aparece la tambora⁴, que primero fue más grande y luego se hizo más pequeña, como un método muy sencillo que se crea manualmente. Si por casualidad el mecanismo falla, se le puede dar vueltas a diferencia de lo digital. En este equipo el intermitente repite el juego de luz, según las rotaciones de la tambora. Todavía algunos equipos de electricidad de otros pueblos parranderos lo utilizan” (comunicación personal, 26 de enero de 2012).

Luis Peña Casas afirma que en *Cenicienta* (Ver anexo 9), su carroza de estreno, “el sistema de luz se corrió en Vueltas por primera vez en la combinación de uno a tres⁵”.

Neysi Fleites Denis, electricista del barrio Jutíos por más de veinte años, señala:

“En esa década hubo una tendencia a colocar mayor cantidad de luces no intermitentes en las piezas. Después, influenciados por Remedios, se comenzó a emplear el intermitente de forma sencilla, cambiando los *sport light*⁶; incluso, yo llegué a verlo en *El Triunfo de Rocaille* (Ver anexo 43). Lo único que había intermitente era un *sport light* arriba de un maniquí. En ella unimos luces contrastantes: rojas, verdes y azules que encendían y apagaban a la misma vez” (comunicación personal, 26 de enero de 2012).

Con la carroza jutía *La Leyenda del Ciervo Blanco* (Ver anexo 18), *Coco* explica que esa intermitencia se comenzó a emplear de una forma más novedosa, y los juegos de luces en las piezas. *Cascanueces*, en 1995 (Ver anexo 44), lució una estrella como pieza principal con más de cuatrocientas luces en movimiento.

⁴ Tiene forma circular, parecida a un tambor, con escobillas. Se programa con una chapilla, preferentemente de bronce o sino de hojalata, según se quiera, del uno al seis, al ocho, al diez, y eso cuando se echa a andar va dando vueltas.

⁵ Diseño que establece la combinación que guía el movimiento de luces en las piezas de la carroza.

⁶ Luz blanca incandescente.

Según Daniel Brito, anterior jefe del equipo de electricidad del barrio Jufíos:

“La época fuerte en la iluminación comenzó con *Alfonsina y el mar* (Ver anexo 11) en el noventa y cuatro, y en el contrario, con *Cascanueces*. Tuvimos un tiempo en que se quería dar tanta importancia a la luz que se ubicaban piezas redondas que, aunque no tuvieran que ver con el tema recreado, admitían muchas bombillas. Ya eso se ha eliminado a no ser que verdaderamente lo exija la cultura tratada” (comunicación personal, 26 de enero de 2012).

Luis Peña declara que en el noventa y seis repitió el tema de la *Cenicienta* (Ver anexo 45) porque quería hacerlo de una forma más moderna que la anterior. Ya la luminotecnia estaba más avanzada y se logró con el juego de luz que caminaran las manecillas del reloj.

Fiesta de luz en Japón, en el 2001 (Ver anexo 35), la recuerdan todos los entrevistados como una de las más novedosas en cuanto al sistema de iluminación. Encima de su pieza principal se exhibieron “ocho tubos de luz fría con otros cuatro pintados de rojo en el centro, cogidos con pitas a los de afuera. Los cuatro del medio se quedaban encendidos adentro y mientras un hombre halaba, los tubos de alrededor abrieron y alumbraron” (Neysi Fleites).

En el 2002 se aplicó por primera vez el paño de luz⁷ (Ver anexo 46) en la pieza principal de *Aladino*, que ya se había experimentado en cúpulas pequeñas y columnas. Después de esa carroza se empleó con el mismo propósito en *Amanecer en Beijing* (2008) (Ver anexo 47) y *Tiempos de Corsarios* (2010) (Ver anexo 48). “Nosotros en *Tiempos de Corsarios* lo complicamos más al lograr dentro de la estrella náutica, figuras de diferentes colores” (Neysi Fleites).

⁷ Consiste en colocar tela, nylon y papel alba de afuera hacia adentro de la pieza. Del papel a la bombilla debe haber un pie de separación porque si se pega más se ve la bombilla de afuera. Al ir cerrado con la tela, lleva más huecos de lo normal, hechos de forma desorganizada, entre más huecos mejor para que le entre aire a la pieza y el vapor de la bombillas, que deben estar situadas a un pie también una de la otra de forma triangular, no se acumule allí adentro. Se ponen tres bombillas de colores diferentes (rojo, azul y amarillo) para mezclarlas y multiplicar los colores.

Comenta Jorge Luis Rodríguez que ya en Vueltas los equipos de electricidad de cada barrio trabajan solo con el sistema digital: los Jutíos desde el 2008 y los Ñañacos desde el 2010 con *La Bella y la Bestia* (Ver anexo 49).

Actualmente se utilizan mucho los contrastes de colores, según las exigencias de los proyectistas. Yoel Lima, jefe del equipo de electricidad de los Jutíos, considera que se ha ido imponiendo la diversidad de colores. Los electricistas se esmeran en contrastar el malva, el azul y el naranja, el verde y el rojo juntos, que al mezclarse dan otras tonalidades. La iluminación no se prioriza respecto a los demás detalles de la carroza, pero en el momento de presentación de la obra artística lo que imprime mayor virtuosismo son las luces.

Jorge Alberto Peña, fanático del barrio Ñañacos declara que “lo que mira la gente es si las piezas empiezan a alumbrar y de qué forma, si coincidió el momento de encendido con la intención de la leyenda, si se quedó oscuro algún traje o resaltó con la luz de planta” (comunicación personal, 18 de enero de 2012).

En opinión de Neysi Fleites el avance de la luminotecnia ha sido tan notable que en una pieza grande se pueden lograr setenta o más cambios de luces. “Nosotros los Jutíos estamos trabajando con ocho o nueve tipos de bombilla y los Ñañacos con un solo tipo. Tenemos que improvisar mucho, a veces en una misma pieza hay seis tipos de bombilla: en serie, en paralelo, en 220 y 110 V, siempre para mantener la armonía y el ritmo”.

4.2- El Changüí, otro elemento artístico competitivo

4.2.1- Conga

Jorge Ángel en su análisis de la reseña *Charla Menuda*, advierte la participación de un piquete popular con los estandartes de los barrios parranderos de Remedios, como antecedente de la conga. Luego Vueltas, como pueblo de la migratoriedad, en lugar de los lentos himnos y coplas interpretadas por los piquetes en Remedios, asumió los toques más rítmicos de la conga propia del carnaval” (Hernández, 2000).

Comenzaron con pocos y rudimentarios instrumentos, por lo que los toques no tenían el nivel de precisión que alcanzó en décadas posteriores. Los miembros del oriente del pueblo, en su mayoría de raza negra, sustituyeron el güiro por el cencerro y ello propició la

formación de grupos de tocadores de rumba y la cultura afro primó sobre la tradición campesina (Fleites, 2008).

Minito recuerda que en los años treinta y cuarenta en cualquier esquina se formaba una conga que después recorría el pueblo. Los instrumentos principales eran el cencerro, las rejas de arado y el bombo que se hacía con cuero de carnero. “Me identificaban en el pueblo como el organizador de los changüíes del barrio Jutíos porque, cuando Vueltas estaba un poco aburrida y necesitaba alegría, reunía un grupo de amigos del barrio y formaba una conga en menos de diez minutos”.

Para los años sesenta se introdujeron los instrumentos de viento metal y viento madera, y cada barrio tenía sus propios tocadores. Jorge Pérez cuenta: “Reynaldo Monteagudo, el que hizo la primera conga ñañaca, tocó nuevos ritmos que todavía persisten. Una vez hasta se hizo un experimento con un redoblante para hacer un lleno mayor”.

En 1970, en el sitio conocido como “la esquina de El Combate” se fundó la conga *La Chancleta* con solo doce integrantes, hasta que tres años después se sumaron otros seis. Al respecto Carlos Cuella, su director desde 1973, afirma que “desde su surgimiento, por la melodía de las trompetas acopladas a los toques de bombo, sartén y cencerro, se identificó con un ritmo diferente al de la conga del barrio contrario e, incluso, a las demás de la región central. Esta conga marcó un punto de giro en la musicalidad de los changüíes” (comunicación personal, 30 de enero de 2012).

Los instrumentos que en un inicio fueron más rústicos, se han perfeccionado paulatinamente. Por ejemplo, al bombo había que calentarle el cuero para que sonara mejor. Ahora ese material se estira con unos tornillos ubicados en los extremos de la madera.

Por los años noventa el barrio Ñañacos prescindió de tocadores y para las parrandas importaron congas de otros territorios. Orestes Manso recuerda que para la fiesta del 2000 alquilaron la conga de Nené Valle, de Sancti Spíritus.

Hoy Vueltas es de los pocos pueblos parranderos que tiene una conga en cada barrio que ha incorporado nuevos instrumentos. Carlos Cuella refiere que “*La Chancleta* (Ver anexo 50) y *La Carcoma*, han adquirido su toque particular, la mía tiene una cadencia un poco más lenta que la otra y si faltan las trompetas no se toca”.

4.2.2- Cantos

A juicio de Jorge Ángel Hernández (2000) a través del tiempo en la parranda se improvisa sobre bases rítmicas de escasa variación y, con más frecuencia, sobre un mismo tipo de canto. Esos cantos se han adaptado a la cultura popular.

Susana Garay explica que siempre han sido típicos del poblado y que en los changüíes de su juventud se entonaban coros en forma de burla, al compás de la conga. En todas las parrandas surgían letras nuevas, acordes a las situaciones que ocurrían. Cuando su papá exhibió las malanguillas, recuerda que le cantaban: Que salga Mundo Garay/ con su parranda grosera/ que saque la malanguera/ que se la vamos a cortar.

Afirma *Minito* que en los changüíes siempre encontraban un motivo para cantar y burlarse de alguna desgracia del contrario. “En el año cuarenta y ocho los Ñañacos, con el camajuanense Mujica como carpintero, armaron una carroza titulada *Cecilia Valdés*, que se les derrumbó antes de salir. Los Jutíos cantábamos: Por aquí no ha pasado *Minito*/ por aquí no ha pasado Chivás/ por aquí el que pasó fue Mujica/ y dejó la carroza gambá”.

No solo surgían estribillos de manera espontánea, sino que algunos ya fijados se repetían cada año por el gusto popular: Jutío para qué tú cantas/ si tu canto no tiene melodía/ tú eres como la lechuza/ que abandona el nido a la luz del día. Que no queremos ñañacos en esta conga/ al que le sirva el sayón que se lo ponga.

“El canto del Changüí suele repetir frases que, de acuerdo al momento en el desplazamiento, se atienen a semantizaciones distintas, variables. Las circunstancias, y la propia emotividad de los integrantes del coro y de la conga, determinan que se cumpla este principio de hacer una frase de diferente connotación” (Hernández, 2000, p.196).

Sin embargo, en los changüíes actuales se entonan escasas veces estos cantos tradicionales. Las personas se han aclimatado a las tendencias musicales populares y durante su desplazamiento se pueden escuchar canciones de cualquier época y género. En los últimos años las palabras obscenas se han generalizado, aun cuando el calor de la disputa se mantiene idéntico al de épocas anteriores.

Al decir de Susana Garay “ya los cantos de los changüíes se han convertido en una grosería. Muy pocas veces la gente entona los coros jocosos de mi juventud. Nuestros

cantos típicos de puya (Ver anexo 51), sin malas palabras, manifestaban más que ahora la porfía entre los barrios”.

4.2.3- Estandartes

En un inicio los barrios parranderos de Vueltas se identificaron con los mismos de Remedios. El Oriente asimiló la simbología del remediano San Salvador, mientras que el Occidente siguió a El Carmen. Azul para aquel en la bandera, rojo para el último. (Hernández, 2010).

Según Ernesto Miguel Fleites, en 1928 ya cada barrio tenía determinados sus propios estandartes con los mismos colores asumidos inicialmente. A diferencia de los demás territorios parranderos, adoptaron una forma triangular, en cuyo espacio aparecía el nombre del barrio y el símbolo que lo representaba en la competencia.

“Las banderas tenían que repararse cada poco tiempo por la mala calidad de las telas y las pinturas donadas por los pobladores. Lo importante no era que estuvieran bonitas, sino que distinguieran a los barrios en cada changüi” (*Minito*).

El diseño de estas banderas ha mantenido sus rasgos originales, pero gracias al afán de superación se han incorporado otros elementos decorativos como los flecos dorados y plateados alrededor de las telas de mejor calidad, y la purpurina para resaltar el nombre del barrio y el contorno de la figura animal (Ver anexo 52).

Si bien anteriormente cada barrio era representado con una sola bandera, en la actualidad cada uno exhibe tres, porque algunos pobladores que han emigrado hacia el exterior mantienen la tradición parrandera y contribuyen a embellecer los estandartes.

4.2.4- Emblemas

Según Hernández (2010) los barrios voltenses también asimilaron los emblemas de Remedios. El gallo como símbolo para el Oriente Ñañacos, el gavián para el Occidente Jutíos.

Mingú aclaró que “fue en las parrandas de 1928 cuando los Jutíos empezaron a utilizar el gavián como símbolo de su barrio y en oposición del gallo ñañaco” (documento inédito de Evaristo Díaz Carrillo (*Mingú*), 1971, p.30), porque desde antes los Jutíos tenían como

símbolo una jutía. Este barrio estuvo representado por ambos emblemas hasta que decidió quedarse solamente con el gavián por ser un ave de rapiña que combate al gallo.

Con el tiempo a estos emblemas se le han incorporado elementos que recuerdan las desgracias de los contrarios. *Coco* cuenta que las perlas que guindaban encima de las coronas de *Blasones Imperiales*, cuando se desprendieron y cayeron a la calle, los Ñañacos se apoderaron de una y hasta hace poco estuvo guindada del pico del gallo. El gavián aún sostiene en su pico, desde hace más de quince años, el fleco de una bandera ñañaca robada en un changüí (Ver anexo 53).

Actualmente los dos barrios cuidan la apariencia de su animal representativo, por constituir los símbolos de competencia en las parrandas voltenses. Pero los Ñañacos, a diferencia de sus rivales, mantienen reparado el gallo que conformaron en 1971 (Ver anexo 54).

4.3- De la Pirotecnia

“La pirotecnia será, a lo largo de toda la historia de la fiesta, un elemento básico de identificación del espectáculo, no sólo en la Parranda voltense, sino en todas las festividades de esta clase en la región norte-central de Cuba. Los fuegos artificiales, con su explosión lumínica bajo la dimensión de la bóveda celeste, tienen un complemento de tradición folclórica vital en las sucesivas explosiones que aportan los tableros” (Hernández, 2010, s.p.).

Mingú dejó constancia de que en los primeros años del siglo XX, el peso de la competencia estaba fuertemente relacionado con el evento del fuego.

Es por eso que los Jutíos se parapetaron tras una especie de fuerte desde el que dispararon salvas durante toda la Nochebuena. Construyeron, además, un muñeco que representaba a José Pimienta —concebido por Guillermo León— y lo hicieron estallar en el medio de la calle. Sus rivales quemaron un globo con un muñeco que representaba a Ciprián Rueda y elaboraron, gracias al trabajo de un pirotécnico remediano, la aparición de un amolador de tijeras tras una explosión de luces de bengala” (documento inédito de Evaristo Díaz Carrillo (*Mingú*), 1971, citado en Hernández, 2010, s.p.).

Debe señalarse que los fuegos artificiales desde esas fiestas han tenido una gran importancia al completar la presentación de un changüí o el paseo de la carroza. *Mingú* afirma en sus escritos que fue precisamente en el año 1928 cuando se usaron por primera

vez en Vueltas, aunque en pequeñas cantidades, los tableros y zarandas para disparar muchos voladores al mismo tiempo. Esa idea se tomó de Zulueta, otro territorio parrandero. En los festejos que le siguieron, el empleo de fuegos artificiales era imprescindible. Las pirotecnias existentes en el pueblo (Ver anexo 55) se dedicaban a confeccionar voladores de güin principalmente, porque no se conocían las técnicas para crear otro tipo, y bengalas blancas para la iluminación de las carrozas en horas de la noche.

Orestes Manso explica que hasta la década del setenta cada barrio contaba con una pirotecnia, por lo que no se necesitaba importar este elemento. Cuando las fábricas desaparecieron del pueblo por decisión gubernamental, se buscó la alternativa de comprarlos en otros territorios, como Remedios, Chambas y Zaza del Medio.

Pronto los voltenses comenzaron a disfrutar de una gran diversidad de fuegos artificiales como morteros, paracaídas y palometas, sin dejar a un lado los voladores de güin (Ver anexo 56). Declara *Coco* “que en los años ochenta, las parrandas se caracterizaron por el derroche pirotécnico. Fue a partir de esa década cuando los barrios, antes de la salida de las carrozas, comenzaron a exhibir piezas de fuego⁸ que competían en cuanto al nivel de complejidad”.

Hasta 1995 la exhibición de fuegos artificiales ocurría en la noche de las salidas de las carrozas. A partir de ahí el barrio Ñañacos, influenciado por la idea del pueblo de Zaza del Medio, realizó un saludo por la tarde (Ver anexo 57). “Desde ese momento la mayor cantidad de voladores de bomba comenzaron a tirarse de día y los fuegos de luces se reservaron para horas de la noche. Esta iniciativa la tomaron al año siguiente los Jutíos y en la actualidad es una tradición de la parranda voltense” (Orestes Manso).

En las fiestas del 2001 el barrio Jutíos tiró por primera vez en las parrandas cubanas ocho morteros españoles. “En convenio con el país, pirotécnicos españoles estaban al inaugurar la fábrica de estos fuegos en Camajuaní, y en La Habana los estaban vendiendo por divisa. Al enterarnos hicimos todas las averiguaciones y conseguimos unos pocos para tirarlos en la salida de la carroza” (Jorge Colom).

⁸ Estructura estática de madera con diferentes figuras que se rellenan de casquillos llenos de pólvora, los cuales al encenderse iluminan las figuras y permiten que algunas piezas giren.

Para el año siguiente los barrios se enfrascaron en una lucha de fuego sin dejar a un lado los demás elementos de la fiesta. Los Jutíos mandaron a confeccionar en las pirotecnias de Chambas y El Santo una cifra de voladores no vista hasta el momento en el pueblo, para superar el récord de un parrandero ya fallecido.

Jorge Colom recuerda: “Planificamos hacer seiscientos metros de tablero, por lo tanto había que lograr cien mil voladores. Como a las seis de la mañana logramos el principal objetivo de la fiesta: llenamos los seiscientos metros de tableros y superamos la historia de Manolín Vega”.

Ñañacos y Jutíos en las parrandas actuales le conceden más importancia al volador de explosión que al de luz. Colom argumenta que “los trabajadores de las pirotecnias se han dedicado a fabricar fundamentalmente fuegos de bomba porque los productos químicos para producir voladores de luz escasean. No obstante, al salir las carrozas tiramos morteros españoles (Ver anexo 58) y otros voladores de luces”.

4.4- Tradiciones de la tradición

Como resultado del despliegue de la parranda en San Antonio de las Vueltas destacan tres importantes eventos identificados también como tradiciones:

- **Discusión de las salidas de los barrios:** Desde siempre se ha efectuado la discusión de las salidas de los barrios el día de la parranda. Jorge Ángel explica que “en un principio se realizaba en presencia de los pobladores en el parque La Libertad sin la asistencia de autoridades locales. El orden se decidía con una moneda que era lanzada al aire por uno de los parranderos”.

En opinión de *Coco*, la euforia del momento y la desorganización debido a la informalidad, propiciaba fuertes encontronazos entre los barrios. Fue en las primeras parrandas de la Revolución cuando las discusiones de las salidas comenzaron a hacerse en el local de la Policía Nacional Revolucionaria (PNR).

En la actualidad, esta tradición se desarrolla en el mismo lugar sobre las ocho de la noche y el orden de salida lo discuten los fanáticos, elegidos por los respectivos presidentes. Una amplia representación de pueblo espera en la calle el resultado del sorteo para celebrarlo con un changüí que sale de ese mismo sitio y retoma el recorrido habitual.

- **Saludo por la tarde:** Orestes Manso asegura que “a partir de 1995, tomando como iniciativa la idea del municipio Zaza del Medio, los Ñañacos realizaron un saludo en horas de la tarde por primera vez en las parrandas voltenses”.

Detrás de la carroza de este barrio se tiraron una serie de voladores explosivos y el changüí recorrió el pueblo con todas sus iniciativas. Al año siguiente, los Jutíos tomaron la idea y junto a los Ñañacos continuaron con este saludo.

Actualmente desde las cuatro de la tarde hasta las siete de la noche aproximadamente comienzan los saludos entre barrios, (Ver anexo 59) en dependencia del orden de salida discutido con anterioridad. La mayor cantidad de fuegos artificiales de bomba se reservan para la ocasión, en la que se exhiben varias iniciativas al ritmo de la conga. Los locutores de cada bando entrevistan a parciales de los barrios, anuncian el tema de las obras y animan a los partidarios desde el audio central.

- **Diana:** “Fue una iniciativa introducida en Vueltas por los miembros del barrio Jutíos para despertar a los pobladores con el ruido de los fuegos artificiales y los toques de la conga en la madrugada del 2 de febrero, día de la parranda. No tardó en practicarse anualmente en los dos barrios parranderos” (Jorge Colom).

Comenta Emilio Ramos que en la década del setenta, cuando la celebración de las parrandas se traslada para los meses de verano sin fecha fija, la diana continúa desarrollándose el mismo día. Sin embargo, en el 2010 las parrandas voltenses, al retomar su fecha tradicional, recuperaron esta tradición para su jornada de competencia.

La diana hoy día se extiende desde las cinco hasta las siete de la mañana aproximadamente y concluye con el enfrentamiento de los dos changüíes frente al parque José Martí.

La parranda voltense, una tradición de pueblo con más de cien años de existencia, delimita la carroza, el changüí y la pirotecnia como elementos artísticos que rigen la competencia entre Jutíos y Ñañacos, y que se han adaptado a cada etapa del desarrollo social, con la máxima de avivar los deseos de superación constante.

Las tradiciones que han surgido como resultado de la proyección de la fiesta en este territorio, distinguen a San Antonio de las Vueltas de otros pueblos parranderos de la región central de Cuba.

TESTIMONIOS

Más ñañaca que el gallo

“He sentido lo mismo cuando pierdo un familiar querido que cuando pierden los Ñañacos. Si todos los parranderos fueran como yo, o la fiesta se hiciera con todas las de la ley o ya se hubiera acabado. Soy muy fuerte de carácter y respecto a mi barrio, no entiendo”.

Para Tamara la parranda es como una religión y el barrio Ñañacos, su ídolo. No tiene en la sala de la casa otro objeto más valioso que un gallo de porcelana, al que castiga en secreto cada vez que los Ñañacos no logran una buena actuación.

Todavía no ha nacido una persona que la haga admitir una derrota, alguien que le cierre la boca en medio de una discusión de parranda. A sus sesenta y un años, esta económica retirada, conserva la chispa y la energía de siempre, para intervenir por su barrio cual si fuera una abogada defensora.

Un parrandero de verdad no puede dormir, mientras que la casa de los trabajos esté abierta. Desde que el chasis se ubica en la calle hasta que la carroza sale, el parrandero no puede estar en paz por la responsabilidad que tiene. Yo lo comparo con un familiar fallecido, hasta que no lo velas y le echas el último puñado de tierra no puedes venir para la casa.

Este barrio es mi vida porque desde que llegué al mundo solamente escuchaba comentarios de los Ñañacos. Mi abuelo *Minguí* aseguraba que si le nacía algún hijo o nieto jutío no le daba comida. Por supuesto, eso lo decía en broma. Pero imagínense, como crecí oyendo esas cosas, a mí jamás se me ocurrió mencionar al contrario.

Fíjense si la herencia es fuerte, que donde mi barrio arma cuatro palos ahí estoy yo apoyándolo, aunque no me sienta bien. La visita que venga a esta casa en tiempo de parranda sabe que se tiene que atender sola, pues no tengo tino ni para bañarme. Puedo decir con toda seguridad que el día que se decide la victoria dejo de ser hija, madre, hermana, abuela y amiga. Soy nada más ñañaca, y rabiosa.

¿Mi elemento preferido?, la pirotecnia. Cuando mi papá, Aníbal Díaz, fue jefe de fuego, ya era una jovencita y me dedicaba a fabricar los voladores con él para tirarlos después. Creo que he sido de las pocas mujeres en el pueblo que se ha expuesto al peligro de los fuegos artificiales.

Para que vean, nunca me gustó trabajar en la decoración. Me considero una persona muy intranquila y en ese tipo de trabajo no se nota el adelanto. No era lo mismo cuando papi decía: “Hoy no se va nadie de aquí hasta que no vea hechos mil quinientos voladores”. Y al final de la jornada ahí estaban todos.

No piensen que la carroza no me gusta, al contrario, creo que con ella se decide el triunfo, y los fuegos y el changüí tienen que corresponderle. Además, este pueblo lo que más admira y disfruta es la carroza por su arte, belleza y colorido.

Recuerdo que en 1956 presentamos *Colón ante los reyes* y, como era muy chiquita, me dejaron con mi bisabuela. Cuando estaba saliendo la carroza rompí en llanto y esa viejita me cogió por una mano y me llevó a ver la salida de los Ñañacos. Eso nunca se me olvidará.

Siempre estuve muy vinculada a la parranda, no solo por las exigencias de mi abuelo y mi padre, sino porque hasta mi esposo fue presidente del barrio dos años. Yo lo volvía loco, lo regañaba por las cosas que faltaban antes de la fiesta y muchas veces le orientaba lo que tenía que buscar.

En el año ochenta y nueve, cuando tenía a la más chiquita de mis hijas recién nacida, comenzó una parranda. En horas de la tarde, empecé a recibir papelitos de mis amigas en los que me contaban lo que me estaba perdiendo. Muy seria, senté a mi mamá y le dije: “Yo me voy para el parque que ya no puedo aguantar la tentación. Con la niña haz lo que quieras, como si la tiras por el balcón”.

Claro, fue un decir, pero es para que tengan una idea de cuánto me alborotaba en esos días, ¡hasta recién parida!

De un susto, una victoria

En 1995 los equipos de trabajo del barrio estaban un poco atrasados y habían surgido algunos inconvenientes con *Cascañueces*, una de las carrozas más lindas que se ha hecho en este pueblo.

En ese entonces trabajaba en Camajuaní y me ponía psiquiátrica al llegar las fiestas. No hacía nada más que mirar impaciente el reloj para ver si llegaba la hora de irme.

El día antes de la salida, me acuerdo que fue un viernes, Aurora, una gran amiga del barrio, me comentó:

—Tamara, ¡qué atrasados estamos!, todavía no se sabe si podemos salir mañana.

—Sí, sí, ya veo. Ahora mismo voy al cementerio a conversar con mi abuelo para contarle cómo están los Ñañacos, le contesté.

Recogí una pucha de flores, agarré por la mano a mi hija más pequeña de seis años y nos fuimos a ver a abuelo. Iba por aquella loma hablando prácticamente sola. La niña aún no entendía de aquello y yo peleaba sin parar por la indignación tan grande que sentía.

Cuando llegamos le dije a mi abuelo que a esas alturas no se había terminado la carroza, que era una falta de respeto y de responsabilidad, que si él hubiera estado vivo tendría la misma incomodidad que yo, o hubiera ayudado en esa parranda. Y por ahí para allá cuanto se me ocurrió pensar.

Sentada en su tumba con la niña al lado, me lamenté más de una hora y después regresé para el pueblo. Parece que ir a hablar con mi abuelo nos dio buena suerte a los Ñañacos. Al otro día salimos en tiempo con una carroza de lujo. *Cascanueces*, después de un buen susto, se convirtió en un éxito rotundo.

Pastillas anti...

Otra vez, no recuerdo exactamente el año, eran las dos de la tarde del día antes de las salidas y ya estaba muy alterada. Mi esposo, como de costumbre, me aconsejó que tomara algún calmante. Encima del refrigerador había un paquete de pastillas, que sin fijarme en el nombre lo empecé a utilizar. Pero el sobresalto no se me quitaba y no me daba ni una gota de sueño.

Así fue que no dormí en toda la noche y el sábado por la mañana estaba más alterada que el día anterior. Seguí con las pastillas pensando que no me calmaban porque era demasiada la alteración. Les contaré que después de estar un día entero tomándolas, me di cuenta de que era un paquete de pastillas anticonceptivas.

No pierdo ante un jutío

Actualmente mis tres hijas son mayores de edad y ¡ñañacas!, pero la más grande es muy derrotista. Cuando ve más bonita la carroza de los Jutíos lo comenta con la gente y con su cara dura me lo dice a mí, que de todas las carrozas de los Ñañacos me enamoro.

Como dicen por ahí: el amor es ciego, y quizás por eso no comprendo cuándo la mía está más fea. Ni en las discusiones con mi hija bajo bandera. Pero aunque muy parrandera no soy ilusionista. Si pierdo por algún motivo grave, lo reconozco, eso sí, nunca delante de un jutío.

Este gallito de porcelana recibe todos los castigos. Claro, porque es el animal que nos defiende en la pelea contra nuestros rivales. Cuando fracasamos lo pongo de espaldas y mucha gente que me visita pregunta por curiosidad el porqué de la posición. Yo siempre le contesto: “Me gusta así”. Para las veces que quieren virármelo, ¡qué frescura!

Este año el esposo de mi hija más chiquita trabajó con los Jutíos y en varias ocasiones convidó a mi nieto de tres años a la casa de los trabajos. Lo último que le dije al niño fue que los que trabajaban con su papá eran personas muy malas y que si iba con su papá le cortarían la nariz y le sacarían los ojos.

Tengo que hacer algo para que mi nieto más pequeño no me salga jutío. Me costará mucho, pues su padre lo hala bastante. Los otros tres que tengo no me preocupan, son y serán como su abuela: más ñañacos que el gallo.

La tradición no se podía romper

La casa de los Colom en Vueltas, testigo de las pugnas de toda una familia por alcanzar el triunfo en una tradición más que centenaria, cobija a dos de los protagonistas de la fiesta popular. Miguel Colom, siempre al lado de su madre Rosiris, nunca encuentra trabas para hablar del barrio, al que su padre entregó todo el talento artístico, enclaustrado en la destreza de sus manos.

Una pausa prolongada después de pocas palabras no significa que concluye la idea. Miguelito, como le dicen en el pueblo, continúa hablando como si nada lo detuviese. Su enfermedad a los sesenta años, le impide emocionarse y trabajar como antes, pero “Menos mal que el médico nunca me ha prohibido estar con los Jutíos cuando arman una carroza, tiran un fuego o sacan un changüü”.

De pequeño la primera palabra que oí fue parranda. Esta casa era la sede de los Jutíos porque mi papá, desde 1928, diseñaba las carrozas del barrio, y la mayoría de los encuentros secretos se hacían aquí. ¡Sí, encuentros secretos! Antes, todo se preparaba con mucha discreción; además, las características de mi familia obligaban a que no se hablara nada relacionado con la parranda de los Jutíos mientras las mujeres estuvieran presentes. Curiosamente, todas las hembras por parte de padre eran ñañacas y los varones, jutíos. Mi abuela paterna, Isabel Sánchez, fue la primera presidenta que tuvieron los Ñañacos. Así que se darán cuenta del conflicto que siempre hubo entre madre e hijo.

Casi todos los domingos se reunía la familia para compartir en paz y armonía. La tranquilidad se acababa en tiempo de parranda. De los dos lados existía un secreteo tremendo y cuando llegaba la hora de la comida, si se tocaba el tema de los barrios, aunque fuera para joder, se formaba una “guerra civil”.

Siempre el barrio Jutíos me llamó la atención, además la tradición no se podía romper conmigo. Fueron muchísimas las experiencias en el barrio, pero no se imaginan la tristeza que siento cuando hablan de algunas y no recuerdo detalles.

Empecé a trabajar dentro de la directiva en 1960, cinco años después fui jefe de la pirotecnia, y en el setenta comencé como presidente del barrio. Estuve dirigiendo el barrio

Jutíos hasta que, en el año noventa, decidieron separar a mi papá de sus funciones y me fui con él.

La maldición del gallo

Los emblemas y las banderas de cada bando siempre han sido sagrados y, por los años setenta, no recuerdo exactamente la fecha, se me ocurre robarme el gallo de los Ñañacos que estaba en la casa del negrito Celestino, un rabioso del barrio. Imagínense la revuelta cuando los Ñañacos se enteraron del robo, que esta casa me la registraron de arriba abajo hasta con la policía, porque pensaban que yo lo tenía. No me opuse porque eso significaba delatarme, además nunca pensé guardarlo aquí, sabía lo que venía.

Cuqui Gil, un charlatán de los Ñañacos que guardaba la bandera en su casa, criticaba al negrito y decía: “A ese se lo robaron porque es un verraco, un entretenido”. Yo lo estaba cazando para que dejara de hablar boberías. Pues a los dos o tres días, por la madrugada, entramos a su casa por el patio y le robamos la bandera, que estaba en su propio cuarto. Cuando amaneció no quería asomarse ni a la puerta de la casa.

Preparamos con tiempo la maldad y decidimos una tarde, que no había nadie en esa casa, brincar la cerca del patio y entrar por la puerta trasera. El gallo estaba en el último cuarto. A mí me ayudó a robármelo Gladys Bello, una jutía que parecía una fiera en la calle el día de la parranda. Todo iba saliendo de maravilla, entramos sin que nadie se enterara y ya teníamos el objetivo en la mano.

Pues les cuento que en aquel corretaje brincamos la cerca altísima que separaba el patio, y, entre el nerviosismo y el apuro, oí un grito. La mujer se había caído y del golpe se partió la cadera. Estuvo padeciendo como cuatro meses en cama, pero contenta porque el emblema de los Ñañacos lo teníamos nosotros. A partir de ese momento empezaron a pasar cosas increíbles. A todas las personas que guardaron el gallo les ocurrió algo.

Los Ñañacos estaban locos por saber dónde se guardaba la figura y yo no sabía qué hacer con ella. Entonces, un grupo de compañeros creímos que era el momento para molestar un poco a nuestros rivales. ¡Esos días sí no se olvidan!

A la máquina de Macho Guirado, un amigo del barrio, le quitábamos el capó y con el motor abierto, paseábamos el gallo despacito por el pueblo. Lo tirábamos contra las veletas del

ventilador del carro y lo hacíamos polvo, si algún intruso metía la mano. Nuestros rivales estaban furiosos ante un grupo de jutíos que gozaba con su emblema.

Después de joder un tiempo, se me ocurre esconderlo en la casa de *Vaquita*, un muchacho que vivía frente a la nave de los Jutíos. A los pocos días, me quedé boquiabierto cuando en la calle me dijeron que, hacía un momento, la *Vaquita* se había ahorcado por problemas familiares. Me volví loco, ¿cómo sacaba ese gallo maldito de ahí después de lo que había pasado?

Para que vean lo importante de tener amigos del mismo barrio, Héctor Leiva (*Chí*), chofer desde hacía unos años del carro de la funeraria, después de convencerlo me lo ayudó a sacar antes de llevarse al muerto. ¿Que si el gallo dio guerra? Oigan lo que viene.

Yo no sabía qué hacer con él. Ya los Ñañaos habían ido por la casa a preguntarme como en tres ocasiones, y al no recibir las respuestas deseadas, estaban furiosos. Tenía que sacarlo de Vueltas lo más rápido posible antes de que me mataran a palos.

Entonces, hablé con la doctora *Puchi* que vivía en Santa Clara para que se lo llevara y lo guardara en su casa. Ella, que sabía las historias con el gallo, le pidió al vecino del frente que se lo escondiera en algún rincón. Él, ingenuo a todos los comentarios, aceptó. Una tarde, como a los diez días de habérselo llevado, la mujer me llamó llorando de lo más alterada, recuerdo que entre quejidos me dijo: “Ay Miguelito, le di el gallo al vecino del frente y se acaba de morir de un infarto”.

Después de eso, creo que el gallo lo quemaron por allá, me daba lo mismo lo que hicieran con él, aquí sí no lo quería. Fíjense la maldición, que a mí no me había pasado nada y al cabo del tiempo me dio un infarto cerebral que me mantuvo como un año en cama, y borró de mi mente vivencias muy importantes.

El diseño de mi vida

Vueltas es para Coco la patria chica y la grande. “Todas mis vivencias, realizaciones y reconocimientos se las debo a este pequeño pueblo. ¿Mi vida?: la familia, la fe católica, San Antonio de las Vueltas y, por supuesto, el barrio Ñañacos”.

Solo en su casa, donde únicamente se oyen el cantar presuroso de los pájaros y el vaivén de los árboles a causa del viento, vive, trabaja y hace historia el artista plástico que más carrozas de parrandas ha diseñado en todo el país.

*“No tengo ninguna preferida, aunque nunca olvido *Ramayana*, esa obra hindú que me sacó a la luz pública como diseñador”.*

Cuando se detiene a conversar, siempre sujeta entre sus manos un pequeño cuaderno que guarda múltiples dibujos, muchos de los que actualmente aparecen incluidos en sus mejores diseños.

“A la hora de pintar un proyecto, algunas veces me viene una idea aislada de un conjunto determinado de piezas, que tengo que ubicarlo en alguna cultura; otras, simplemente dibujo con un objetivo propuesto. En esta libreta llena de garabatos, con más de treinta años, pinto lo que se me ocurre y de esas líneas difusas surgen muchas de las piezas principales de algunas carrozas”.

En el transcurso de su vida estudiantil consiguió libros, revistas y algunos documentos que le han servido para evitar anacronismos y como material de consulta en el momento de concebir un proyecto. A sus sesenta y cuatro años, considera su biblioteca personal como la más actual tecnología, esa que no puede utilizar por las escasas posibilidades económicas.

Aunque confiesa: “no me gusta ver armar ni mucho menos desarmar ninguna carroza”, esta conversación al pie de la ceiba del patio, fue construyéndola como uno de sus más anhelados diseños que nunca quisiera desarmar. En solo dos horas y algunos minutos había logrado concatenar retazos de su historia. Su memoria rescató piezas de tiempo que van desde las primeras experiencias de su infancia, hasta las más recientes en la parranda. Esta casa anteriormente era el revés de la moneda. Ahora tengo un silencio muy grande. Antes, desde lejos se oía la bulla porque todos los miembros de la familia hablábamos al

mismo tiempo. De nosotros, mi mamá era la única ñañaca, actualmente no sé si escogí pertenecer a ese barrio por ella o por contrariar a mis tíos.

Siempre he vivido muy lejos del centro del pueblo y hasta que fui mayorcito no pude presenciar solo una parranda de noche. A uno de mis tíos le gustaban mucho las fiestas y, aunque no se hacían todos los años, cuando se acercaban, me armaba dos carrocitas con unas cajas de fósforos que llevaban dibujados unos pavos reales. Claro, siempre me ganaba porque como era jutío la más fea la confeccionaba para mi barrio.

De todas formas, yo le daba una perreta y tenía que hacerme una linda. ¿Saben cuáles eran los voladores?, fósforos encendidos, y mi familia, el único público que presenciaba la salida de nuestros trabajitos. Con esa pequeña competencia me emocionaba mucho y sin vivir de cerca el ambiente de la fiesta, ya me consideraba un ñañaco.

Siempre me imaginé las parrandas como algo grandioso y fue a los siete años cuando presencié la primera de día. A esa edad comencé mis estudios en la escuela “Número Uno de Varones”, que estaba al lado de la casa de *Minito*, jutío entusiasta encargado de los changüíes y el alquiler de carrocitas.

Nunca se me olvida una que tenía unos abanicos con mucho papel brillante, parecido a lo que se le llama ahora purpurina. Me pasaba horas contemplando esos trabajos y casi siempre entraba tarde a los turnos de clase.

Llegó un momento en que no dependí del ingenio de mi tío para hacer una parrandita. Cuando jugaba con mis hermanos virábamos un taburete al revés, le poníamos hojas de palmita y ubicábamos encima de ese armazón muñecas de mi hermana para simular la salida de una carroza. Y hasta tirábamos unos cohéticos con una mecha cortica, que cuando se encendían sonaban durísimos.

La primera fiesta que presencié de noche fue en el año cincuenta y seis. Recuerdo que fuimos toda la familia. La carroza de los Ñañacos se llamaba *Colom ante los reyes* y la de los Jutíos, *Las Joyas de la Corona Británica*, una obra pequeña, pero muy bien lograda.

Ya en el cincuenta y nueve, cuando triunfó la Revolución, en el pueblo se hizo una fiesta en la que el barrio Ñañacos presentó *La Sierra Maestra*, y el otro, *El Triunfo de la Rebelión*, relacionado con la independencia de la patria, la justicia y la Constitución del cuarenta.

Cuando concluían las fiestas, los muchachos en las calles se quedaban recaudando pedazos de piezas de las carrozas, y con eso celebraban parranditas con voladores y todo. En el año sesenta participé en una, mi barrio se llamaba La Ceiba, por este árbol que ahora nos da sombra, y el bando contrario, La Güira, por otra mata cercana.

Mi carrocita se tituló *Canción de Libertad*, imitando un poco el tema de los Jutíos del año anterior. Los trabajadores de mi barrio me trajeron unos ramilletes de voladores, me apoyaron a la hora de la salida, y así obtuve el triunfo.

Los Ñañacos me captaron para la parranda grande del sesenta y, aunque tenía trece años, trabajé en la decoración de las bambalinas de *La Fiesta del agua*. Esa obra me impresionó mucho, era la primera montada en un chasis de hierro y alumbrada con luz eléctrica. En la parte de atrás tenía una gruta con una cascada que desprendía agua constantemente. Hasta ese entonces no había visto una carroza tan bien lograda y con tanto efecto a la hora de salir.

En este mismo año, Angélica, una ñañaca rabiosa que trabajaba en la directiva, me trajo una lámina de *San Jorge y el dragón* para que me entusiasmara y diseñara algo sencillo relacionado con el tema. Pinté un cajón rectangular con un caballo encima que trajeron de Camajuaní y los profesores de artes plásticas del pueblo hicieron un dragón.

Ese fue mi primer diseño para una parranda, que, aunque no sentí encima todo el peso de la carroza, me mantuve muy inquieto durante los días de trabajo, ¡imagínense en las que vinieron después!

Luego de concluir la secundaria me captaron para el servicio militar y cuando terminé regresé para Vueltas y matriculé en el preuniversitario de Remedios. Cuando concluí el nivel medio superior, cursé cinco años en la escuela de pintura “Leopoldo Románach” y me gradué de artes plásticas y diseño.

Al terminar la academia, su director me propuso trabajar en ella y formar parte de la Asociación “Hermanos Saíz”, pero no quise porque en ese entonces diseñaba en cuatro parrandas sin contar la de mi pueblo, y era lo que verdaderamente me gustaba.

Después que obtuve el título académico comencé en un taller del pueblo haciendo letreros y pancartas. Unos cuarenta días antes de la parranda me liberaban del trabajo para que me

dedicara a la fiesta. Siempre mi sueldo básico por el estado era mayor que el que obtenía por el barrio Ñañaacos. Eso nunca me importó, estaba cobrando menos, pero por lo que me interesaba.

En mis primeros años de labor en la parranda, como es lógico, tenía muy poca experiencia y la fiesta en Vueltas estaba consolidada con artistas de renombre. Siempre este pueblo exigió buenas carrozas y comenzar de diseñador en cualquiera de los barrios era una tarea muy difícil.

Guayabito amarrado contra león suelto

Los Ñañaacos nunca habían contado con un proyectista local, mientras que los Jutíos tenían a Conrado Colom Sánchez (*Cumba*), reconocido artista plástico y diseñador del escudo de Vueltas. En 1970 mi barrio estaba en decadencia porque desde hacía diez años no presentaba una obra con calidad. Silvano, un ñañaaco amigo y con influencias en la directiva, presentó mi diseño en una reunión y, después de un fuerte debate, me escogieron para concebir la obra de esa parranda.

La noticia se propagó rápidamente: iba a proyectar por primera vez en los Ñañaacos un diseñador del poblado, nada más y nada menos que contra *Cumba*. Sería “la pelea de un guayabito amarrado contra un león suelto”. Así expresaban todos, hasta los del propio barrio.

Lo único que hice fue pintar el proyecto a color con un fondo negro, como si se estuviera viendo la carroza a la hora de la salida, y me dirigí a Néstor, el jefe de los carpinteros y uno de los que comentaba. Cuando vio el diseño lo último que se imaginó fue encontrarlo hasta con las escalas dadas a las piezas. Se asombró mucho, por lo menos delante de mí, y salió diciendo: “Bueno, lo único que puedo decir es que ahí hay una carroza”.

Luego lo fui enseñando a algunos partidarios del barrio y, en menos de quince días, la casa de los trabajos estaba llena de gente apoyándome en la elaboración. Ese año recibí ayuda de todas partes, vinieron parranderos de Camajuaní, de Santa Clara, amigos del central El Fe, y así fui conformando el equipo de trabajo. Esta carroza titulada *Ramayana* fue la primera en el pueblo que tuvo música encima, el narrador iba contando la historia a la vez que se movía el chasis.

Los Jutíos presentaron *Fiesta del Fresco Nocturno en Venecia*, con muy buena decoración y una música bellísima. Pero se confiaron, principalmente su diseñador, al creer que tenía de contrario un novato lleno de miedo. No voy a mentir, sentía algo de temor porque todo el barrio tenía los ojos puestos en mi carroza, pero la obra había quedado con mucha calidad gracias al equipo de trabajo.

Los Ñañacos siempre habían soñado con una decoración impecable, que pudiera competir contra las originalidades del contrario y en esta ocasión la habíamos logrado. No sé si gané ese año porque no soy nadie para decirlo, aunque bueno, en experiencia sí, lo que puedo contar es que cuando al día siguiente salí al pueblo, la gente venía de cualquier lugar con tremendo entusiasmo a felicitarme, y me decían: “¡Oye el guayabito amarrado se soltó y se comió al león!”

Parecía perdida

En el próximo año los Ñañacos sabíamos que los Jutíos venían fuertes porque anteriormente se había pinchado al león, entonces presenté ante la directiva un proyecto llamado *La Gran Producción* o *El Carrusel*. Era una carroza de dos partes: la primera tenía un carrusel, y la de atrás nunca se logró, consistía en una estrella giratoria llena de luces y con una canal por donde se deslizaban mujeres bailando *can can*.

Todo comenzó porque nos atrasamos mucho. Para trabajar en la carroza dieron La Papelera, un local grandísimo, pero al lado de la casa de Fe, jutía rabiosa que lo más mínimo que veía lo regaba en su bando. Antes era muy diferente a la actualidad, los trabajos se hacían en absoluto secreto y las características de las obras no se revelaban hasta el día de la parranda.

Pues los de la directiva de mi barrio dijeron que a la vecina había que buscarle otra casa, o a nosotros un nuevo local, porque así no se podía trabajar. En ese estira y encoge comenzó el atraso; cuando faltaban veinte días para la fiesta, nos dimos cuenta de que la mujer no se había mudado y los Ñañacos seguíamos donde mismo. Entonces anuncié que la parranda no se podía hacer porque no daba tiempo, y la rebambaramba fue grande.

Vinieron como siete autoridades del Partido y el Gobierno para aclarar la situación, y cuando me reclamaron defendí mi prestigio como carrocerero. Anuncié que no quería

suspender la fiesta, pero que era injusto que una carroza de cuarenta pies compitiera contra una de ochenta.

A pesar de los disgustos de los Jutíos, como era lógico, se decidió recortar la carroza de *Cumba* que ya estaba casi terminada, y no me quedó más remedio que sacar mi diseño a medias. Su obra titulada *Apoteosis Heráldica* o *Blasones Imperiales*, tenía como piezas principales coronas y blasones para asombrar con lo suntuoso.

El día de la fiesta eran las siete de la noche y todos los Ñañacos estábamos desconsolados. Aunque teníamos la segunda salida, y por lo tanto más tiempo para terminar la obra, sabíamos que para ganar con el carruselito tenía que pasarle algo grande al barrio contrario. Ellos por su parte ya estaban de fiesta.

La carroza del barrio Jutíos llevaba delante dos personajes armados, montados a caballo, que al girar gracias a un mecanismo de madera, debían enfrentarse en una pelea. A la vez, dos coronas gigantescas ubicadas en la parte trasera se abrían y mostraban mujeres que llevaban dentro. Todo un espectáculo preparado para olvidar la derrota anterior y desmoralizarnos.

Cuando la carroza salió, Jutíos, Ñañacos y visitantes estaban a la expectativa. De repente, el espectáculo comenzó: los caballos se enfrentaron, pero de espaldas, y los jinetes dispuestos a pelear no sabían con quién hacerlo. Una de las coronas de atrás se enredó con un cable de electricidad y, en medio de la gritería, perlas que guindaban encima de ellas se desprendieron y cayeron a la calle.

¿Que si no hicimos nada en esa locura? Los Ñañacos nos apoderamos de una y en menos de diez minutos preparamos un changüí en el cual chipojeamos a los Jutíos. Hasta hace poco del pico del gallo guindó una perla de las coronas de *Blasones Imperiales*. De ese modo, con un carrocín a medias, ganamos una parranda que parecía perdida.

A mal tiempo, buena cara

En el setenta y dos no hubo fiestas, y al año siguiente, cuando se decidió la celebración de los festejos, no tenía concebido lo que iba a diseñar. Un día le comenté la idea de hacer un proyecto chino a Miguelito, el hijo de *Cumba*, y me dijo:

—¿Qué tú podrás sacar que ya no se haya visto?, dos techitos con unos palos montados, nada más.

—Está bien, eso es lo que tengo, contesté, le di la espalda y me fui.

En mis tiempos libres había estudiado por libros y revistas de esa cultura para recrear el tema lo mejor posible. Eso es lo más importante para un diseñador, prepararse para que después nadie venga a corregirle algo. Cuando concluí el boceto lo nombré *Las noches melancólicas del Emperador Hans*, un diseño muy ambicioso que en escala real tuvo casi 140 pies.

Para esta ocasión contamos con el apoyo del gobierno. Por eso la carroza se logró con todos los detalles y gustó mucho, aunque en plena narración intentó llover fuerte y pasamos un susto. La gente se arrebató al sentir unas goticas. Los Ñañacos hasta lloraban por el miedo de que una obra tan bien lograda se echara a perder. Por su parte, los Jutíos gritaban de felicidad. Gracias a Dios fue una falsa alarma, parece que era una nube pasajera, porque al ratico escampó y la carroza pudo continuar su paseo sin ningún inconveniente.

Por ese tiempo la carpintería no era tan curiosa como ahora, más bien consistía en hacer piezas que encajaran y después la decoración se encargaba de cubrir las chapucerías. Recuerdo que en 1976 con *Cecilia Valdés*, tuve que hacer una enredadera de matas para disimular un hueco que había en la parte trasera de la carroza.

Esta obra, como una de las piezas principales, tenía un trapiche con dos negritos del barrio, que simulaban moler caña dándole vueltas a una palanca. En medio de la salida se partió el trapiche y provocó un ruido grandísimo. Todo pareció indicar que soldaron mal la pieza giratoria. Recuerdo que los ñañacos rabiosos, desentendidos del problema, decían: “¡Oye qué fuerte suena el trapiche, parece de verdad!”

La excusa sobraba. Los Jutíos sin esperar formaron la cumbancha por el desastre provocado y sacaron un changüí tremendo. Todavía los más viejos recuerdan el trapiche de *Cecilia Valdés*.

Tras décadas de experiencia

En estos años, también los dos barrios logramos insertar técnicas muy novedosas en la decoración, las cuales se emplean actualmente en todas las carrozas de parrandas. *Cumba*

en 1973, con *Festival de las linternas de Nara* estrenó el screen¹, y en 1975, yo usé la técnica del calado de polyespuma con una plantilla sobre el papel de brillo para guiar el dibujo, en la obra rusa *Ruslán y Liudmila*.

Ya con el *Zar Saltan*, en 1978, formamos un equipo envidiable con *Juanito*, carpintero reconocido de Camajuaní. La década del ochenta se caracterizó por grandes parrandas, con un presupuesto envidiable para estos tiempos. Logramos muy buenas obras de arte, aunque les soy sincero, ganamos y perdimos porque *Cumba* nunca bajó la guardia.

¿*Kathakali*? La presenté en la parranda del noventa y la recuerdo como una de mis mejores obras. Fue la primera carroza de más altura y con cinco movimientos que se lograron perfectamente a la hora de la salida. Los voltenses que la vieron nunca la olvidarán por eso y también por su impecable decoración.

Este fue el último año que *Cumba* compitió contra nosotros, porque después se enfermó y se separó de la parranda. No solo los Jutíos, el pueblo completo le echó mucho de menos a ese gran artista que por más de cincuenta años deslumbró con sus creaciones.

Las parrandas se detuvieron en los primeros años de la década del noventa. Cuando recomenzaron en el noventa y tres, a pesar de los problemas económicos, presentamos ante el pueblo voltense trabajos de lujo. Recuerdo *Sadko*, *Cascanueces* y *Las bodas de Aurora*, por mencionar algunas.

En los inicios de la década del dos mil ambos barrios realizaron obras muy suntuosas. En las tres primeras carrozas del siglo no faltó en los Ñañacos el apoyo del gobierno y de la directiva recién conformada. La primera fue *Jardín*, motivo encontrado en la novela de Dulce María Loynaz que exhibió una decoración con un excelente contraste de colores. Luego, en *La venganza del Sultán*, logramos la primera pieza giratoria a más de cuarenta pies de altura; y *Sonatina*, del 2003, inspirada en el poema de Rubén Darío, tuvo tres movimientos de piezas de carpintería.

¹ Es una técnica de grabado surgida en Rusia en el marco de la Segunda Guerra Mundial para hacer propaganda. Considerada una serigrafía por tener la cera como componente. El proceso de elaboración consiste en dibujar figuras sobre una tela firme y bloquear los trazos no deseados. Pueden emplearse varios colores.

Hasta este momento no le había dedicado a nadie una carroza. Pero mi gran amigo *Minguí* en vida siempre me pidió esta obra y nunca lo había podido complacer. La narración comenzó con un instrumental de fondo y la voz del locutor anunciaba la dedicatoria que le hice a *Minguí* para comenzar con el poema del escritor nicaragüense.

Cuando comencé a elaborar el diseño de este 2012 lo hice pensando en la cultura rusa. Desde *Iván el ingenioso*, en 1999, no presentaba una carroza inspirada en ese país, y además, muchos Ñañacos me pidieron un tema europeo. Sin tener idea de la historia, elaboré el boceto y, una vez concluido, decidí mezclar tres cuentos que había recreado en años anteriores: *Ruslán y Liudmila*, *El Zar Saltán* y *El Caballito Jorobadito*.

Comenzamos su elaboración desde principios de enero. Tuvimos más tiempo del acostumbrado porque la parranda se suspendió por la ausencia de algunos materiales de carpintería. Después de más de cuarenta días de esfuerzo, presentamos *Fantasías de Kalinka*, la leyenda de una niña rusa que abandonó la celebración de su pueblo por la llegada del invierno, para leer las historias de su libro preferido.

Muchos visitantes y la mayoría de los voltenses me han felicitado por esta carroza que tengo que bautizar como una de las mejores de los 2000, gracias a la dedicación de todos los Ñañacos.

Antes, cuando concluía la fiesta, me incorporaba a mi centro laboral. Ahora no soy más que un artista de pueblo que dedica la mayoría de su tiempo a la religión, practica sus habilidades para ganarse la vida y en tiempo de parranda da el corazón en cada trazo.

Hoy, siento una tranquilidad en mi alma que no me gusta, porque cuando la fiesta pasa solo me quedan recuerdos inolvidables y deseos de que el tiempo vuele y llegue de nuevo mi intranquilidad.

Negro, pero jutío

Aunque los problemas auditivos, a causa de sus 96 años, le impiden responder en el instante, Miguel Ángel Morrell (Minito) recuerda sus vivencias en la parranda como un muchacho en plena madurez. Ya no organiza los changüites ni consigue carrocitas para el barrio Jutíos como en su juventud; tampoco guarda los muñecons que tanto miedo les daba a los niños de la calle La Jutía, para la que se mudó después de venir de Zulueta.

Sentado en su portal, vende viandas y vegetales, a la vez que regala un saludo a todos los que pasan y un pedacito de su tiempo a quienes le preguntan sobre su participación en la fiesta.

Me mudé para Vueltas en 1941 porque mi papá siempre fue de aquí. Tiempo después, empecé a vivir en esta casa, en la misma esquina de la cuadra, de donde salió el nombre del barrio al que pertenezco.

En mi antiguo pueblo no me identificaba con ningún barrio, ¡pero miren qué gracioso!, aquí siempre me gustó el de los Jutíos. El barrio Ñañacos históricamente ha reunido a casi todos los negros del pueblo, y desde que llegué, en lugar de formar parte de él, me uní al de los Jutíos. Ahora somos más, pero en ese entonces era de los pocos negros en ese barrio.

Por el año cuarenta y dos me inicié en las parrandas. Cuando Vueltas estaba un poco aburrida y necesitaba alegría, reunía un grupo de amigos del barrio y formaba una conga en menos de diez minutos. Llegó el momento en que sonaba un tambor o tiraba un volador y la casa se me llenaba de gente.

En esa época, en las ferreterías se vendían barriles de puntilla, que se desarmaban y se les ponía un cuero de carnero o de ternera para hacer los tambores. Además, en esta casa se guardaban todo el año los instrumentos de la conga, por lo que no era muy difícil organizar una rumbita. Ya para un changüí grande, en saludo a la parranda o como respuesta a los Ñañacos, me preparaba con antelación.

Conocí a muchos parranderos de otras localidades que siempre me ayudaron cuando los necesité. Frente al parque de Remedios vivía Juan Jiménez, un partidario del barrio El Carmen que simpatizaba conmigo. En su casa se guardaban los faroles y las carrozas de su

barrio, por tanto, cuando quería sacar algún changüí bueno, me dirigía a él para que me prestara lo que tuviera a mano.

Después seguía para Camajuaní en busca de *Tilson*, un pirotécnico amigo ante todo, que nunca me negó unas docenas de voladores. Entonces, con los muñeques y los faroles, que hacíamos en mi casa se completaban los changüíes, que eran los más grandes de la provincia.

Cuando los más adinerados del pueblo no se ponían de acuerdo para celebrar la fiesta, convocaba a algunos jutíos para recoger dinero por las casas. La gente siempre daba lo que podía, y cuando se reunía bastante, me movilizaba en función del changüí. Muchos años en que no hubo parrandas los Jutíos salieron pa' la calle a arrollar con la conga y disfrutar de carrocitas, faroles, muñeques y voladores.

Mundo Garay, un parrandero por tradición muy activo y entusiasta, cumplía esa misma función en los Ñañacos. Cada vez que yo le sacaba una conga buena que chipojeaba a su barrio, iba corriendo para el arroyo más cercano, agarraba hojas de malanguilla y las repartía a los miembros de su barrio. Parecían faroles, y representaban la picazón y la bravura que teníamos los Jutíos por lo que estaban haciendo. En muchas ocasiones recuerdo que cantaban: *Minito* Jutío rabioso/ como te gusta comer mucho jamón/ y esta noche te da la picazón.

Los Ñañacos en el año cuarenta y ocho, con el camajuanense Mujica como carpintero, sacaron una carroza titulada *Cecilia Valdés*, que se les derrumbó antes de salir ¡Eso fue un escándalo en el pueblo! Eduardo Chivás estaba en el gobierno y los del barrio Jutíos cantábamos una canción que decía: Por aquí no ha pasado *Minito*/ por aquí no ha pasado Chivás/ por aquí el que pasó fue Mujica/ y dejó la carroza gambá.

Los primeros muñeques que yo conocí en este pueblo los hizo el jutío Manolín Vega en honor de sus padres. Desde que los vi me interesé por construirlos. Recuerdo que en los primeros que hice recibí la ayuda de Osmundo y José Ramón Machado Ventura, que vivían al frente y eran jutíos como yo. Pero había un problema, siempre tuve que estar muy atento porque mi mujer era ñañaca y, cuando terminábamos la construcción de los muñeques y los faroles, los levantaba escondida por la ventana más grande de la casa para que el papá

de los hermanos Machado Ventura, también del mismo barrio, los viera. Cada vez que me descuidaba, ella aprovechaba la oportunidad para descubrirnos.

En ese tiempo gozaba mucho porque los muchachos le tenían miedo a los muñeques. Casi todas los días se aparecían aquí para manotearme en la cara y fajarse conmigo. Decían que eso era inventado y me discutían: “¡Oye los muñeques son gente metía adentro!

Eso era lo que le decían sus padres al ver el terror que le tenían al caer la noche. Yo los dejaba que hablaran un poco y después les contestaba: “¿Qué dicen ustedes? Ellos están durmiendo ahora en el cuarto oscuro, pero cuando se despierten les voy a decir todo eso.

Al caer la noche, los que bailaban los muñeques entraban para el cuarto de mi casa y se los ponían. Cuando salían no quedaba ni un muchacho en la calle. Al otro día se repetía la misma historia.

Mi única hija siempre ha sido ñañaca, yo nunca le impuse que fuera de mi barrio, a diferencia de su madre. Desde que la niña tuvo uso de razón mi esposa le dijo: “Mercedita, tienes que pertenecer a los Ñañacos, son el mejor barrio”.

Los padres y los hermanos de mi señora eran ñañacos por tradición familiar. En su casa todos los años se cosían los trajes de la carroza y se hacían reuniones para organizar los preparativos de la parranda que se acercaba.

Hubo un tiempo que a mi hija le simpatizaba el bando de los Jutíos, porque en algunas ocasiones yo le enseñaba muñeques y faroles hechos, y le hablaba de los preparativos de algún changüí. Eso fue hasta un día que se le ocurrió comentar algo a favor de mi barrio en la casa de sus abuelos maternos.

Les cuento que los tíos y los abuelos estuvieron sin dirigirle la palabra como tres semanas, para ellos era una falta de respeto que un integrante de la familia fuera del barrio contrario. Mi hija se ha encargado de convertir a mis nietos y bisnietos en Ñañacos. En mi familia hay un solo rival, y soy yo.

Familia jutía para rato

Para Jorge Colom, el único médico presidente de un barrio parrandero, cada parranda es un mundo, una vida y, mientras sus ambiciones favorezcan al barrio Jutíos, nunca parará de soñar.

Dos meses del año prescinde de su bata blanca y de la higiene que requiere su profesión, para dedicarse en cuerpo y alma a ese mundo que le apasiona y lo hace continuador de una tradición de familia.

Con restos de aserrín, de pintura y de pólvora llega a su casa cada día cercano a la fiesta, tal como lo vimos cuando fuimos a su encuentro. Sin estampa de galeno, este hombre de cuarenta y cinco años comenzó a recordar cada detalle que lo convirtió, como bien afirma, en “un parrandero bien declarado”.

El día anterior una historia nos había impulsado aún más a tocar la puerta del presidente jutío desde hace quince años. Su abuela Rosiris, sentada en el mismo sillón donde se mecía Cumba, nos contó:

Cumba y yo lo criamos a él y a su hermana en esta casa, y ustedes deben imaginarse que crecieron oyendo todo el tiempo comentarios de las fiestas. De vez en cuando nos visitaba Ana Lola, la hermana de mi esposo que era ñañaca, porque en su familia todas las mujeres pertenecían a ese barrio y los hombres a los Jutíos.

En tiempo de parranda el secreteo entre ellos era grande. Entonces, la hermanita de Jorgito, influenciada por su tía abuela, cuando se le preguntaba de qué barrio era, la mayoría de las veces decía: “yo, ñañaca”.

Un día, escondida de su abuelo, la niña vio un proyecto de los Jutíos que estaba encima de la mesa de dibujo, y corrió a contárselo a su tía, pero delante de Jorgito. Fíjense el fanatismo de ese niño con apenas ocho años, que cogió a su hermana por los pelos y la arrastró por toda la sala. Lo único que decía era: “¡por chismosa!”.

“Ja, ja, ja, así mismo fue —comentaba Colom al escuchar la historia—, a mi abuela nunca se le olvida esa discusión”.

*La primera parranda a la que asistí fue en 1970. Tenía solo tres años y nunca se me olvida que caminé con mi hermana por encima de *Blasones Imperiales*, la carroza de los Jutíos. En*

esa misma ocasión la calle de aquí enfrente estaba llena de voladores y yo, loco por ver cómo los encendían, me resistí a ir para la casa de mis abuelos. Por supuesto, no pude verlos porque me llevaron antes de que comenzaran a tirarlos. Las carrozas y los changües me llamaban la atención, pero jamás como los voladores, el elemento de la parranda que despertó en mí un interés particular.

La fiesta desde pequeño me gustó porque mi familia estaba muy implicada en ella. Mi tío fue primero jefe de fuego, y luego, presidente de los Jutíos, y mi abuelo *Cumba*, diseñador de las carrozas del mismo barrio por más de cincuenta años. Además, en la primaria no tuve ni un solo amigo ñañaico.

Los niños no teníamos mucha participación porque no nos dejaban entrar en las naves donde se construían las carrozas. Los trabajadores tenían miedo de que se rompieran las piezas terminadas o de que alguno hablara de las características de la obra.

Eso nos molestaba mucho. Queríamos ayudar a los Jutíos en lo que hiciera falta. Recuerdo que mis amigos me decían: “¡Mijo, tu tío es el presidente y tu abuelo el diseñador y ni a ti te dejan entrar!” Excluirnos atentó contra la parranda. Se ha demostrado que los niños y los jóvenes son necesarios por su ayuda desinteresada, y porque en ellos se encuentra el futuro de la tradición.

Todos los años al concluir la fiesta, un grupo de muchachos de los alrededores recopilábamos materiales que sobraban y hacíamos parrandas chiquitas. Recuerdo que yo dirigía el fuego con una persona mayor que me ayudaba. Siempre soñé con tirar voladores y, ser el responsable de ellos entre todos los amigos de la cuadra, era un gran orgullo para un niño de apenas doce años. Cuando estuve un poco grandecito ayudé a hacer los moldes de yeso de algunas figuras en la casa de los trabajos y logré tirar voladores el día tradicional de la parranda.

Mi abuelo hacía los proyectos y no se los enseñaba a nadie, excepto a mí. Yo los veía y le comentaba algunas cosas que no me gustaban, hasta le daba consejos. Imagínenselos, qué podía decirle a un artista que ya tenía más de treinta carrozas. Un día, para motivarme y ver mi aptitud en el dibujo, me dijo: “A ver, tú vas a diseñar un proyecto y yo otro”.

Yo estaba en el preuniversitario y me interesaban las artes plásticas. Recuerdo que pinté el *Taj Mahal*, con cien pies de largo y cincuenta de alto. A mi consideración quedó bueno, aunque nunca para competir con el contrario.

Al terminar el pre cogí Medicina y me fui a estudiar seis años a Santa Clara, hasta que en el noventa y dos me gradué y comencé el servicio social en un consultorio médico del pueblo. Un día, el jefe de fuego, Eduardo Pérez, y Luis Peña, diseñador de nuestras carrozas hacía unos años, fueron a verme para que trabajara con el barrio. Ellos me conocían por mi familia y sabían que era jutío ante todo.

Fue entonces en el noventa y cuatro cuando comencé de una forma más directa en la parranda. Anteriormente iba mucho a la casa de los trabajos a conversar con mi abuelo y a colaborar con lo que hiciera falta, pero nunca me había involucrado tanto en la fiesta.

Alfonsina y el mar, la carroza de ese año, tenía grandes dimensiones e intentamos mezclar nuevas iniciativas en la decoración y la luminotecnia. Ya la parranda había pasado por diferentes momentos, y creímos que este era el ideal para priorizar las bombillas. Ese año nos atrasamos y fallaron algunos detalles, pues la directiva carecía de experiencia. Aunque la sacamos sin grandes problemas, reconozco, entre nosotros, que la perdimos.

Al otro día de la competencia asistí a una fiesta del barrio y, dos o tres meses después, me citaron para una reunión con el objetivo de elegir una nueva directiva de diez o doce integrantes. Allí me dijeron que sería vicepresidente junto con Eduardo Pérez. No lo voy a negar, aceptarlo me asustó porque solo tenía veinticinco años y poco fogueo en esas cuestiones.

Comencé a trabajar y cuando faltaba muy poco tiempo para el día decisivo, Emilio Ramos, encargado del fuego, tuvo una discusión con el presidente porque no aparecían los recursos, se puso bravo y abandonó el cargo. Entonces la directiva decidió nombrarme jefe de fuego que era lo que verdaderamente me gustaba.

Fue la primera vez que enfrenté el trabajo pirotécnico con todos sus inconvenientes. Los voladores los hicimos en Remedios y, después de terminados, no teníamos dinero para ir a comprarlos. Hubo que pedírselo prestado a algunos amigos del barrio. En esta ocasión

presentamos *Fantástica fiesta nupcial*, una carroza muy mentada por la mariposa que llevaba de pieza principal.

Ese año, hasta con la segunda salida, teníamos un gran atraso, al igual que los Ñañacos. Nuestra presentación fue a las cinco de la mañana porque los contrarios no acababan de salir. El fuego lo tiramos de día y casi no lució. Quedamos endeudados, pero a pesar de las trabas hicimos una buena parranda.

¡Lo que es la inexperiencia!

Fui responsable del fuego hasta el noventa y seis. En la próxima fiesta, Lázaro, el presidente del barrio, decidió abandonar el cargo y me propusieron para ocuparlo. En mis primeros años al frente de los Jutíos pasé mucho trabajo porque tenía pocas relaciones. Prioricé el fuego y me despreocupé de la carroza y el changüí, cuando la parranda en Vueltas es la unión de esos tres elementos, y la carroza es el fundamental. Sin embargo, no me arrepiento, porque me convertí en un pirotécnico gracias a varios colegas que me transmitieron sus conocimientos.

Mi primera parranda como presidente fue en 1997. Recuerdo que la carroza se llamaba *El anillo de Zacuntala*. Casi todo el dinero para financiarla lo conseguimos comprando cerveza a dos pesos y vendiéndola a diez en el cabaret. A pesar de que habíamos logrado reunir bastante presupuesto, me propuse hacer voladores con un poco de pólvora de cantera que resolví. En el tiempo que llevaba a cargo de los fuegos nunca había intentado esta locura. Los muchachos del barrio me decían: “¡Tú estás loco, eso no sirve! Te vas a quemar probando un volador”.

Con la ayuda de unos amigos rebajamos la pólvora, la ligamos con un poco de carbón y cargamos un palenque. Cuando lo encendimos, explotó antes de subir. Aunque me dijeron que así no servía, la compré toda. El volador había subido, y que explotara en tiempo se podía lograr. Les cuento que todo el fuego de la fiesta se hizo con ese tipo de pólvora. No fue de las mejores parrandas, pero considero que nos esforzamos mucho, todo salió sin problemas, tiramos bastantes voladores y nunca faltaron los changüíes.

A un novato como yo en el mundo de los negocios, se le hacía muy difícil gestionar los materiales, y más en esta época en que no contábamos con el apoyo del gobierno. Hubo

veces que fuimos a La Habana a buscar recursos y virábamos con un saco de chícharos para proponerlo aquí y pagar los gastos del viaje. Después de todos los sacrificios, el gobierno comenzó a financiarnos la fiesta hasta hoy, y sinceramente les digo, quisiera volver a esos tiempos, en que el barrio costaba sus gastos.

El noventa y ocho fue desastroso para los Jutíos, no teníamos dinero y, por lo tanto, tampoco materiales. *Fiesta de Aranjuez*, creo que hasta ahora ha sido la carroza más fea que hemos hecho. Menos mal que tiramos bastante fuego y se compensó un poco la presentación. Terminamos endeudados por la cantidad de dinero que gastamos. Al año siguiente empezamos de cero.

A partir del 2000 nos unificamos más y todos los de la directiva empezamos a trabajar fuerte para lograr parrandas con éxito. En esa ocasión, los Ñañacos, aparte del atraso, tuvieron problemas de última hora con la grúa que montaba las piezas y no pudieron salir la primera noche. Por nuestra parte, presentamos *El caballero de la luz*, una carroza de gran calidad y que gustó desde que la comenzamos a armar.

¿Fiesta de luz en Japón?

El otro año hicimos *Fiesta de luz en Japón*, que comenzó a trabajarse desde diciembre porque se quería rescatar la tradición para el dos de febrero. En los primeros días de enero se decidió mantenerla en las vacaciones y tuvimos bastante tiempo para detallar la obra. Creo que de todas las carrozas que diseñó Luis Peña esa fue la mejor por la estructura y la equivalencia entre decoración y luminotecnia.

Fue la primera vez que se tiraron morteros españoles en las parrandas cubanas. En convenio con el país, pirotécnicos españoles inaugurarían la fábrica de estos fuegos en Camajuaní, y en La Habana los estaban vendiendo por divisa. Al enterarnos, hicimos todas las averiguaciones y conseguimos ocho para tirarlos en la salida de la carroza. Nosotros no sabíamos qué efecto iban a producir. Los imaginábamos como los de las películas y las olimpiadas.

Recuerdo que cuando se tiró el primero, Ñañacos, Jutíos y visitantes gritaron de emoción. Cuando explotaron los demás, la gente impresionada no cerraba la boca. Ahora esos fuegos se ven en todas las fiestas del país, gracias a la pirotecnia de Camajuaní, pero once años

atrás fueron una gran sorpresa. En esa parranda el título de la carroza describió lo que pasó en el pueblo. La luminotecnia y el fuego, lograron una fiesta de luz, con la única diferencia de que no fue en Japón.

Muchos más que Manolín

Los dos años que le siguieron hicimos muy buenas parrandas con las obras *Aladino* y *Los Encantos de una Noche Invernal*, esta última inspirada en algunos animados de Walt Disney. Ya para el 2002 le dedicábamos más atención a la carroza que a los voladores, sin descuidar este último elemento, porque nos enfrascamos en una lucha de fuego entre los dos barrios para ver quién le ganaba a quién.

Teníamos la pirotecnia del Santo y la mitad de la de Chambas trabajando para nosotros a tiempo completo. Nos habíamos trazado una meta: superar el fuego hecho por Manolín Vega, un viejo jutío. Planificamos hacer seiscientos metros de tablero, por lo tanto había que lograr cien mil voladores.

El lunes antes de la parranda ya teníamos todo el fuego, pero faltaba amarrarlo y ponerle la mecha; eso era casi imposible. Me reuní con Castillo, el jefe de la pirotecnia de morteros españoles de Camajuaní, que en ese entonces era el responsable de la del Santo. Me dijo que por día el grupo de trabajo podía amarrar unos cinco mil o seis mil voladores.

Lo vi todo perdido porque en seis días que faltaban para la fiesta podía tener unos treinta mil nada más, aunque en la conversación él me aseguró que haría un esfuerzo por terminarlos todos. A partir de ese momento trabajaron día y noche y el viernes antes de la parranda llegó aquí a mi casa con tremenda cara de cansado, me entregó la llave y me dijo con la voz ronca: “Si quieres ve a buscarlos, que ya yo acabé”.

Por suerte, ese año, habíamos cogido la segunda salida y no teníamos apuro para tirar los voladores. Todos los tableros estaban hechos, faltaba llenarlos y prenderles candela.

Ya la venta de morteros españoles para los barrios parranderos era liberada, y fuimos a buscar bastante a un contenedor que había en Remedios.

Todo lo tratamos de hacer con mucha discreción, pero un grupo de Ñañacos pasó por aquí y nos vio cargando los morteros españoles en una rastra. Faltaban pocos minutos para la

salida de nuestra carroza y seguro regaron el comentario de lo que habían visto, aunque eso no importó.

Cuando la narración estaba concluyendo, encendimos aquel fuego atrás de la carroza, y si la gente se enteró de lo que había, nada fue comparado con lo que vieron. Además, como a las seis de la mañana logramos el principal objetivo de la fiesta: llenamos los seiscientos metros de tableros y superamos la historia de Manolín Vega. Después concluimos con un changüí que recorrió el pueblo.

Un descanso necesario

Pienso que en el año siguiente logramos una carroza superior a la anterior, lástima que a la hora de la salida no produjo el efecto que deseábamos porque la narración no tuvo calidad. Primero se iba a hacer la historia de *La bella y la bestia*, pero la habían sacado el pasado año en Taguayabón, y Luis Peña decidió cambiar el tema. El diseño se mantuvo, solo varió la narración, y a la hora de salida algunos elementos de la carroza no correspondían con la leyenda.

Nos pasamos tres años haciendo carrozas que no quedaron como hubiéramos querido, por eso debo reconocer que los Ñañacos con sus trabajos no tan buenos, nos superaron en la decoración y la estructura. Luis Peña, diseñador desde el ochenta y ocho, aunque había aprovechado muy bien su momento de auge, necesitaba descansar.

En el 2007 convocamos a un concurso de proyectos para escoger al que pintara los diseños que se adaptaran a nuestras condiciones. De todos los presentados, aprobamos a Léster Santana por la estructura novedosa que proponía. Este joven siguió proyectando hasta la parranda actual, aunque al principio chocó un poco porque es de Camajuaní, y el pueblo de Vueltas prefiere artistas de la localidad.

En los primeros meses del 2008 pasé por su casa y me enseñó un proyecto que en ningún barrio parrandero se lo habían aceptado, porque llevaba demasiados recursos. Cuando lo vi me impresionó muchísimo, era una carroza china, exactamente el tema que buscábamos para ese año, solo que para presentarse en Vueltas, había que quitarle de ancho. En ese entonces todavía se hacían concursos, pero le dije: “Si la recortas, te apruebo directamente”. Y así lo hizo; *Amanecer en Beijing* ha sido una de mis carrozas preferidas.

En el 2009 todo el pueblo estuvo esperando la celebración de la parranda en vacaciones, como de costumbre. Por nuestra parte estábamos casi preparados para comenzar, solo faltaba el presupuesto del gobierno. En los últimos días de julio citaron a las dos directivas para una reunión en Camajuaní, y nos informaron que las parrandas se retomarían finalmente el dos de febrero, el día tradicional.

Al recibir la noticia, nos pusimos un poco tristes porque pasaría un año entero sin las fiestas. Claro, la tristeza después pasó porque en el mes de agosto sacamos cada barrio como dos changüíes y luego comenzamos a prepararnos para lo que venía en el 2010.

Léster tenía en su casa un diseño muy novedoso que siempre había deseado hacer. Era un barco de ochenta pies de largo con una estrella náutica en la parte superior que iba como a sesenta pies. Yo estaba seguro de que al pueblo de Vueltas había que presentarle una buena carroza, porque llevaba un año y medio sin parranda y la estaba esperando ansioso.

Sabía que ese era el diseño ideal, pero tenía que reunirme con el grupo de trabajo para decidirlo. Al presentarlo, los que más se alarmaron fueron los carpinteros por la estructura de las piezas, pero decidimos meternos de lleno y echar pa´ lante.

La única duda que nos surgió fue con respecto a las velas delanteras, no sabíamos si hacerlas transparentes o forradas en cartón. Esas piezas fueron una de las últimas en lograrse, pero finalmente se le pusieron tablillas de cartón llenas de luces, con una transparencia que permitía ver las piezas de atrás.

Tiempo de Corsarios, puedo asegurarles, quedó para la historia de la parranda de Vueltas. Miren, hasta mi mujer les puede contar que en las demás velas cubiertas de tela estuvo trabajando en esta sala días enteros. Ella en *Aladino* y *Amanecer en Beijín* había forrado con tela blanca las piezas principales, a nadie mejor le tocaba esa tarea.

La fórmula del éxito

En esta casa todos somos del mismo barrio. A mi mujer la conocí en una parranda cuando ya era presidente, y mis dos hijos desde que nacieron están oyendo comentarios del barrio. El más pequeño dice que cuando crezca va a ser presidente igual que su papá.

¿Contarles de la casa en los días de fiesta...? Para mi esposa es bien difícil; muchas veces no duerme conmigo porque llego a cualquier hora. Ella misma te lo puede contar. “Sí, y

tampoco le importa llevarse algo de aquí para que la carroza salga completa, así sea un tubo de luz fría, una sábana para algún traje, cualquier cosa se lleva, me vira la casa al revés”.

Involucrarse en la parranda lleva sacrificio, no lo digo desde mi posición, que cuando no tengo tanto enredo, ayudo a presidentes de otros pueblos. Lo digo por los miembros del equipo de trabajo del barrio que decoran, ponen bombillas o tiran fuegos noches enteras.

Cuando culmina la parranda me reúno con todos los trabajadores para debatir los logros y las dificultades, y así evitar en la próxima los mismos errores. Somos una gran familia donde el problema de uno es el de todos. Siempre tenemos la mente positiva y trabajamos por un mismo objetivo: hacer una fiesta con éxito.

¿Cómo? Tratamos de no darle importancia a un elemento sobre el otro, llevar a la par carroza, fuego y changüí, porque la parranda de aquí es eso, integrar todos sus componentes sin descuidar ninguno.

En esta fiesta en particular se hace obligatorio hacer una buena salida de carroza; es decir, tiene que sincronizar narración, luminotecnia, fuego y movimiento de piezas si lleva. Por eso la salida de carrozas más solemne que existe en los territorios parranderos es la de Vueltas.

Me he dedicado en estos quince años como presidente a transmitir mis conocimientos sobre la parranda. Siempre me preocupo por las nuevas generaciones para que conozcan y se instruyan. Reorganizo todos los años parte del grupo que participa en la elaboración de la carroza para atraer nuevos partidarios. Pienso que se debe renovar en aras de formar.

Deseo siempre que se hagan las dos carrozas con calidad, pero que la mía en cualquiera de las salidas lo haga mejor. Cuando nuestro barrio coge la primera, aprovecha el segundo changüí por la tarde, y por la noche el pueblo disfruta temprano la carroza, además la segunda noche de presentación cierra la parranda. Si coge la segunda, nuestra carroza es la última en presentarse por la noche y queda toda la madrugada para tirar el fuego y finalizar con un changüí. No prefiero ninguna en específico, aunque si me dan a escoger priorizo la primera.

Actualmente tengo grandes ambiciones, siempre creo que podemos hacer un poquito más y que se puede lograr lo que uno se proponga. La parranda que comenzó tiene grandes metas

y ambiciones. Cuando ya no tenga fuerzas para sostenerme, tendré todavía el ánimo de un joven parrandero.

Nunca me verán sentado en la sala de mi casa, mientras el barrio Jutíos esté en los trajines de encender algún fuego, armar carrozas u organizar un changüí. Ya no ayudaré con mis ideas, porque mientras avanza el tiempo cambia la forma de pensar y evoluciona la parranda, pero pasivo nunca estaré.

¿La fórmula para satisfacer a todo un barrio parrandero?

¡Está buena esa pregunta!...lograr cada año una parranda que quede para la historia.

Lo de ñañaca viene en la sangre

“A toda Parranda —me dijo una vez Cumba Colom— siempre le hace falta un Mundo Garay”. Ni uno solo de los informantes que conocieron esa época, sea cual fuere su Barrio, dejó de hablarme de este hombre. Y todos, sin excepción, demostraron guardar una viva admiración por su capacidad para avivar la fiesta, estremecer el pulso de la rivalidad con ingeniosas ideas que pudieran contrarrestar la desventaja de recursos de su Barrio.

Jorge Ángel Hernández (HP)

Hoy, decir Ñañacos es igual que decir Susana Garay. Para los más viejos del pueblo, esta profesora retirada de 87 años, aún lleva en la sangre el espíritu entusiasta de su padre Raimundo Garay Baranda, aunque por problemas de salud hace quince parrandas que no sale a la calle ni para ver la salida de su barrio.

Sin embargo, la directiva ñañaca le lleva, cada año, el diseño de la carroza cuando todavía es un secreto, y muchas de las decisiones se consultan con esta mujer parrandera que, cuando fija su mirada en un punto, combate las lágrimas al recordar a su padre, “el alma del barrio mientras vivió”.

Me considero ñañaca desde que nací porque mi padre *Mundo* siempre nos demostró que su barrio era el mejor. Heredó esa pasión de su madre, fundadora de los Ñañacos junto con la madre de *Cumba*, exdiseñador de los Jutíos.

Esta casa siempre fue el cuartel general del barrio. Aquí, además de hacerse todas las reuniones de importancia, se confeccionaban los trajes y los voladores. Yo hacía los casquillos para los fuegos artificiales que fabricaba mi hermano con un grupo de muchachos entusiastas.

Mi papá durante la década del cuarenta y del cincuenta fue el organizador de los changües y de las cumbanchas de los Ñañacos, lo mismo que *Minito* en los Jutíos. Cuando él hacía alguna maldad, *Minito* le respondía con otra, ninguno se quedaba dado. Papi organizaba un changüí con muchísimo fuego, lo mismo a las nueve de la noche que a las dos de la mañana. Nunca tenía horario fijo, así sorprendía más. Después se decidió que un sábado saldría un barrio y el próximo el otro.

Cuando yo tenía trece o catorce años, me acuerdo perfectamente, los Jutíos sacaron una carroza muy desnivelada, en la que originalmente un joven desde el piso le debía cantar a una muchacha que estaba asomada al balcón. Fíjense si la armaron mal que en la presentación la joven quedó por debajo del muchacho y era ella quien tenía que subir la cabeza para disfrutar la serenata.

Los Ñañacos al ver esto le sacaron esta décima: La carroza sevillana/ que sacaron los Jutíos/ estaba que daba frío/ por su figura de cama/ si era por fin un balcón/ era un balcón vanguardista/ algo fuera de la pista/ y un poquito coquetón/ coquetón porque el cantante/ sin que se sepa por qué/ al derecho o al revés/ era pichón de elefante/ y el elefante señores/ sin estar en la carretera/ se montaba en la escalera/ y no podía alcanzar las flores.

Soy la bella durmiente

En una parranda papá se enteró de que los Jutíos iban a sacar una carroza titulada: *La bella durmiente*, y decidió chipojeársela para mortificarlos. Enseguida fue al Santo con otros fanáticos y trajo una copa grande que al tocarse se abría completa.

Entonces buscó a *Manano*, el negro más prieto y feo que existía en Vueltas, y para colmo le faltaban los dos dientes del medio. Lo vistieron de rojo con pamea incluida y le pintaron los labios de colora´o encendió. Por último, le dieron un abanico de yagua para que lo sujetara y lo metieron dentro de la copa que ya estaba encima de una carreta adornada.

Cuando aquel invento llegó frente al círculo social, donde se desarrollaban los descubrimientos, la copa se abrió y salió el negrito saludando y tirando besos: “¿Cómo están, no me reconocen?, soy la bella durmiente. Los Jutíos nos gritaron chusmas, faltas de respeto a la raza y otras barbaridades.

Palenques de salchicha

En otra ocasión, los Jutíos regaron que tenían una carroza buenísima y que nos quemarían con una cantidad inmensa de voladores. Nos hubieran quemado de verdad de no haber sido por papá. No teníamos ni un volador.

Antes vendían en las tiendas una laticas de salchicha de tres pulgadas de largo más o menos, y papi mandó a una pila de muchachos a buscar güines para que la gente sospechara la sorpresa. Reunió a unos cuantos del barrio y con los de la casa, amarramos las latas de

salchicha que ya habíamos envuelto con un papel amarillo. Hasta la criada que era jutía nos ayudó.

Cuando todo estuvo listo mandó a parquear frente a la casa unos carretones de caballo y comenzamos a llenarlos con lo que habíamos hecho. Aquel invento dio resultado, parecían cientos de palenques de bomba. La noticia se propagó rápidamente por todo el pueblo. Los Jutíos, que tenían un parrandón, no salieron ese año por miedo a desmentir todos sus alardes.

Malanguilla y picazón

Mi padre me contó que para la parranda de 1928, en la que yo tenía apenas tres años, comentaban en el pueblo que los Ñañacos se habían “comido la sogá”. No tenían dinero ni para asustar a los Jutíos con dos o tres voladores. Ante esa situación los rivales sacaron tremendo changüí para celebrar nuestra desgracia.

A papi, como siempre, se le ocurrió una buena idea. Ustedes saben que la jutía no come malanga porque dicen que le da picazón. Rápidamente organizó un changüí que fue directico a un arroyo cerca de aquí. Allí mandó a arrancar todas las hojas de malanguilla posibles para agitarlas durante el recorrido y demostrar la picazón del barrio contrario, hasta amarró muchos tibores en un palo, que de lejos parecían faroles.

Nunca se me olvidará que los Jutíos después de ese espectáculo inesperado cantaban: Que salga Mundo Garay/ con su parranda grosera/ que saque la malanguera/ que se la vamos a cortar.

Desde ese momento, la malanguilla se convirtió en un símbolo para los changüíes de nuestro barrio. Cada vez que los Jutíos nos buscan las cosquillas, sacamos una tonga de malanguilla para que se “arrasquen”.

Mis vivencias en la parranda fueron las mismas de mi padre. Nunca me separé de él y lo apoyé en sus ocurrentes ideas. Creo que mi pasión de ñañaca me llegó por herencia, y casi todos en la casa han mantenido la tradición, excepto mi yerno que es muy jutío. No discuto con él porque ya estoy muy vieja para eso y me agoto, además tengo que respetar su posición, de la misma manera que él siempre ha respetado la mía. Simplemente evitamos los comentarios, solo admito los necesarios para enterarme del curso de la fiesta.

Me tengo que conformar con un video que todos los años me traen los miembros de la directiva del barrio o, a veces, mi familia. Aunque sea frente al televisor, me siento parte de la fiesta y disfruto que los míos la sientan de verdad, así como yo. Lo de ñañaca viene en la sangre. Ha sido una de las mejores cosas que me dejó mi papá y una de las mejores que yo dejaré.

Todavía me atrevo a hacer una parranda

Dieciséis parrandas no bastaron para fatigar el ánimo de Orestes Manso Báez en cuestiones de parranda. Hace doce años que le dijo adiós a la directiva y ahí ha estado siempre, disfrutando cada sacrificio por su barrio como si fuera el hijo que nunca tuvo. A nadie se le ocurriría buscarlo a su humilde vivienda en vísperas de la fiesta. El lugar que supo ganarse a costa de muchos sacrificios siempre está reservado justo en el ajetreo de la casa de los trabajos del barrio Ñañacos.

“Ahora mismo no puedo atenderlos, tengo que reunirme con los muchachos de la directiva para terminar de planificar lo que nos falta. Pero me alegra mucho que me hayan buscado para contarles mis experiencias en la mejor fiesta que tiene Vueltas”.

Y valió la pena algunas horas de espera, porque el presidente de barrio con más años de experiencia en el pueblo, no necesitó pie forzado para hablar de sus peripecias como parrandero, y repasarlas con el mismo sentimiento con que las vivió.

En la parranda de 1990 teníamos de todo: mucho fuego traído de Chambas, la primera carroza más alta lograda hasta el momento (*Kathakali*), con cinco movimientos de piezas y un trabajo de carpintería difícil, pero muy curioso, dirigido por Juan Manuel Rodríguez Velázquez (*Juanito*). Él vivía en Camajuaní, aunque para nosotros era de Vueltas, porque cuando llegaba el tiempo de parranda se mudaba para nuestras casas y no se iba hasta que terminaba.

Esa vez nos tocó la segunda salida, menos mal; la carroza resultó demasiado grande y necesitábamos más tiempo para darle los toques finales. Así fue que el día del paseo nos demoramos un poco, pero sin comer ni bañarnos terminamos el trabajo en tiempo y forma.

Hubiera sido una deshonra y una lástima no sacar a su hora aquel carrozón. Hasta *Juanito* que siempre iba a Camajuaní a buscar a su familia para ver juntos la salida, tuvo que bañarse en mi casa, ponerse el menos sucio de sus pantalones y una camisa mía. Esa noche vio la parranda solo.

Cuando les avisé a todos los trabajadores que iba a mi casa en lo que los Jutíos terminaban de tirar los fuegos, quedaban minutos para nuestra salida a las tres. Pero ahí no acaba todo.

Llegamos y mi papá estaba sentado en la punta de la cama, pasándole la mano a mi mamá que estaba muy ahogada. Ella padecía de insuficiencia cardíaca. ¡Fíjense qué situación! — *enfaticó con lágrimas en los ojos y voz entrecortada*—, saber que mi madre se podía morir en cualquier momento.

Entonces *Juanito* se paró en la puerta y me dijo:

—Te vas a tener que quedar porque la vieja está muy chivá.

Mi primera reacción fue:

— ¿Y quién saca la carroza?, tú sabes que si yo no doy la orden no pueden hacer nada.

Entré al cuarto, y papi, que era casi analfabeto, pero con mucha claridad en las cosas, me dijo: “Hijo, váyase pa’ allá que usted tiene una responsabilidad grande con el pueblo y con el barrio, ya verá que todo se va a resolver, no va a pasar nada”.

Juanito no quería que me fuera y mi papá: “Oye, ¡se va!” Entonces le dimos unas pastillas para calmarle la falta de aire y salí con el corazón destrozado. Ustedes no saben lo que es dirigir una parranda y saber que la mamá de uno se queda en ese estado.

Cuando llegué todos me estaban esperando nerviosos. Ya el personal había empezado a subir a la carroza y enseguida organicé la salida con todos los detalles. Los Ñañacos ya tenían otro semblante.

A mí no se me quitaba la vieja de la cabeza. Por primera vez no supe definir lo que sentía, por un lado todo iba bien, pero por otro, mal. Mientras tanto, la carroza salía impecable. Los movimientos previstos funcionaron a la perfección y lograron un efecto maravilloso. Eso sin contar los juegos de luces que impresionaron en aquellas piezas enormes.

Esa noche se tiró una cantidad espantosa de fuego. Ya casi amanecía y la calle Salvador Cisneros estaba llena de tableros con voladores de bomba desde el centro escolar hasta la cuadra de Acopio. La gente, sobre todo los jutíos, que estaban picados, decían: “Ya le avisaron a los bomberos para que le echen agua porque no pueden tirar más”.

Aníbal Díaz, un parrandero que la pasión lo cegaba y que había sido muchos años jefe de fuego, gritó: “De que le echen agua, le vamos a dar candela y que explote todo, cómo vamos a dejar que nos estropeen los voladores con tanto sacrificio que hemos hecho”.

Rápidamente buscó una tropa que le dio candela por una punta cuando ya nosotros los habíamos encendido por la otra. El tablero vino cerrando, cerrando..., y cuando se unió se oyó una explosión descomunal. Aquel efecto sorprendió a las personas y todos nos preguntaban cómo habíamos logrado que no se interrumpiera el fuego. Por suerte, aquel imprevisto salió perfecto.

Ese año nuestro barrio despidió la noche de las salidas y, como siempre, salió a festejar el triunfo. La parranda había sido un éxito rotundo. Muchísimos ñañacos fuimos para el cabaret que quedaba en El Combate a hacer una actividad como de costumbre.

Todavía nadie sabía mi situación, nada más que Juanito. Cuando casi llegábamos me paré y expliqué las malas condiciones en que había dejado a mi mamá. A aquella hora ya no sabía si estaba en la cama, en el hospital o muerta.

Con tan buena suerte, llegué a mi casa y había una tranquilidad increíble. Mi papá estaba parado en la puerta, él tampoco dormía la noche de la salida de los barrios y se asomaba cada cinco minutos al portal para averiguar con los que pasaban. Le pregunté:

—Dime viejo, ¿cómo está la cosa?

Lo primero que dijo fue:

—Todo está bien, lo único que me hace falta es que me digas cómo salió la parranda.

— ¡Arrasamos con los Jutíos!, le contesté.

— ¡Ves que todo iba a estar bien!, desde que le diste la pastilla se tranquilizó, me explicó.

Estaba dormidita en la cama sin falta de aire, como si nada hubiera pasado. Me lavé un poco y enseguida que le comenté a papi lo de la actividad en el cabaret, me obligó a ir para allá. Cuando llegué se armó la fiesta que terminó en el changüí del triunfo por la mañana.

Siempre parrandero

Desde que tuve uso de razón me gustó mucho el ambiente de parranda. En la casa donde pasé mi niñez, hablaban constantemente de Jutíos y más Jutíos. Mi mamá, para que vean, era jutía rabiosa, porque todos los Báez siempre han integrado ese barrio por herencia. Sin embargo, desde que vio mi interés por los Ñañacos dejó que siguiera mis ideas. Cuando se dio cuenta del sacrificio que yo hacía, no me habló nunca más de la parranda ni en bien ni en mal.

Me acuerdo que de Camajuaní venía tía Julia, del barrio de los Sapos y simpatizante de los Jutíos. Ella traía a las hijas para pasarse los días de parranda en mi casa y lo único que hacían era hablar de que si la carroza que hizo *Cumba*, que si los fuegos... Pero a pesar de eso, cuando me fui despegando de la casa no sé por qué me empezó a gustar el barrio Ñañacos. Quizás, porque las primeras veces que me trajeron a sus changüíes, me entretenía mucho.

Siempre oía: “Ahí están los negros de El Combate tocando rejas y dando puya”. Aquel tucutún era todas las noches en la misma esquina desde que se estaba acercando la fiesta. Se reunía muchísima gente igual que ahora, pero ni un jutío se acercaba. Cuando sonaba la conga y no me llevaban, me escapaba de mi mamá y paseaba con el changüí todo el pueblo. El embullo de los que tocaban y de los que paseaban el gallo y la bandera, me fue despertando las ganas de defender el barrio. Sin nadie indicármelo me empecé a sentir miembro del grupo, al contrario de todos los de mi familia por parte de madre.

Ya cuando iba a la escuela, religiosamente tenía que llegar antes o después a la casa de los trabajos del barrio en tiempo de preparativos. Al principio me costó mucho entrar. Además de que nunca me gustó que me requirieran, antes los preparativos se hacían a puertas cerradas y no pasaba cualquiera. Cada local tenía un portero muy estricto.

Después de tanto esperar, uno del barrio, como me veía casi siempre parado en la puerta, me dejó pasar. De ahí, cada vez que podía, ayudaba a cargar una pieza, un tablero o cualquier cosa que hiciera falta, para mí era un orgullo.

En la secundaria me relacionaba con un grupo de muchachos de mi barrio. En ese tiempo los Jutíos trabajaban en la antigua Papelera y una tarde después de las clases planificamos ir allá para ver lo que tenían, y así lo hicimos.

Pero un hombre que le decían *Pata e' lancha*, al enterarse de que estábamos de chismosos, nos cayó atrás con una tabla y tuvimos que correr por los rincones hasta que salimos como balas. A uno de nosotros no le valió de nada el corretaje, lo alcanzó y le metió un palazo por la espalda que estuvo con la marca no sé qué tiempo.

Me acuerdo que los Ñañacos, a pesar de la discreción que se debía tener, sí nos pedían ayuda y eso daba una alegría tremenda, nos hacían sentir útiles. Más tarde empezaron las

actividades de los barrios para recaudar dinero. Siempre se llenaban los locales porque traían artistas de La Habana, y la mayoría de las veces yo cobraba la entrada con la edad que tenía.

Una vez vino la orquesta Aragón y fue mucho el vacío de botella que recogí por las casas con una comisión grandísima. Teníamos la tarea de reunir las cajas para esa ocasión.

Por los años setenta estuve becado en La Habana y luego en el ejército, pero por nada del mundo me perdí una parranda. ¡Qué va! No podía estar tan lejos mientras que en mi pueblo la cosa estuviera caliente entre Ñañacos y Jutíos.

En ese tiempo tenía una novia muy jutía como su familia, y la iban a sacar en la carroza de su barrio. Nosotros ni hablábamos de parranda porque sabíamos que significaba una pelea segura. No opiné nada cuando me lo dijo, aunque tengo que reconocer que me dio roña y no precisamente por celos. Al final no salió y dejó bien claro que no lo hacía por mí, que ella era tan jutía como el más rabioso de ellos. Y, ¡qué casualidad!, todas las mujeres que tuve fueron jutías. Siempre me cuidé de no tocar el tema para evitar pelearme con ellas.

Cada vez que regresaba a la capital les llevaba fotos a mis compañeros para que vieran que mi alarde no era por gusto. Ninguno podía creer que en un lugar de campo se hicieran fiestas como la nuestra.

En 1979 vine para acá y empecé a trabajar en Santa Clara en la Dirección Provincial de Planificación, y después en Camajuaní como económico. Incluso, trabajé en otras provincias, y eso nunca me impidió estar en cada parranda.

De cuando entré a la directiva

Enseguida en el ochenta me llamaron para trabajar directamente con el barrio. Estaba en Camajuaní y recibí una citación para un encuentro en casa de Susana Garay, donde se hacían las reuniones importantes por tradición familiar.

Casualmente el año anterior los Ñañacos habían tenido dificultades, por lo que se decidió elegir una nueva directiva. Allí me propusieron como miembro y la noticia me sorprendió mucho. No entendía por qué a mí, si había otras personas con muchos años de experiencia.

El primer año llevé el control del personal, ya el segundo fui el económico del barrio, y en el ochenta y tres, cuando todavía cumplía esa función, el compañero que presidía la

directiva se enfermó de tal forma que tuvieron que ingresarlo y luego llevarlo para su casa. Él se ponía muy nervioso en tiempo de parranda, sobre todo si pasaba una reunión donde se debatieran las dificultades y los atrasos del barrio.

Fíjense si aquí todos sienten la parranda, que Migdalia, la hermana del hombre, fue a su casa y le dijo con estas palabras: “Parece que no eres hermano mío, en vez de yo traer la saya quien debería traerla eres tú. Tú no tienes pantalones, ya sabes la situación del barrio y lo has abandonado cuando más falta haces. Llénate de valor y de hombría y enfréntala”.

Pero qué va, no pudo. Ese año prácticamente tuve que hacerme cargo de la parranda. Al poco tiempo de terminarse, se hizo una actividad en la que informaron que me iban a proponer como presidente. Y enseguida trajeron del Gobierno la propuesta oficial. Se hizo otra reunión en la que todos estuvieron de acuerdo.

Yo no soy cobarde, pero tengo que confesar que los pies me temblaban ese día. Uno, por la responsabilidad que tendría, y otro, porque sería hasta el momento el presidente de barrio más joven de Vueltas y otros pueblos parranderos. Con 32 años empecé a trabajar para la próxima fiesta.

En mi primer año con este cargo presentamos *La captura de un unicornio*, hecha en los locales de la escuela primaria “Camila Sobrado”. Entre tres compañeros logramos una parranda muy buena. Los Jutíos pensaron que sería un fracaso. No obstante, nos apoyó mucha gente.

A partir de 1985 se hizo un grupo más fuerte, pues se sumaron tres o cuatro compañeros de puntería. Hasta el noventa y seis se mantuvo una excelente directiva, la más larga de todas, como esa no quiero otra. Más que colegas éramos familia. No solo estábamos en contacto durante la parranda, sino todo el año, a pesar de trabajar en centros diferentes.

Cuando aquello era Jefe del Departamento de Planificación y Estadística de la Empresa Municipal de Comercio y después estuve trabajando en Santa Clara, se imaginan la responsabilidad que tenía. Menos mal que nos liberaban siempre dos meses antes del comienzo de la fiesta.

Cada uno estaba al tanto de la vida personal del otro y era ley entre nosotros colocarle los símbolos del barrio a los parranderos que fallecían. Sí, porque aquí la gente es más

parrandera que voltense. Hay personas que han pedido que los lleven hasta el cementerio a nivel de voladores y palenques, o que les toquen la conga.

El mismo *Minguí*, un hombre que hizo historia en nuestra parranda, estaba en las últimas. Yo lo visitaba a menudo y el día que llegué a verlo le dijeron: “Aquí está el presidente de los Ñañacos”. El hombre increíblemente abrió los ojos. Desde su gravedad no había hablado con más nadie.

“Yo quiero que usted nunca abandone a los Ñañacos— me dijo—, que como ha llevado el barrio lo siga llevando, y quiero que el día de mi muerte toquen la conga y tiren voladores”. Días después murió. No había nada preparado, pero enseguida que me avisaron al trabajo, fui a Zulueta con Orlando Estévez, un amigo que trabajaba en la base de camiones y tenía uno a su disposición. Allá acababa de pasar la fiesta y habían sobrado voladores.

Fuimos al barrio La loma y ellos nos llevaron a la casa de un viejito donde estaban escondidos. De un cuarto oscuro sacamos a media noche una buena cantidad de voladores de bomba sin amarrar. Por la madrugada movilizamos una tropa para que lo que había pedido *Minguí* estuviera a tiempo en el entierro. Hubo fuego en cantidades y la conga tocó hasta el cementerio.

Como a la tercera parranda que dirigía, se empezó a hacer un saludo por la tarde con el changüí y los fuegos para crear el ambiente de fiesta desde temprano. Tiramos una cantidad espantosa de morteros, casi todos detrás de la carroza. Orgullosamente, el saludo por la tarde lo hicimos los Ñañacos primero que los Jutíos.

Y los Jutíos después que comenzaron se aflojaron un poco en el changüí de la noche por tirar demasiado fuego durante el día. Nosotros los apretábamos en el de la noche, por lo menos con voladores de luces, los de bomba siempre se tiraban por la tarde. Todavía hoy los dos barrios parranderos hacemos ese saludo porque le da más alegría a la fiesta.

Salió enterita

Con *Cascañueces* en el noventa y cinco, nuestro diseñador propuso un arbolito con el nacimiento de Jesús. En aquel entonces había ciertas limitaciones con las cuestiones religiosas y empezaron los comentarios de que no nos iban a dejar sacar la carroza, también una de las más grandes que se haría y la primera del barrio con un juego de luz sofisticado.

No podíamos quedarnos atrás, ya los Jutíos habían hecho innovaciones en la luminotecnia, primero con gente de Remedios y luego con Daniel, un buen electricista de aquí. Esa situación costó varias reuniones con funcionarios del Gobierno, pues faltaban pocos días para la parranda y la carroza estaba bastante adelantada.

Una noche en que regresé a Vueltas a las doce por unas gestiones para el barrio, fui a la casa de los trabajos y cuando llegué, allí no había ni un alma. El que cuidaba el local me explicó la rebambaramba. Dirigentes del gobierno habían planteado la situación y los trabajadores, después de dar sus opiniones, se habían ido muy disgustados.

En ese tiempo Miosoti Jiménez era la Secretaria del Partido en Camajuaní, ya era casi la una de la madrugada y fui hasta su casa en los edificios. Cuando me vio, no necesitó la explicación de mi visita para empezar a conversar sobre el tema. Al final del encuentro todo se solucionó. Solo teníamos que cambiarle el nombre. Se llamaba *Noche de Paz* y le pusimos *Cascanueces*.

Con trabajo buscamos muchas cabillas para aquel arbolito enorme y unos sacos de nylon blanco para despeluzarlos y luego forrarlos. Imagínense, muchos los conseguimos sucios y una tropa de decoración con otras personas del pueblo fue para el río Charco Hondo a lavarlos.

También costaron ansias las bolas, desde las más chiquitas hasta las más grandes, pues se presentó un tiempo de agua y les hacía falta secarse bien para que quedara perfecto el molde. No nos quedó otra alternativa que hablar con los trabajadores de la panadería para que nos hicieran el favor de meterlas en el horno.

Después de tanto sacrificio la carroza salió enterita y además muy impactante, lástima que habían muchos interesados en perjudicar al barrio. Después fui a la parranda de Remedios, y el San Salvador hizo un trabajo de Plaza inmenso con una virgen que salía como un descubrimiento.

¡Tremendo chapuzón!

Fíjense si es grande el orgullo que tenemos los voltenses por la parranda, que nosotros decimos que tiene que hacerse aquí y no traer las cosas de ningún lugar, a menos que no se pueda contar con el personal capacitado. Casi toda nuestra directiva estaba compuesta por

gente del pueblo, excepto la parte de electricidad, y Juanito en la carpintería, que era como de aquí. Teníamos un equipo de decoración, de vestuario, los que tiraban los moldes, todos de Vueltas.

En el año 1998 ya la cosa para los barrios se había complicado, creo que hicimos la parranda en 14 ó 15 días. No se sacó una carroza muy grande. Ya a última hora se necesitaban moldear unas figuras y no había yeso. Cuando se logró conseguir el material, se hizo el molde y se desbarató. La carroza no podía salir sin dos caballos y los días que quedaban no alcanzaban para hacerlos.

Me volví loco, y en mi locura fui a Camajuaní, al barrio de Los Chivos, para que nos alquilaran o vendieran unos caballos lindísimos que tenían guardados de otros años. Y me los prestaron con la condición de que se los devolviera. Luego quedaba asumir el riesgo de traerlos tapados por la madrugada, o en cualquier otro momento que nadie se enterara.

Busqué una tropita de confianza y los mandé para allá como a las dos de la mañana en un camión lleno de telones, porque si los jutíos nos descubrían, podían sacarnos un changüí para burlarse.

Ya estaba todo planificado, dónde lo iban a recoger y dónde lo iban a dejar. Al otro día, cuando llegué al lugar acordado lo primero que pregunté fue:

— ¿Y los caballos dónde están?

Enseguida la gente salió:

—No, no... aquí nadie trajo nada.

Busqué por todas las casas de trabajo nuestras pensando que los habían escondido para asustarme, y nada. Por último fui a ver a los que habían ido a cumplir la tarea, y desde que me vieron empezaron a reírse. Cuando les pregunté dónde estaban los dichosos caballos nadie se atrevía a decirme hasta que saltó uno: “¿Tú sabes dónde están los caballos?, dándose un chapuzón en el río Charco Largo”.

Al principio no entendía, pero ellos me siguieron explicando: “Bajo la responsabilidad de nosotros, cuando pasamos por el puente del río, los destrozamos y los tiramos”.

Ni me dio tiempo regañarlos porque enseguida saltaron: “¿Cómo nosotros que hemos hecho maravillas vamos a traer dos caballos extraños para nuestra carroza? Eso es una vergüenza

para el barrio. Olvídate de eso que los vamos a hacer nosotros como sea y se van a poder poner perfectamente, como si hay que dejar de dormir. Ya es un asunto de moral”.

Y así mismo fue, se hicieron dos caballos preciosos que estuvieron montados en tiempo encima de la carroza. Lo malo vino después, cuando tuve que poner la cara y explicarle lo que había pasado al hombre que me había prestado los caballos. Con tremenda pena le ofrecí dinero para resolver la situación y él me contestó: “Oye no te preocupes, cómo te voy a cobrar eso si ustedes cuando nos ha hecho falta nos han ayudado, además yo sé lo que es eso en la parranda”.

Mi aparente adiós

Mi última parranda fue en el 2000 y desgraciadamente la directiva nuestra no era fuerte y organizada como la de antes. Unos se habían retirado; otros, fallecido y estaban entrando personas nuevas, muy buenas, pero sin experiencia. Ya estábamos en días de fiesta y no teníamos lugar para trabajar.

Habíamos pasado varios años en que los barrios se autofinanciaban y, cuando empezaron las relaciones con los mercados industriales, aparecieron una serie de problemas que afectaban los fondos de cada uno.

Al final nos dieron un local a la entrada del pueblo que no tenía condiciones, era demasiado pequeño y para rematar, *Coco* propuso un diseño muy grande. Él de cierta manera tenía razón, llevaba como dos o tres años sacando trabajos pequeños y decía que estaba perdiendo su prestigio. Además ese proyecto lo tenía hacía muchos años y decidió que era hora de presentarlo.

El día que fuimos a la reunión a discutirlo, los muchachos de la directiva se quedaron pasmados con la propuesta. Todo el mundo se miró, pero nadie dijo una palabra, hasta que yo rompí el hielo: “Mira *Coco* el proyecto está muy bueno, pero hay que ubicarse en la realidad. La cosa no está para carrozas de gran estructura como se hacían en los años noventa. Tú tienes sobrada inteligencia y talento para hacer un proyecto que sin llevarse demasiados recursos sorprenda a la gente”.

Aquello estaba complicado, pues faltaba menos de un mes para la noche de salida de los barrios, e íbamos a tener dificultades para trabajar piezas tan grandes. La carroza era alta,

tenía 60 pies, figúrense que llevaba una pagoda con dos dragones que se cogía un salón entero. Además la carpintería no era tan experta como años atrás.

Cuando terminé de explicarle, *Coco* me dijo: “No... hace años que tengo ese proyecto engavetado y ya no espero más. Si quieren buscan otro más económico, yo seguiré con toda la disposición. Como mismo el barrio no está en condiciones de hacerlo y lo entiendo, a mí no me da tiempo diseñar otra carroza”.

Me viré para la gente de la directiva y todos estaban mudos. Decidí no dar una conclusión del problema porque nadie opinó nada, y se acordó una reunión por la noche que sería definitiva. Esa tarde ni comí pensando en qué iba a pasar por la noche. Si decíamos que sí se iba a hacer, nos arriesgábamos a que todo fuera un fracaso, y si decíamos que no, significaba estar en boca de la gente.

Cuando nos reunimos le dije a los muchachos: “Parece mentira que ustedes, tanto que hablan, no hayan sido capaces de enfrentar la situación”. Ahí todos empezaron a quejarse de que el tiempo y los materiales no alcanzaban.

Yo los interrumpí: “Pues miren que sí lo vamos a hacer, ustedes se callaron para quedar bien y me dejaron el muerto a mí, pero ahora hay que comerse el muerto, la vamos a hacer. Hoy *Coco* dijo que con él no había problema pero cuando el pueblo se entere de que lo dejaron fuera de la parranda va a decir que Orestes Manso lo botó del barrio”.

Y nos lanzamos a hacer la parranda. Quiero decirles que construimos la carroza *Fiesta de Primavera* contra viento y marea. La madera y el cartón que se llevó daban para hacer unas cuantas como las que se hacen hoy.

Todos estábamos corriendo para que saliera, pero el jefe de carpintería de entonces tardó bastante en llegar porque no lo liberaban de su trabajo y después estuvo enfermo con una crisis de columna. Teníamos menos de veinte días para aquella carroza que se hacía en cincuenta. Ya los Jutíos estaban adelantados y nosotros, buscando gente todavía. Nos reunimos con *Coco* y le comunicamos la situación.

Los carpinteros enseguida decidieron picar listones hasta que el hombre se recuperara. Como a los tres días apareció, menos preocupado que otros años a pesar de las piezas enormes y complicadas que había que hacer. El dragón se lo dejó a Eddy solo, y como este

era muy dispuesto se enfrentó a la pieza. No me quedó más alternativa que ir a ver a Juanito que estaba enfermo para que nos echara una mano.

Llegó el día de la parranda y ya todas las piezas estaban hechas. Los Jutíos, atentos a nuestra situación, aseguraban que no daría tiempo armarla. Contra nosotros conspiraron muchas cosas. Una pieza enorme, que subieron a las tres de la tarde con ayuda de la grúa, se cayó y se desbarató. Hubo que empezar a arreglarla y perdimos tiempo. Cuando terminamos con esa decidimos montar otra. Pero un mecanismo de la grúa falló y en lo que buscamos a un mecánico nos cogió la noche.

Al fin se arregló la grúa y se montó toda la parte de atrás de la carroza. Pero cuando íbamos a subir las piezas delanteras, comenzó a botar todo el aceite. Ahí ya decidimos que no daba tiempo terminar. La grúa hubo que dejarla atravesada.

Al otro día nos tocaba la segunda salida porque la noche anterior teníamos la primera. El gobierno me puso un carro y un chofer, y me fui por la madrugada para el central “Perucho Figueredo”, en el Purio, a conseguir una grúa. Todo se montó correctamente y salimos de maravilla con una tremenda carroza. Hasta trajimos la conga de Nené Valle de Sancti Spíritus y la parranda terminó por todo lo alto.

Ese fue mi último año al frente del barrio, ya venía teniendo problemas con la enfermedad de mi mamá, mi papá estaba más viejo y yo era único hijo. Tampoco la directiva era la misma de antes. Me costó mucho trabajo abandonar el cargo. Hacer parrandas es lo que siempre me ha gustado. Aunque todos entendieron, nadie quiso que me fuera, hasta hablaron de ayudarme con tal de que me quedara en otro frente de menos responsabilidad.

Después de consultar con los de mi casa y algunas amistades, entendí que ya había echado más de la mitad de mi vida en eso y que no podría quedar bien, como siempre lo había hecho. Al final salió David de presidente, él había trabajado conmigo y más que colegas éramos y somos amigos.

A los diez meses murió mi mamá y me quedé cinco años más con papi. En ese tiempo también me divorcié y a pesar de todos esos enredos siempre llevé la parranda en el corazón. Mucha gente se olvidó de mí y me recordaron cuando hice falta. En el 2005, después que murió mi papá, se reestructuró la directiva y me fueron a ver. Ya estaba solo y

trabajé en la parranda de ese año y parte de la del 2006 llevando los asuntos económicos, como mismo había comenzado.

Aunque me volví a retirar, porque mi nuevo centro de trabajo no me ha querido liberar más, todavía me resisto a separarme de la casa de los trabajos. Este año acepté la propuesta del gobierno de apoyar la directiva y aconsejar a muchachos jóvenes, muy entusiastas, que crecieron y se hicieron parranderos conmigo, esos que comenzaron igual que yo, cargando piezas y tableros.

Siempre les digo lo que no pude decirle a un hijo propio: que la lleven en el corazón y la cuiden como buenos parranderos, no por interés, sino por ese orgullo de que su barrio haga una buena actuación. Mientras pueda ayudar ahí estaré. Debo confesar que no tengo sangre para quedarme tranquilo. Les repito: soy capaz de dirigir de nuevo una parranda.

Un jutío en *El Combate*

“Para ser carroceros no existe ninguna escuela, tiene que nacerle a la persona, aunque confieso que aprendí mucho de *Cumba*. Siempre trabajé para lograr una identidad propia y todo el mundo dice que mis carrozas no se parecían a las anteriores. Tampoco a las que siguieron después que me retiré como diseñador del barrio Jutíos”.

Detrás de esa autenticidad se esconde Luis Peña Casas, un hombre callado y sencillo que renunció a sus conocimientos de Mecánica para dedicarse por entero a concebir y llevar a escala real, veinticinco historias de la cultura universal. Por si fuera poco, guarda entre sus archivos personales otros bocetos, con el anhelo de presentarlos al pueblo que lo vio nacer y desempeñarse como director artístico de carrozas.

“Siempre me inspiré en temas que captaban mi atención, la mayoría sacados de libros o películas, y organizaba mentalmente todas las ideas para llevarlas a una carroza. Muchas veces tuve que adaptarme a las condiciones materiales del barrio porque no todos los años fueron de esplendor. Pero trabajaba en función de incorporar elementos que le dieran transparencia y visualidad a las carrozas. Siempre traté de que la gente disfrutara lo novedoso”.

Vive en la calle equivocada hace muchos años, pero todos respetan su talento a pesar de las diferencias entre barrios parranderos. Aunque un artista no debe negar sus posibilidades creadoras, jamás se le ocurriría esbozar un proyecto para los Ñañacos. “No me sentiría a gusto. Ningún parrandero fuerte entendería por qué un jutío trabaja para su rival”.

Yo siempre he sido muy jutío, contradictoriamente vivo aquí en *El Combate*, donde casi todos son ñañacos por tradición. Desde pequeño me incliné hacia ese barrio, quizás porque mi papá pertenecía a él y también mis amigos de la escuela. Cuando niño iba a la casa de los trabajos y me ponían a hacer tareas sencillas que me iban fomentando la responsabilidad, sentido de pertenencia y amor por el barrio. Pegaba papeles, recortaba aquí, allá.

Así mismo hacían todos los muchachos; incluso, logramos hacer una parrandita infantil, específicamente en esta misma cuadra. Eso se hacía cada año después de la parranda

grande. Desde allí empecé a hacer mi carrocita con muñecas. Los chasis eran las cajas de refresco de antes con ruedas de patines para que pasearan como la carroza de verdad.

Todos los años le pedía a los Reyes Magos que me trajeran patines. Mi papá me decía: “¿No hay más nada que te guste?” Y los patines los quería para quitarle las ruedas y ponérselas a la base de aquellas carrocitas. Papi nunca me quitó esa ilusión, él mismo daba dinero para hacer la parranda e iba por las noches a la casa de los trabajos del barrio para estar pendiente de cada detalle.

Nunca tuve problemas con mis amigos ñañacos porque fui muy respetuoso y concentré mi interés en la parte artística. Una que otra vez iba a los changüés, pero sólo cuando hacían falta jutíos para que fueran más grandes. En esa época nadie de otro barrio se metía en el changüí que no era suyo, y a cada rato se hacían competencias para ver qué bando atraía más gente.

Jamás participé en un changüí de los Ñañacos y, mucho menos, me paré en la puerta de su local de trabajo. Antes había más discreción y las personas no se enteraban de lo que iban a sacar los barrios hasta que no veían el montaje de las piezas.

Ya en el setenta comencé a trabajar en mi barrio como ayudante de decoración. Había pasado tres años en la Escuela Provincial de Artes Plásticas y antes de empezar la universidad ya sabía de dibujo, que es lo básico para un diseñador. Después de la Ingeniería Mecánica me interesé por las construcciones e hice postgrados en diseño. Siempre estuve vinculado a las cuestiones de estructura porque era lo que me gustaba.

Durante el período de vacaciones participaba en la elaboración de las carrozas y mantuve relaciones con sus creadores.

Mi estreno en el diseño

En 1982, sin haber terminado de estudiar, me dieron la oportunidad de proyectar mi primera carroza: *Cenicienta*, justamente después de *Cumba*, el gran diseñador del barrio Jutíos por más de cuarenta años. Me relacionaba muy bien con él e inconscientemente captaba sus mañas. Ya había sido tesorero de los juveniles y me confiaban dinero. También trabajé en varias piezas de carrozas anteriores, todo eso con 14 y 15 años.

Desde ese entonces, ya tenía un vínculo tremendo con parranderos más viejos. *Cumba* estaba viejo y yo trazaba algunas piezas que había que dibujar en el piso. También me encargué de hacer las carrocitas que se sacaban junto con el changüí, algo de moda en esos años. Todo eso alimentó mi vocación de ser carroceros, y el barrio enseguida me acogió.

Francamente, *Cumba* no esperaba que yo fuera capaz de lograr una carroza. Nunca tuve miedo de enfrentarme a tanto, a pesar de tener solo veintiocho años, era la única posibilidad de entrar en lo que de verdad me gustaba. Ni siquiera a él le enseñé el plano para que la obra fuera una sorpresa. Cuando vio mi trabajo en la calle, reconoció lo bien que había quedado.

Para ese entonces, *Coco* ya había diseñado varios proyectos en el barrio contrario, pero nunca me preocupó a no ser para medir mis condiciones, tomando como referencia a alguien de tanto talento. El barrio confió en mí desde que vieron que empecé a cambiar algunos detalles de la proyección.

Antes, los diseños eran muy lineales, más estrechos y con menos vistas. Traté de lograr lo que el pueblo quería ver, y cambié la perspectiva de la carroza con el fin de hacerla diferente. Compliqué la estructura y el diseño fue más atrevido.

Ese año, el sistema de luz se corrió en Vueltas por primera vez en la combinación de uno a tres, ya hoy está en uno a setenta y seis¹. La primera grabación con efectos de sonido que se hizo en una carroza la experimentamos en *Cenicienta*, y Pastor Felipe, un locutor del ICRT de La Habana, leía la narración durante el paseo. Se escuchó el sonido de los caballos, del reloj y las campanas.

Lo que se repite no siempre pierde calidad

Luego en el noventa y seis repetí una de las anteriores historias en *Estampas de Cenicienta*. Quería hacerlo de una forma más moderna que la anterior. Ya la luminotecnia estaba más avanzada y, aunque siempre me ha gustado priorizar la parte artística por encima de la iluminación, hay que reconocer que con las nuevas técnicas se iba a lograr un juego de luces que la haría lucir mucho más.

¹ Diseño que establece la combinación que guía el movimiento de luces en las piezas de la carroza.

Me gustó la idea de incorporarle al reloj ese sistema para que caminara, en dependencia de los movimientos de las luces. Yo estuve muy contento porque a la gente le impresionó la primera presentación de la carroza. Lástima que en la tarde del día siguiente, la pieza del campanario se dobló con un viento fuerte.

Desde el punto de vista de la competencia no teníamos peligro, ya había pasado la noche decisiva. Sin embargo, me dolió que la carroza no estuviera intacta para que todos la disfrutaran hasta el último día. Después se analizaron los errores, que en su mayoría fueron técnicos, para que no ocurrieran en otras obras de más envergadura.

Un estilo propio

Siempre tuve que aprovechar la estrechez de la calle de donde salimos y hacer los proyectos más amplios en la parte delantera y estrechos atrás, para obtener más visibilidad. Normalmente nuestras carrozas tenían dieciocho pies de ancho, y yo llegué hasta veintiocho para hacerla más atrayente. Me dio muy buen resultado mirar la carroza desde el punto de vista de un simple espectador.

Alfonsina y el mar, en el año noventa y cuatro, fue la primera carroza más alta del barrio, la cual presentaba un fondo marino en el que se doblaba la canción de Alfonsina. Esta obra no tenía como *Kathakali*, obra del contrario, una altura vertical, sino que se aprovecharon los laterales y no solo el centro para complicar la estructura.

Las últimas carrozas que diseñé exigieron gran esfuerzo por ser más pequeñas y por la escasez de recursos. El 2005 fue para mí un año muy difícil. El estado trató de que el sector de Cultura o la Empresa Mixta asumiera el financiamiento de la fiesta. Además, la parranda se dio unos días después de lo que estaba planificado. Aun así tuve que terminar la última cúspide en mi casa.

Nosotros velábamos a mi mamá que estaba muy enferma. Ella tendida ahí y yo, al otro lado terminando la última pieza. Eso, sin contar que desde un principio hubo que ajustar el tema de la carroza según el vestuario que teníamos disponible.

En los últimos proyectos me dediqué a recrear temas de películas infantiles porque con ellos podía llevar un mensaje al pueblo de una manera tierna, sin violencia. No olvidaré la carroza de los cuentos de Walt Disney con distintos personajes de los muñequitos.

Nunca me preocupé por el barrio contrario, a pesar de saber que competía contra un artista probado y de gran experiencia. Trabajé sin pensar en lo que los Ñañacos sacarían, por lo menos siempre los obligué a que se esforzaran para hacer buenas obras. Fíjense si era así, que nosotros los llevamos a aplicar nuevas técnicas y a montar estructuras más arriesgadas. Sin embargo, cuando empecé a trabajar con los Jutíos, ya los Ñañacos estaban establecidos con *Coco* como diseñador, y nuestro barrio venía con dificultades. Empecé con un nuevo grupo que, por suerte, tenía muy buenos trabajadores y sabía que me podía arriesgar. Siempre me gustó compartir opiniones con el equipo, rectificarlas, trabajar en conjunto para sacar la obra adelante por complicada que estuviera.

Una década de triunfos

Con respecto a las primeras carrozas de los 2000, puedo decirles que ya el barrio estaba en una posición de más experiencia. De antes venían trabajadores muy calificados como Emilio Ramos, Felipito, Eddy Fleites, y los nuevos se acoplaron a los viejos, a la vez que se lograron otros contactos con algunos pueblos parranderos. Las mejores carrozas que sacamos, de las que todo el mundo se acuerda, pasaron en esos años.

En el 2001 se iban a cambiar las parrandas del período de vacaciones para el 2 de febrero. Empezamos a hacer la carroza japonesa en diciembre para tenerla lista el día previsto. Al final no pudo realizarse la fiesta en esa fecha. Tuvimos que parar el trabajo y dejarlo todo para julio. La madera que utilizamos no estaba muy buena y con el tiempo las piezas ya terminadas cogieron otra vuelta. Hubo que arreglarlas, retocar detalles que quedaron desde diciembre y hacer otras para completar.

A mí me han gustado todas las carrozas porque en cada una he tenido que experimentar algo nuevo, pero *Fiesta de luz en Japón* me encantó. Pasamos trabajo por lo del cambio de fecha, pero eso también nos ayudó porque trabajamos con más tiempo. La obra tenía más de 60 pies de alto y más de 100 de largo, en la parte delantera tuvo una pieza que subió, dio vueltas y echó agua. Por primera vez en una misma pieza se combinaron tres efectos, además de que el apoyo del fuego fue impresionante con los morteros españoles, que se estrenaron en la parranda voltense.

En el noventa y uno los del barrio nos pusimos de acuerdo para que *Cumba* volviera a diseñar. Esa vez, la carroza durante el paseo se fue contra la librería. Le dimos la oportunidad de trabajar porque fue el arquitecto de la parranda, no se le puede quitar el mérito. Antes se paseaba un chasis con adornos puestos arriba; él fue el primero que estableció un diseño serio.

En una carroza todos los detalles son importantes. El diseñador tiene que pensar en la carpintería, el espacio, la decoración, los personajes, el vestuario, la narración, los efectos, la luminotecnia y hasta en el fuego, para lograr una buena presentación.

Me dediqué a proyectar hasta el 2006, ¡25 años de mi vida! Mis padres murieron prácticamente seguido, y de ahí para acá he tenido que asumir, junto a mi esposa e hijos, las funciones de la casa. Pero como me gusta tanto ese trabajo, cada vez que los del barrio tienen una duda les ayudo. Si me llaman para hacer otra carroza, no puedo negarme. Sería borrar toda mi vida, es lo que me gusta, junto con la pelota, y todavía la parranda no se compara con nada.

Hoy las condiciones para los barrios no son las mejores como tampoco lo fueron en mis últimos años como diseñador, y eso me afectó mucho. Ya las carrozas dejaron de hacerse con la envergadura de las de los primeros años del 2000 para hacerse con limitaciones. Me acuerdo que en *Concierto de Aranjuez* tuve que pintar la guitarra a mano alzada en el portal de la casa de un carpintero para que saliera con los recursos que teníamos, y no como se había pensado.

Siempre me gustó estar en el momento de encajar las piezas porque así iba aprendiendo, sobre todo en esta etapa que nosotros empezamos con un montaje complicado de grúas y otros elementos. No me iba de la casa de los trabajos hasta que se terminara el más mínimo detalle y saliera el último trabajador. Daba mis vueltas al lugar de la carroza y muchas veces me llamaban para replantear algunas cosas.

Aunque todo estuviera previsto, estaba ahí para dar la señal de echar a andar el espectáculo. Ya en la segunda noche sí disfrutaba la carroza, caminaba al lado de ella y, muchas veces, me movía por varios lugares para verla desde distintos ángulos.

Ahora que estoy fuera del diseño y veo la carroza en la calle siento no haberla diseñado, porque cuando lo hacía, la primera noche no descansaba, estaba todavía en función del triunfo, pendiente hasta del tractor que halaba la carroza.

Carpintero y más

Nadie sospecha que esas manos que ahora enfocan y graban los instantes de tiempo más emotivos de la parranda voltense, construyeron difíciles diseños de Cumba y Luis Peña, y tocaron varios instrumentos en la conga del barrio Jutíos. Tampoco imaginan que, sin afán de reconocimiento, este carpintero retirado de sesenta y cinco años sea el consultante de muchos diseñadores que aspiran consumir sus ideas.

Cuando acaba la fiesta Jorge Pérez es dueño de la fiesta misma, y no tiene otro pasatiempo que el de sentarse junto a su esposa a revivir experiencias que ni la cinta de un casete ni una memoria flash pudieron guardar en su época de trabajador.

Siempre veía la carroza hecha y en plena presentación desde que analizaba el plano. Cuando me acostaba me ponía a pensar en todos los detalles organizativos, y analizaba dónde podía haber un punto flojo. Me daba una inmensa satisfacción decirle al equipo de decoración y electricidad que la parte de carpintería estaba completa, y más todavía, al verla en la calle, lista para competir con el contrario.

Soy jutío por mis padres y toda mi familia, a pesar de haber nacido y haberme criado en este barrio de Ñañacos, y de haber aprendido a tocar la conga con *Rey, el loco*, un ñañaco rabioso. Incluso, *Pancho*, otro del mismo barrio, me hizo una tumbadora para que tocara en su conga. Por supuesto, jamás toqué en Vueltas, solo me unía a ellos cuando iban a otros pueblos.

Hasta formamos una comparsa que se llamaba La Caminadora, dirigida por Jesús, un fanático del barrio. Gracias a ellos, aprendí todos los toques de cencerro, de bombo, de tambora, que era uno de los que más se usaba cuando era muchacho, para más tarde practicarlos con los Jutíos. Reconozco que ninguno de los jóvenes que tocábamos en mi barrio, tenía tanto ritmo como los Ñañacos. Pero nunca me he cambiado de bando, ni lo voy a hacer.

Una vez, les hablo de cuando era un muchacho, antes del triunfo de la Revolución, no iba a haber parranda porque no había embullo de fiesta, y por la mañana cuando me despierto, veo el gallo en mi cuarto. Al averiguar, me enteré de que Ángel, uno de los mismos

Ñañacos, lo había escondido para que se creara el ambiente de parranda. El alboroto llegó a parecerse una guerra, porque ya había gente con cuchillos con tal de defender su gallo.

Un tío de Rigo Salgado fue a la tienda del almacén a matar a *Ñico* y a Omar. Ellos en realidad no sabían nada de eso, imagínense, quién iba a pensar que estaba en el cuarto de mi casa escondido. Después se llevaron el gallo a donde siempre se guardaba y empezó la parranda. Antes, la fiesta no era todos los años, dependía del embullo y el entusiasmo de la gente. Siempre había alguien que encendía la chispa con una maldad o un comentario.

Tampoco los changües salían todos los días, había veces que los congueros se ponían a tocar y el changüí no se cuajaba, porque no había dinero para unos voladores. No era como ahora que se avisa, cuando aquello tenía que ser por un acontecimiento muy importante.

Y me hice carpintero...

Cuando era un joven comencé en la carpintería y en el setenta, el gobierno decidió que se haría la parranda después de dos años de reposo. Cerraron el taller donde trabajaba y a todos los obreros nos pusieron en función de las carrozas. Yo, novato al fin en esas cuestiones, creía que en la parranda se trabajaba ocho horas al día. Y así hice, cumplí mi horario y vine para la casa, me puse a ver la televisión y al rato, ya estaban los Jutíos buscándome. “Oye, hace falta que vayas pá allá que aquello no va a salir”, me dijeron. Aquello me extrañó porque ya había acabado mis tareas. Ahí aprendí que en la parranda no se descansa.

Me acuerdo que la carroza era una barca veneciana, que parecía que no iba a estar tan grande y cuando se terminó su tamaño impresionó. No se usaron bombillas y se hicieron unas bolitas de madera torneada, a las que se les echó un polvo fosforescente, usado para distinguir las señales de tránsito. Esa idea dio un efecto maravilloso, parecían bombillas alumbradas. La carroza fue la que compitió contra la primera que diseñó completamente *Coco*, porque ya él había hecho otras cositas más sencillas.

Después construimos muchas carrozas. *Blasones Imperiales* la empezamos a hacer Octavio y yo solos. Los Ñañacos no habían empezado, pasaban días y nosotros teníamos casi media carroza adelantada. Entonces, decidieron que había que recortarla porque estaba demasiado

grande, lo que trajo como consecuencia muchos problemas para armarla. Tuvimos que hacer un pedazo de la escalera el mismo día de la salida, eso jamás nos había pasado.

Al principio trabajé con más carpinteros, pero después me dieron responsabilidades de hacer solo una de las tres partes de la carroza en el año setenta y cinco, con *Por el Nilo hacia Tebas*. Sí, porque antes la carroza se dividía en tres chasis más pequeños y esas carrocitas desfilaban una detrás de la otra. Imagínense, ese año me tocó hacer una barca enorme.

En 1976 trabajé en la carpintería de *La fiesta del invierno Ruso*, ¡tremenda carroza!, y dirigí a Jorge Jiménez y Dagoberto Pérez, dos famosos carpinteros. Para mí fue la que más técnica y trabajo llevó. Iba echando polyespuma por la chimenea, el trineo daba vueltas alrededor de la casa y dos troicas giraban. Todo ese sistema de movimiento le tocó a la parte de carpintería.

Se utilizó una rueda de madera con diferentes radios que tenía en la punta dos ruedas más de pleibo, por ahí se le puso el cable de acero que se empataba. Serafín Barrios, el marido de *Coquina*, tenía la facultad de empatar esos cables y tejerlos. Yo le hice un ocho y, al invertir el cable, el giratorio del medio se movía en sentido contrario a las dos troicas que estaban girando.

También le puse unos tensores a los que se le daba la cuerda deseada para estirar los cables. Eso no era más que una polea en un eje, cogida al chasis. Un solo interruptor movió toda la carroza. Nunca tuve miedo de que no funcionara pues hice esa carroza dentro de la casa, y probaba casi diario el mecanismo, que luego tapé por cuestiones estéticas.

Después me llegó a tocar la parte central de *Marcopolo ante Kublai Kan*. Le decían la segunda versión de *El Gran Mogol*. Ahí casi todo fue madera, y nosotros tres nos pasamos casi treinta días haciendo la carroza. Trabajaba duro en la jornada e, incluso, dejaba cosas adelantadas para la siguiente. La cuestión era organizar bien el trabajo. *Cumba* me daba el plano de la carroza y se olvidaba de mí, yo dirigía la confección de la obra.

Con *Historia y Leyendas de Babilonia*, nuestro equipo no descansó. Cuando estábamos montando las cúpulas en la parte más alta, nos dimos cuenta de que, por el techo de la casa

de los trabajos de los Ñañacos, estaban sacando una pieza llena de bombillas que no cabía por la puerta. Eso nos dio mucha risa, era seña del mal trabajo.

Luego en el ochenta y dos le hice a Luis Peña *La Cenicienta*, la primera que él diseñaba y que tuvo un triunfo arrollador. Aunque la concepción de las estructuras cambió con este proyectista, me adapté fácilmente a sus exigencias y logré trabajos muy curiosos.

Lo que más disfruté siempre no fue la salida, sino el momento en que las piezas encajaban perfectamente. Para mí significaba una fiesta. Muchas personas iban nada más a mirar cómo caían las piezas. Incluso, algunos Ñañacos asistían al montaje y se retiraban antes de que los mortificaran cuando veían esa perfección. En la carroza *Por el Nilo hacia Tebas*, cuando se colocaron las primeras columnas de atrás con paños de colores en screen, vieron lo que les venía encima.

Puedo decirles que mientras trabajé para los Jutíos todo salió perfecto. Trazaba las piezas y hacía las plantillas, otro me picaba la madera, y ya por la tarde cuando me iba dejaba las piezas completas, listas para decorar. Al otro día por la mañana, ya estaba trazando otra y luego, el mismo proceso. Era muy fuerte el compromiso que tenía de mantener la calidad con que trabajaba el jefe de carpintería anterior.

Mi hijo heredó el gusto por la carpintería de carrozas. Lo llevaba muchas veces a donde yo trabajaba y él le prestaba atención a lo que hacíamos, hasta lo ponía a ayudarme para ir enseñándolo. Le sembré esa pasión para tener un relevo, y no demoró mucho en trabajar aquí con los Jutíos, porque me retiré en el setenta y nueve por la enfermedad de mi mamá. Jorgito había estudiado Edificaciones en el polipalo de Santa Clara, sabía de dibujo, de trazos y medidas, que es fundamental para la carpintería.

Aunque no lo crean, a más de quince de retirado, mi experiencia como carpintero me ata a la parranda. Me vienen a ver muchísimos diseñadores para recibir consejos. A Léster Santana, el diseñador del barrio Jutíos, lo apoyé en cada una de sus carrozas, por ejemplo, cuando hizo *Tiempo de Corsarios*, el famoso barco gigante que tanto impactó. No doy mis ideas a título personal.

Desde el noventa y uno me dedico a grabar las parrandas. Eso fue idea del *Yiyi*, el de la Casa de la Cultura, para tener un video en la institución de la mayor tradición que tenemos los voltenses.

Cada año trato de filmarlo todo: la discusión de las salidas, la diana, el saludo por la tarde, la salida de las dos carrozas y los changüíes que celebran la victoria, acompañados de los fuegos artificiales. Puedo decirles que no se me escapa ni un momento importante en el que se vea el entusiasmo del pueblo.

Una pareja, dos barrios

Un matrimonio de treinta y nueve años es conocido en el poblado de Vueltas por su rivalidad en tiempos de parranda. Cuando comienzan los preparativos de la fiesta, en la casa de Mara y Emilio no existen vencedores ni vencidos. La pasión y el fanatismo por los barrios Jutíos y Ñañacos sobrepasan cualquier vínculo familiar.

Esta vez, aunque sobraron los esfuerzos para que no coincidieran los parranderos en la casa, resultó imposible impedir que se enfrentaran.

Mara: Llevo junto a mi esposo treinta y nueve parrandas y lo conocí aquí en el pueblo. Siempre supe que era jutío, pero nunca me interesó porque yo estaba bien definida como ñañaca.

Emilio: Miren, este pueblo es muy chiquito y todo el mundo siempre se conoce. Cuando Mara y yo empezamos de novios, sabía que era de las parranderas que no se le podía hablar mal de su barrio. Ella enseguida me dijo: “Emilio, en tiempo de parranda cada cual disfruta con su barrio y después todo continúa normal”.

Mara: En mi casa, del único barrio que se hablaba era de los Ñañacos. Estaba muy vinculada a la familia *Minguí*, una de las más reconocidas del pueblo por su participación en la parranda. Nunca formé parte del equipo de trabajo del barrio porque dediqué mi juventud a estudiar para ser profesora de Historia. Pero asistía todos los días a la casa de los trabajos y ayudaba en lo que podía. Siempre presumo de pertenecer a un barrio tan popular y sano. ¡Soy ñañaca mil por mil!, esa es la verdad.

Emilio: Desde que nací aquí, el bando que siempre me gustó fue el de los Jutíos. Comencé a trabajar directamente en el año 1970, cuando me atreví con otros amigos a armar un chasis de hierro para la carroza. Para ese entonces había pasado el servicio militar y un curso de soldador. Después de esta experiencia, empecé a formar parte de la directiva en diferentes cargos. Trabajé mucho tiempo como jefe de fuego y jefe de recursos humanos, aunque todavía no me he podido librar de la soldadura de las piezas de hierro.

Mara: Cuando comencé mi relación con Emilio, me mantuve visitando el local de la escogida de tabaco, que era donde trabajaban los Ñañacos en ese tiempo. Una noche entré y

vi que todo el mundo enfocó su vista en mí. Comenzó un cuchicheo extraño y me pregunté qué pasaba, si yo era vieja ahí junto con la familia *Minguí* y toda mi generación ñañaca.

Cuando averigüé, una de mis amigas me dijo: “Chica este cuchicheo es porque tú eres jutía. Tienes que serlo porque estás con Emilio”. Le contesté: “¡Cómo que jutía! Están muy equivocados. Yo sigo siendo tan ñañaca como él jutío y vengo para la casa de los trabajos de mi barrio como siempre lo he hecho, en la de él no me paro ni muerta. ¿Quién dijo que eso iba a influir en mi relación?”

Después de mi aclaración no siguieron viéndome como rival ni como espía.

Emilio: Sin embargo, mi familia, mis amigos y toda la gente del barrio Jutíos vivían conscientes de que a mí nadie me cambiaba para los Ñañacos, aun enamorado de mi rival de parranda.

Mara: En el año setenta y uno los Jutíos sacaron, mejor dicho, iban a sacar una carroza muy bonita. Antes de salir decían que el triunfo era de ellos porque la de nosotros estaba muy fea. Era la llamada *Carrusel*, que no la logramos como estaba en el proyecto por no tener mucho tiempo. Ellos le decían las yeguas echá. Pero afortunadamente la suerte nos acompañó. Cuando salió el carrozón de ellos ocurrió una tragedia. Se les cayeron las bolas de unas coronas de la parte trasera, los caballos que peleaban de frente se enfrentaron de fondillo, y hasta la carroza en medio del paseo se apagó. Recuerdo que nosotros les encendíamos fósforos burlándonos de aquel apagón. Entonces los Ñañacos, con el segundo puesto, salimos sin ningún inconveniente, y las yeguas echadas dieron un triunfo rotundo.

Emilio: Fíjense cómo es Mara que en el año 2000 la carroza de su barrio no pudo presentarse el primer día por problemas con la grúa que montaba las piezas y, cuando salió el segundo, ella me decía que había ganado la parranda. Oye, eso es ser una ñañaca rabiosa y ciega.

Mara: No soy ciega, solamente digo que mi barrio es mejor que el suyo. En cuestiones de parranda Emilio ha sido más benévolo que yo. Un año los Ñañacos no tenían petróleo para levantar con la grúa las piezas de la carroza, y yo estaba muy triste. Cuando llegó por la tarde a la casa me vio preocupada y me preguntó qué pasaba. Por supuesto, le dije que nada, no quería que se diera cuenta de que estaba sufriendo por mi barrio, pero él siguió

insistiendo y al final le conté. En esta casa había bastante petróleo y rápidamente llenó una lata grande para que se la llevara a los Ñañacos y pudieran armar la carroza.

Emilio: Lo hice, primero, porque no quería verla sufrir y segundo, porque sabía que, aunque ayudara con lo que faltaba, los Ñañacos no iban a ganarnos ese año ni en sueños. Acciones como esa ella nunca las haría por mi barrio. Menos mal que en esta casa nuestro hijo varón es jutío como yo y la hembra ñañaca por Mara, aunque vivo orgulloso de que mis dos nietos son de mi barrio.

Mara: Sí... verdad, son jutíos hasta que crezcan y se den cuenta de que nosotros, tanto en la primera como en la segunda salida, somos los mejores.

Emilio: No crean eso, siempre que cojo la segunda ganamos. Cada vez que los Jutíos desean la segunda salida vienen y me buscan para que la discuta. En los quince años que he metido la mano he cogido el papelito con el número dos, no entiendo por qué esa suerte, pero siempre me voy con la última salida.

Recuerdo que comencé a discutirlos en el año setenta y uno. Todos los jutíos queríamos la segunda porque estábamos muy atrasados con la carroza y necesitábamos bastante tiempo para armarla. Algunos ñañacos llegaron a pensar que yo practicaba la brujería, porque decían que era imposible esa suerte tan seguida. Llegó el momento en que los policías y los responsables del gobierno al frente de la discusión, cuando me veían entrar comentaban: “Es por gusto todo lo que se va a hacer, sabemos que los Jutíos esta noche tienen garantizada la segunda”.

Este año los Jutíos quieren que participe en la discusión, pero no estoy muy seguro, porque dicen que cuando se tiene un récord es mejor retirarse antes que disminuirlo.

Mara: En el año setenta y dos, cuando todavía era su novia, sentí indignación porque su carroza estaba más bonita que la mía, y él en la esquina del parque vino a burlarse del trabajo de los Ñañacos. Antes de que me dijera tres o cuatro palabras, le tiré un manotazo que le arranqué los botones de la camisa. A cada rato me recuerda ese momento.

Emilio: A Mara siempre la he mortificado diciéndole cosas malas de los Ñañacos, oye, ¡y se pone mala!, coge un genio tremendo.

Mara: Emilio trabajó en la directiva del barrio bastante tiempo y jamás habló conmigo de los preparativos de alguna fiesta. Por eso, un año cuando era jefe de fuego le hice una maldad. El día antes de la fiesta tenía que ir a Chambas a comprar los voladores con un dinero del barrio que tenía guardado en el escaparate. En complot con mi hija le escondí unos cuantos billetes y no se los di cuando se fue.

Emilio: Sí, y cuando llegué a Chambas, muy seguro, saqué el dinero que contaba todas las noches y me di cuenta que me faltaban quinientos pesos para pagar los voladores. Tuve que pedírselos prestados a un amigo que me acompañó.

Mara: Nunca me he metido en un changüí de los jutíos y si veo la salida de la carroza, me ubico bien lejos de Emilio y de los demás jutíos.

Luego de la parranda, en esta casa no se puede mencionar el tema, porque yo siempre gano y lo mío no se puede criticar. Sin embargo, Emilio sí reconoce algunas veces delante de mí los errores cometidos por su barrio.

Emilio: Claro, yo no soy de los parranderos que nunca pierde, no se puede ser ciego, por eso confieso que he ganado más de lo que he perdido. Este año voy a ganar en todo, tengo una carroza buenísima, muchísimo fuego y una conga lista para arrollar a cualquier hora.

Mara: Ni jugando ganarás, mi barrio esta vez viene preparado como nunca.

CONCLUSIONES

Conclusiones

Después del análisis e interpretación de los principales resultados derivados de la aplicación de la metodología propuesta para el presente estudio, se exponen las siguientes conclusiones:

- La tradición de la parranda en Vueltas, por más de un siglo, ha sido transmitida fundamentalmente a través del núcleo familiar, encargado de trasladar esa herencia a las nuevas generaciones, cuyo sentido de pertenencia, modos de pensar, actuar y sentir la tradición, contribuyen al mantenimiento y perdurabilidad de esta fiesta popular. Todos los voltenses, en correspondencia con su idiosincrasia local, pertenecen a uno u otro barrio: Jutíos y Ñañacos, sin importar clase social, nivel escolar, edad, credo ni raza.
- Ni en los momentos de receso de la parranda (1895-1900, 1925-1933, 1967-1970, 1991-1993), ya sea por crisis políticas o por inclemencias de la economía, se pierde la rivalidad entre los barrios que hacen la fiesta. Aunque no se realice el total despliegue de los elementos artísticos, ocurren manifestaciones de enfrentamiento que avivan la competencia.
- La rivalidad entre los barrios Jutíos y Ñañacos traspasa los marcos del espectáculo festivo para demostrar su existencia y posibilidad de ejercitarse en todas las áreas de la vida social. Provoca la ruptura con el tiempo normal de los pobladores, e incide en las relaciones familiares y sociales. En días de fiesta, entre amigos, familias y hasta matrimonios, se imponen normas comunicativas peculiares, dado el discurso polémico que genera el pertenecer a barrios opuestos.
- La parranda, con su carácter integrador, crea nuevas relaciones entre personas que en la cotidianidad interactúan escasamente. El hecho de desempeñar funciones afines en el desarrollo de la fiesta les permite a los voltenses compartir los mismos intereses y objetivos, en favor de la competencia y del triunfo de los barrios.
- Los lugareños, al hacer y disfrutar la fiesta popular, conocen —como cualquier trabajador directamente implicado en la producción— los detalles de cada elemento artístico. Los más de cien años de parranda han educado culturalmente a la población, de modo que para ellos resulta una necesidad dominar las características de la carroza, el changüí y la pirotecnia,

indicadores competitivos entre los barrios, para justificar cualquier fallo o novedad durante la celebración.

- El despliegue y evolución de los elementos artísticos: carroza, changüí y pirotecnia, como manifestaciones del arte popular, permiten la estabilidad, perfeccionamiento, superación y exclusiva identidad de la parranda en San Antonio de las Vueltas.

- De los tres elementos artísticos que sustentan la competencia en la parranda voltense, la carroza —al asumir las nuevas tecnologías y otras técnicas decorativas en la renovación de su diseño— es el que más ha evolucionado desde 1928 hasta la actualidad, y resulta, a su vez, el de mayor preferencia entre los pobladores de la localidad.

- Para ofrecer a los barrios en competencia un producto final de mejor calidad artística y estética, actualmente se les concede mayor prioridad a la decoración, con nuevos elementos y técnicas como el calado de polyespuma y el screen, y a la luminotecnia, que ha experimentado la evolución más notable dentro de la carroza con la llegada del sistema digital.

- En los changüíes —a diferencia de la conga, los emblemas y estandartes, que se han perfilado a lo largo de las parrandas— los cantos han experimentado una involución, al dejar de entonarse, en su mayoría, los típicos del poblado. En el discurso de porfía, influenciado por la cultura popular, prevalecen palabras y frases obscenas.

- La pirotecnia ha tenido un desarrollo notable en los marcos competitivos de la festividad, dada la incorporación de diversos tipos de fuegos artificiales que han propiciado la renovación de este elemento artístico y, por tanto, una mayor calidad en su exposición, al acompañar las carrozas y los changüíes. No obstante, la exhibición de piezas de fuego ha desaparecido en los saludos de los barrios.

- La discusión de las salidas, el saludo por la tarde y la diana constituyen las tres tradiciones resultantes de la parranda en San Antonio de las Vueltas, en las cuales están presentes el changüí y la pirotecnia: dos de los tres elementos artísticos que rigen la competencia.

- La parranda en San Antonio de las Vueltas, con su arraigo popular y singularidad, permite que cada poblador asuma y defienda el triunfo en cualquier momento del año —de acuerdo con el barrio al que pertenece— aunque en esta fiesta no existe vencedor ni vencido. El

éxito es del hecho cultural del pueblo, convertido en tradición de profundas raíces folklóricas.

RECOMENDACIONES

Recomendaciones

- Publicar los testimonios propuestos en el periódico provincial Vanguardia y en otros medios de prensa del municipio y de la provincia, en fechas cercanas a la realización de estas festividades o aniversarios cerrados de la parranda en San Antonio de las Vueltas, de modo que contribuya al conocimiento y divulgación de hechos relevantes de la historia local.
- Promover los resultados de esta investigación sobre la parranda en San Antonio de las Vueltas en las instituciones culturales y docentes de la localidad y del municipio de Remedios, por constituir una tradición popular con más de cien años de existencia, que mantiene gran arraigo en la región central de Cuba.
- Proponer la realización de productos comunicativos que muestren, a través de otros géneros del periodismo y la literatura, la perdurabilidad de la parranda en San Antonio de las Vueltas.
- Entregar la Tesis de Diploma a la Casa de Cultura de la localidad “Conrado Colom Sánchez (*Cumba*)” y al Museo Municipal “Hermanos Vidal Caro”, como material de referencia y consulta a pobladores y visitantes.
- Promover la realización de otros estudios sobre la parranda en San Antonio de las Vueltas, orientados hacia nuevas líneas investigativas.
- Estudiar la influencia de la oralidad voltense en el mantenimiento de la tradición popular de la parranda.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía citada

- Batista, R. (1993) *Camajuaní Folclórico*. Camajuaní, Editorial Museo Hermanos Vidal Caro.
- Casaus, V. (2010) *Defensa del Testimonio*. Ciudad de La Habana, Editorial José Martí.
- Díaz, E. (1971) *Parranda en Vueltas de 1971*. Documento inédito.
- Escribir para todos (2011) *Revista Alma Máter*, Núm. 500, Junio, pp.15-17.
- Farto, M. (1989) *La parranda remediana*. Editorial Letras Cubanas.
- Farto, M. (2005) *Las Parrandas Remedianas en Cuba y en la Diáspora*. USA.
- Feliú, V. (2003) *Fiestas y tradiciones cubanas*. La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Feliú, V. (2008) *Listado de palabras claves*. Documento inédito.
- Fleites, E (2008) *Iguales y diferentes*. Camajuaní, Ediciones Museo Hermanos Vidal Caro. Investigación folklórica.
- Fortún y Foyo, J.A. (1944) *Apuntes Históricos de San Antonio de las Vueltas*. La Habana, Editorial Rodríguez Ucares.
- Gargurevich, J. (2006) *Géneros Periodísticos*. La Habana, Editorial Félix Varela.
- González, M. et al. (1988) *Bibliografía de las Parrandas Remedianas*. Remedios, Biblioteca Pública José Martí.
- González, E. y Rojas, S. (2008) *La africanía en las parrandas remedianas*. Ciudad de La Habana, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.
- González, Y. (2010) *Loma Arriba. Una ofensiva contra la mangosta. Acercamiento periodístico al testimonio de la Lucha Contra Bandidos en la provincia de Las Villas*. Tesis de Licenciatura, Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas.
- Guerra, R. (1989) *Teatralización del Folklore y otros ensayos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

Hernández, J. (2000) *La Parranda*. Ciudad de La Habana, Ediciones Fundación Fernando Ortiz.

Hernández, J. (2010) Vueltas a La Parranda. La imprecisión del siglo XIX. *Cuba Literaria* [Internet], Disponible en: <http://cubaliteraria.cu/articuloc.php?idarticulo=11830&idcolumna=29> [Accesado el día 12 de octubre de 2011].

Martínez, M. (2001) Una reflexión sobre cultura popular e identidad. *Revista Islas*. Núm.43, octubre-diciembre, p.56.

Mejuto, M. y Guanache, J. (2008) *Cultura Popular Tradicional. Conceptos y Términos Básicos*. Ciudad de La Habana, Consejo Nacional de Casas de Cultura.

Rodríguez, H.; Rodríguez, M. y Sosas, R. (2007) Las tradiciones populares como recurso para la formación de la identidad cultural de los escolares primarios. *Conrado Benítez García* [Internet], Disponible en: <http://conrado.revistas.rimed.cu/articulo/mostrar/las-tradiciones-populares-como-recurso-para-la-formacion-de-la-identidad-cultural-de-los-escolares-primarios> [Accesado el día 12 de octubre de 2011].

Sentmanat, M. (s.a.) *La Pirotecnia en las parrandas de Remedios*. Museo de las Parrandas de Remedios.

Sexto, L. (2006) *Periodismo y Literatura. El arte de las alianzas*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.

Wilson, R. (s.a.) *Tradiciones y sociedad*. Citado en Herrera, S. (2007) *Los modos de participación popular en las formas actuales del carnaval de Fomento*. Tesis de Licenciatura, Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas.

Bibliografía consultada

Acosta, Á. (1973) Cuenta la historia universal que...*Periódico Girón*. Matanzas. Edición Única. Núm.214, Jueves 16 de agosto, p.4.

Almazán, S. (2006) *Panorama de la Cultura Cubana*. La Habana, Editorial Félix Varela.

Barnet, M. (2011) *La Fuente Viva*. Casa Editora Abril.

Batista, R. (1987) *Parranda de Camajuaní*. Camajuaní, Ediciones Hermanos Vidal Caro.

Batista, R. (1996) *Camajuaní Cien años de parranda (1894-1994)*. USA, Florida.

Batista, R. (2005) *Fieras Broncas entre Chivos y Sapos*. Editorial Capiro.

Batista, R. (s.a.) *Las parrandas de Camajuaní: Cronología de carrozas, cantos de changüíes, anecdotario humorístico...* Camajuaní, Taller Literario José García del Barco. Sectorial Municipal de Cultura.

Batista, R. (s.a.) *Cabezones de Camajuaní*. Camajuaní, Ediciones Museo Hermanos Vidal Caro.

Capote, D. et al. (1993) *Las Carrozas en las Parrandas Remedianas*. Remedios, Museo de las Parrandas.

Capote, D. (s.a.) *Las Parrandas Remedianas*. Museo de las Parrandas de Remedios.

Carpentier, A. (1988) *La música en Cuba*. Ciudad de La Habana, Editorial Pueblo y Educación.

Díaz, E. (1973) *La parranda voltense*. Documento inédito

Díaz, E. (1973) *La vida del pueblo de Vueltas*. Documento inédito

Diccionario Enciclopédico. Hispano-Americano de Literatura, Ciencia, Artes, etc. (s.a.) TIV. Barcelona, Montaner y Simón

Diccionario Oxford de la Música (1964). Ciudad de La Habana, Editorial Pueblo y Educación.

Enciclopedia Ilustrada "Cumbre", TIII, TX. México, Editoriales Cumbre, S.A. Bolívar.

- Fariñas, M. (1997) *Religión y transculturación. El aporte aborigen*. La Habana, Editorial Academia.
- Feliú, V. (1999) *Fiestas Populares Tradicionales*. Ciudad de La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Fleites, E (2001) El palenque de Belisario. *Boletín Cultural Carta Cuba*, No. 20, marzo, p.10.
- Fortún y Foyo, J.A. (1916) *Apuntes Históricos de San Antonio de las Vueltas*. La Habana, Editorial Rodríguez Ucares.
- Fortún y Foyo, J.A. (1916) *Homenaje al Pueblo y Ayuntamiento de San Antonio de las Vueltas*. La Habana, Editorial Rodríguez Ucares.
- Galich, M. (1995) Para una definición del género testimonio. *Revista Casa de las Américas*, núm. 200, Julio-Sept., p.125.
- García, J. (1971) *Parrandas y Chambelona*. La Habana.
- Giro, R. (2007) *Diccionario Enciclopédico De La Música En Cuba*. TI. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Gómez, G. (1984) *Tradiciones*. Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- González, E. (s.a.) *Sinfonía de una cultura. La influencia musical de los pueblos subsaharianos en las Parrandas Remedianas*. Museo de las Parrandas de Remedios.
- González, E. y Hernández, J. (2010) Del intermitente a la computadora: un sendero de luz en las Parrandas Remedianas. *Revista Guamo*. Núm.36, Marzo, p.4.
- Grijalbo. Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*. (s.a.) Barcelona, Impreso en Litografía Rosés, S.A. Progrés.
- Hernández, J. (2010) Vueltas a la Parranda. La primera fecha. *Cuba Literaria* [Internet], Disponible en: <http://cubaliteraria.cu/articuloc.php?idarticulo=11778&idcolumna=29> [Accesado el día 12 de octubre de 2011].

- Hernández, J. (2010) Vueltas a la Parranda. Los raros nombres de los barrios. *Cuba Literaria* [Internet], Disponible en: <http://cubaliteraria.cu/articuloc.php?idarticulo=11872&idcolumna=29> [Accesado el día 12 de octubre de 2011].
- Hernández, J. (2010) Vueltas a la Parranda III. Primeros años del siglo XX. *Cuba Literaria* [Internet], Disponible en: <http://cubaliteraria.cu/articuloc.php?idarticulo=11945&idcolumna=29> [Accesado el día 12 de octubre de 2011].
- Hernández, J. (2010) Vueltas a la Parranda. Año de cierre. *Cuba Literaria* [Internet], Disponible en: <http://cubaliteraria.cu/articuloc.php?idarticulo=11999&idcolumna=29> [Accesado el día 12 de octubre de 2011].
- Iglesia, A. (1969) *Tradiciones Cubanas*. La Habana, Ediciones Huracán.
- Iznaga, D. (1989) *Transculturación en Fernando Ortiz*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Linares, M. (1974) *La Música y el pueblo*. Ciudad de La Habana. Editorial Pueblo y Educación.
- Machado, L. (1989) Vueltas nuevo encontronazo cultural. *Periódico Vanguardia*. Santa Clara. Núm.318, Miércoles 9 de agosto, p.6.
- Martínez, J., (2007) *Curso General de Redacción Periodística*. Barcelona, Mitre.
- Orovio, H. (1981) *Diccionario de la música cubana*. Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (1965) *Africanía de la música Folklórica de Cuba*. La Habana, Universidad Central de Las Villas. Editora Universitaria.
- Padura, L. (1994) *El viaje más largo*. Ciudad de La Habana. Ediciones Unión.
- Pérez, R. (1983) *Historia local del municipio*. Camajuaní.

Quintela, C. (1975) La fiesta cubana de Vueltas. *Revista Cuba Tabaco*. Núm.16, Octubre-diciembre, p.12.

Rodríguez, G., Gil, J. y García, E. (2004) *Metodología de la investigación cualitativa*. La Habana, Félix Varela.

Rodríguez, M. (1995) Jutíos y Ñañacos halando parejo. *Periódico Vanguardia*. Santa Clara. Sábado 12 de agosto, p.6.

Rodríguez, S. (2008) *Proyecto de intervención sociocultural para potenciar la preservación de tradiciones culturales en las mujeres campesinas de la Cooperativa de Producción Agropecuaria Ovidio Rivero*. Tesis de Licenciatura, Universidad Central “Marta Abreu” de las Villas.

Saladrigas, H., Olivera, D. y Somohano, A. (2011) *Programa de Investigación para la producción comunicativa*. Universidad de La Habana, Facultad de Comunicación.

Sexto, L. (2005) *Cuestión de Estilo. Notas de clase sobre composición periodística*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.

Suárez, N. (1996) *Fernando Ortiz y la cubanidad*. Ciudad de La Habana. Ediciones Unión.

Torriente, P. (2010) *Presidio Modelo*. La Habana, Ediciones La Memoria.

Vivaldi, G. (1986) *Curso de Redacción*. Madrid, Editorial Paraninfo.

ANEXOS

Anexo 1

Clasificación general de los elementos de la parranda cubana, propuesta por Jorge Ángel Hernández en su libro *La Parranda*.

Discursos o Eventos:

I. Changüí

Artesanía: muñecons, carteles, carrozas, faroles, emblemas, estandartes.

Teatralidad: desplazamiento abigarrado, bailes coreográficos, cantos holofrásicos, uso y manejo de las artesanías, estabilidad geográfica.

II. Trabajo de Plaza

Artesanía: decorados, arquitectura, preparación de los juegos lumínicos.

Teatralidad: encendido, movimientos mecánicos, ilusión de elevación constante en la estructura piramidal.

III. Carroza

Artesanía: construcciones arquitectónicas, figuras, estatuas, vestuario, decorados, luminotecnia.

Teatralidad: desplazamientos hierático, efectos, movimientos marcados, narración de la leyenda, iluminación.

IV. Fuego

Artesanía: construcción de piezas lumínicas y explosivas, de los tableros o zarandas, etcétera.

Teatralidad: Explosiones, iluminación de las piezas, imágenes representadas o descubiertas con la explosión, manifestaciones de entusiasmo humano.

Anexo 4. Cronología de las carrozas de Vueltas desde 1900 hasta la actualidad.

BARRIO OCCIDENTE JUTIOS	AÑO	BARRIO ORIENTE ÑAÑACOS
<i>Las Amazonas</i>	1900	<i>Paraíso Terrenal</i>
<i>Cuba, América y España</i>	1902	<i>Cuba, América y España</i>
<i>Actualidad Mejicana; Los Reyes Magos; Los Tulipanes; Los Pensamientos.</i>	1914	<i>Tintero; Estrella; Justicia; La Domadora; El Reinado; El Sueño de una Niña detrás de una Mariposa; La Góndola Veneciana</i>
<i>La Estrella de Salomón</i>	¿...?	<i>Motivo Holandés</i>
<i>Entierro del Ñañaco</i>	1922	<i>Resurrección del Ñañaco</i>
<i>Una Concha Marina; Harén; Trono Egipcio; Un Carro Romano; Junco Chino; El Altar; El Palacio Flotante de Cleopatra; La Virgen de la Candelaria.</i>	1928	<i>Jabón Candado; Jabón La Llave; La Música ; Círculo Ártico; El Carro del Amor; Junco Chino; Barca. (Circo Romano)</i>
<i>Cacería en la India; La Soberanía del Mar; Mitología Griega.</i>	1934	<i>Cuba en el Mar; Mitología Griega; El trono.</i>
<i>La Trinchera; Fantasía..</i>	1935	<i>Un Carro Romano; El pozo de la Samaritana; La Fiesta del Té; El Sueño de una Emperatriz China.</i>
<i>El Balcón Sevillano.</i>	1939	<i>Cesto de Flores.</i>
<i>Las Estaciones (4 carrozas); La Fuente de la Juventud.</i>	1941	<i>Corrida de Toros; La Danza de las Ninfas; Paisaje Polar, Un Patio Valenciano.</i>
<i>La Paz; Fantasía China; El Trono de Salomón.</i>	1948	<i>Cecilia Valdés; El Carnaval de Venecia.</i>

<i>Una Carroza China.</i>	1955	<i>Un Reloj que no Marcaba las Doce.</i>
<i>Las joyas de la Corona Británica; Los Terrícolas Invaden la Luna; Colón ante los Reyes Católicos</i>	1956	<i>Colón ante los Reyes. (3 carrozas)</i>
<i>El Triunfo de la Rebelión.</i>	1959	<i>Ritmos Cubanos, La Rebelión; La Sierra Maestra.</i>
<i>Apolo; Helena de Troya; Las Amazonas.</i>	1960	<i>Fantasia; San Jorge y el Dragón; La Fiesta del Agua.</i>
<i>Fantasia de Brasil; Anfítritis.</i>	1964	<i>Apolo y las Musas; Las Antorchas de Nerón.</i>
<i>El Gran Mogol; Fantasia Española; Carabalí.</i>	1965	<i>La Llave; Cleopatra y Marco Antonio; El circo Soviético; El Pavo Real.</i>
<i>Fantasia Maya; El Esplendor de Versalles.</i>	1966	<i>El Lago de los Cisnes; La Ilíada.</i>
<i>Festival del Fresco Nocturno. (La Barca)</i>	1970	<i>Ramayana.</i>
<i>Blasones Imperiales.</i>	1971	<i>La Gran Producción o El Carrusel.</i>
<i>Festival de las Linternas en Nara.</i>	1973	<i>Las noches Melancólicas del Emperador Han.</i>
<i>El Secreto de Sherezada (3 carrozas)</i>	1974	<i>Sherezada.</i>
<i>Tutancamen. (3carrozas)</i>	1975	<i>Ruslán y Liudmila.</i>
<i>Viaje a la URSS (3 carrozas)</i>	1976	<i>Cecilia Valdés</i>
<i>Marco Polo. (3 carrozas)</i>	1977	<i>Flor de Leyenda</i>
<i>Historias y Leyendas de</i>	1978	<i>El Zar Saltan.</i>

<i>Babilonia. (3 carrozas)</i>		
<i>Bolshoi, II Siglo de Glorias.</i>	1979	<i>Coplas de España.</i>
<i>Joya Radiante.</i>	1980	<i>Yejonala.</i>
<i>Fabulosa Boda en el Golfo Árábigo. (3 carrozas)</i>	1981	<i>Nala y Damayanty.</i>
<i>La Cenicienta.</i>	1982	<i>Fantasia de Amor.</i>
<i>El Destierro de Rama.</i>	1983	<i>Las Bodas de Maya y Sudhodana.</i>
<i>Gitanería Española.</i>	1984	<i>La Captura de un Unicornio.</i>
<i>Romeo y Julieta.</i>	1985	<i>Fiesta de los Cerezos.</i>
<i>El Triunfo de Rocaille.</i>	1986	<i>Las Bodas del Mar.</i>
<i>El Retrato de la Emperatriz</i>	1987	<i>Palej.</i>
<i>Versalles.</i>	1988	<i>La Bella Durmiente.</i>
<i>El Ciervo Blanco.</i>	1989	<i>La Princesa de la Isla de las Sombras,</i>
<i>La Barca Dragón.</i>	1990	<i>Kathakali.</i>
<i>Kismet.</i>	1993	<i>Fiesta a la llegada del Sol.</i>
<i>Alfonsina y el Mar.</i>	1994	<i>Sadko.</i>
<i>Fantástica Fiesta Nupcial</i>	1995	<i>Cascanueces</i>
<i>Estampas de Cenicienta.</i>	1996	<i>Tenochtitlán.</i>
<i>Sakuntala.</i>	1997	<i>Las Bodas de Aurora.</i>
<i>Fiesta en Aranjuez.</i>	1998	<i>Éxtasis en el Lago Sitang.</i>
<i>La Novia del Nilo.</i>	1999	<i>Iván, el Ingenioso.</i>

<i>El Caballero de la luz.</i>	2000	<i>Fiesta de Primavera.</i>
<i>Fiesta de Luz en Japón</i>	2001	<i>Jardín.</i>
<i>Aladino.</i>	2002	<i>La Venganza del Sultán</i>
<i>Los Encantos de una Noche Invernal.</i>	2003	<i>Sonatina.</i>
<i>Ana y el Rey</i>	2004	<i>Carnaval de Venecia.</i>
<i>La Navidad</i>	2005	<i>El Lago de los Cisnes.</i>
<i>Concierto de Aranjuez.</i>	2006	<i>Una Noche en Brasil.</i>
<i>El Gran Teatro Dorado</i>	2007	<i>Simbad, el Marino.</i>
<i>Amanecer en Beijín</i>	2008	<i>El Regreso de Chaoukuen</i>
<i>Tiempo de Corsarios</i>	2010	<i>La Bella y la Bestia</i>
<i>Una Historia de amor</i>	2011	<i>Mosaico de España</i>
<i>El último rey celta</i>	2012	<i>Fantasías de Kalinka</i>

Anexo 51. Muestra de cantos típicos de las parrandas en Vueltas.

*Si te pica la malanguilla/ te rascas, eh,/ te rascas/
si te pica la Malanguilla.*

Dónde van los Orientales/ con la noche tan oscura/ vamos en busca de Occidente/para darle
sepultura.

Alerta Occidente/ Siempre al pie del cañón/ Porque el Oriente/ presentará un batallón/
Suena su martillo,/ su serrucho y galopar/ Y algo señores/ hay que esperar.

Los Jutíos para la cueva/ que el ñañaco está que arde/ a dormir que ya es de noche/ para que
mi gallo cante.

Anexo 2



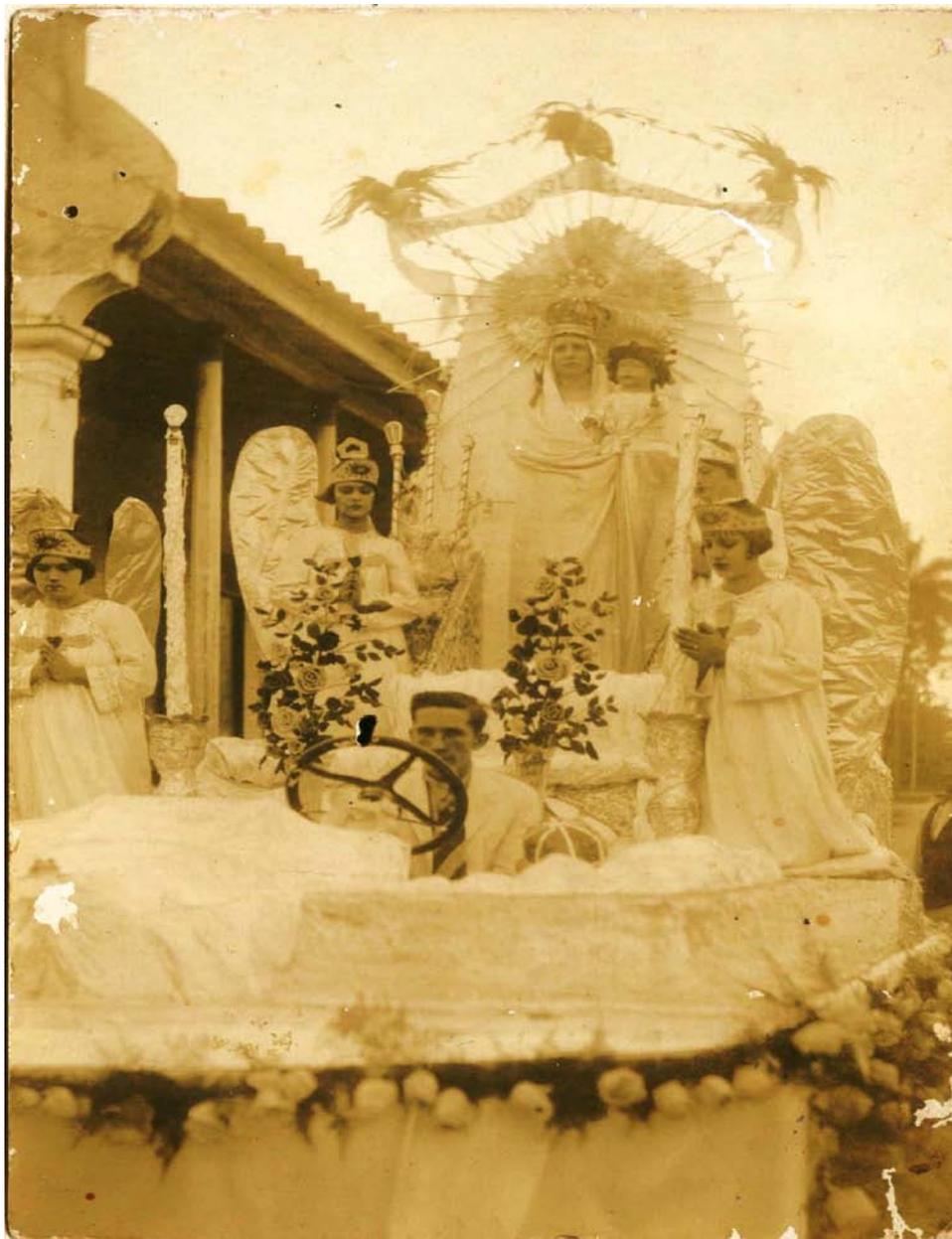
Chasis del barrio Occidente Jutías

Anexo 3



Hilera de tableros del barrio Jutías

Anexo 5



Carroza del barrio Jutíos, La Virgen de la Candelaria, de 1928.

Anexo 6



Las joyas de la Corona Británica, obra de los Jutíos de 1956.

Anexo 7



La Fiesta del Agua, primera carroza de los Ñañacos hecha sobre un chasis.

Anexo 8



Helena de Troya, primera carroza de los Jutíos hecha sobre un chasis

Anexo 9



Cenicienta, diseño de estreno de Luis Peña Casas.

Anexo 10



Kathakali, primera carroza de gran verticalidad en las parrandas voltenses.

Anexo 11



Alfonsina y el Mar, obra de más de cincuenta pies de altura.

Anexo 12



El diseño de Fantasías de Kalinka, carroza ñañaca del 2012, ostenta una equivalencia entre sus piezas y concluye con un respaldo.

Anexo 13



El diseño de la obra juttá El Último Rey Celta, exhibió a cada lateral un arquitrabe y concluyó con un respaldo.

Anexo 14



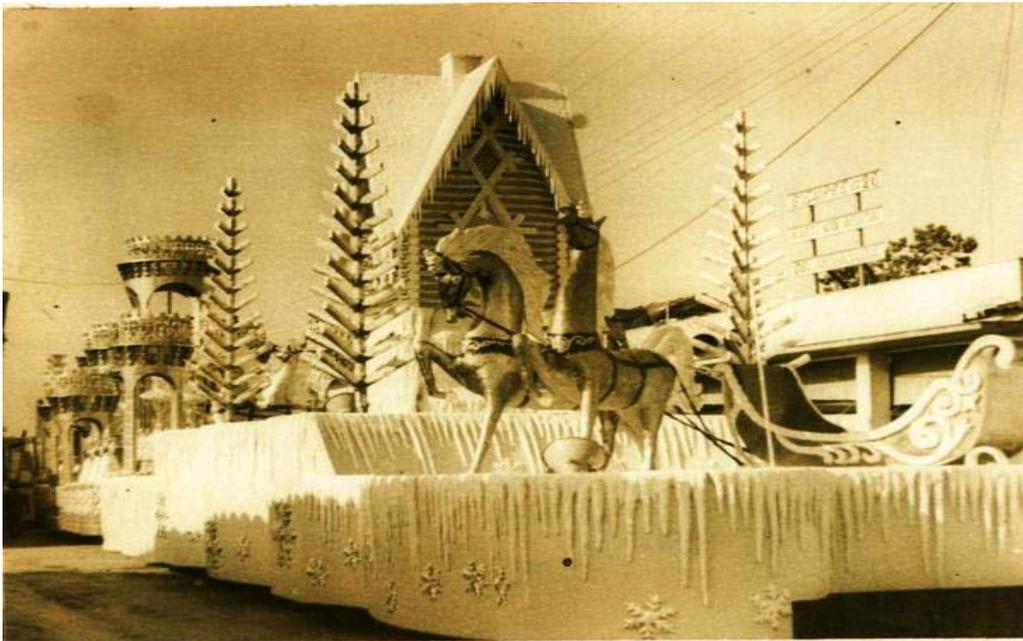
El Secreto de Sherezada, del barrio Jutíos, en 1974, exhibió piezas de gran tamaño.

Anexo 15



Tutancamen, carroza jutía de 1975.

Anexo 16



Viaje a la URSS, carroza de los Jutíos de 1976

Anexo 17



Flor de Leyenda, de los Ñañacos, mostró bambalinas muy altas y resistentes.

Anexo 18



La leyenda del Ciervo Blanco, carroza de los Jutíos de 1989.

Anexo 19



Amanecer en Beijing, obra de los Jutíos del 2008.

Anexo 20



Tiempos de corsarios, carroza del 2010 del barrio Jutíos.

Anexo 21



Junco Chino: obra del barrio Jutíos en 1928.

Anexo 22



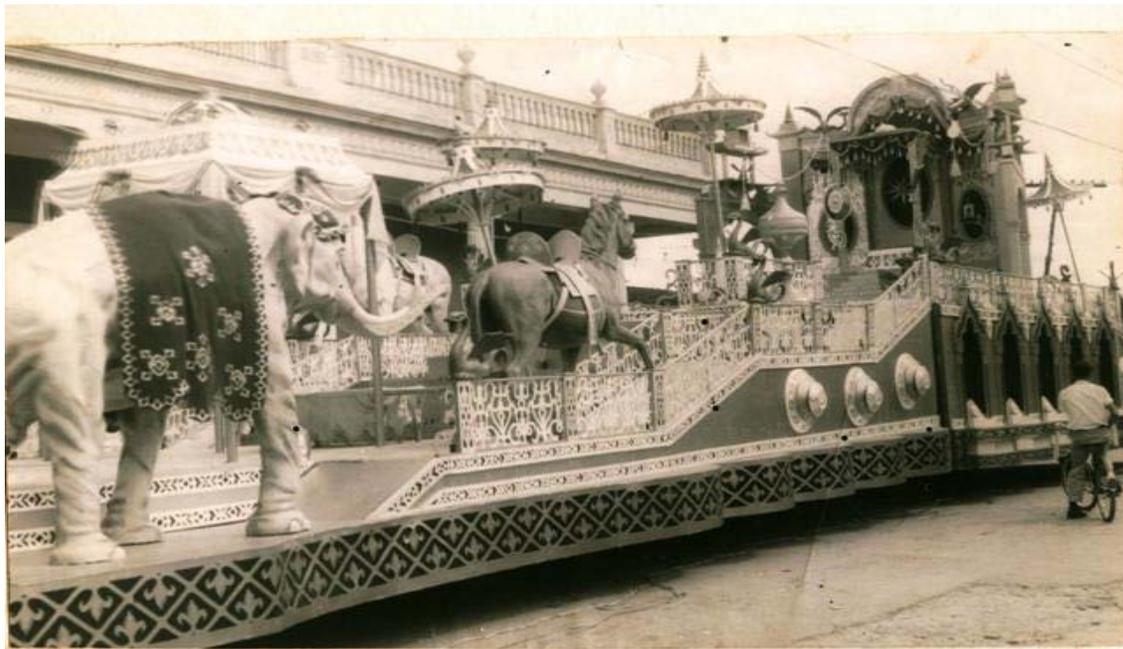
El Verano, una de las tres carrozas del barrio Jutíos en 1942.

Anexo 23



Helena de Troya, Jutíos 1960

Anexo 24



El Gran Mogol, en 1965, marcó el inicio de una etapa de superación en los elementos decorativos.

Anexo 25



Ramayana (1970), primer diseño del artista local Roberto Hernández (Coco).

Anexo 26



Ruslán y Liudmila, obra ñañaca de 1975.

Anexo 27



Festival de las linternas en Nara, Jutíos 1973

Anexo 28



Vegetación artificial, utilizada en Fantasías de Kalinka, carroza de los Ñañacos del 2012.

Anexo 29



Trabajo decorativo con calado de cartón de color azul.



Trabajo decorativo con calado de polyespuma.



Screen de color verde, amarillo y rojo utilizado en bambalinas.

Anexo 30



Cuadro en una pieza superior de El último rey Celta, carroza jutía del 2012.



Cuadros en la bambalina de la carroza Amanecer en Beijing, de los Jutíos en el 2008.

Anexo 31



La pecera de Neptuno, Jutías 1934.

Anexo 32



Amor Triunfante, Jutías 1934.

Anexo 33



Las antorchas de Nerón: carroza de los Ñañacos de 1964.

Anexo 34



Palej, carroza ñañaca de 1987, basada en una historia rusa.

Anexo 35



Fiesta de luz en Japón, Jutíos 2001.

Anexo 36



Vestuario de Blasones imperiales, obra jutía de 1971.

Anexo 37



Vestuario de la carroza Mosaico de España, realizada en el 2011 por los Ñañacos.

Anexo 38



*Vestuario de Amanecer en Beijing, obra
juria del 2008.*

Anexo 39



Vestuario de El último rey Celta, carroza de los Jutíos del 2012.

Anexo 40



Boceto de Festival del Fresco Nocturno, carroza de los Jutíos de 1970.

Anexo 41



Yejonala, obra ñañaca de 1980.

Anexo 42



Joya radiante, obra de los Jutíos de 1980

Anexo 43



*El Triunfo de Rocaille, carroza de los
Jutíos de 1986.*

Anexo 44



Cascanueces, Ñañacos (1995).

Anexo 45



Estampas de Cenicienta, obra jufía de 1996.

Anexo 46



Aladino, carroza de los Jufíos en el 2001.

Anexo 47



Amanecer en Beijing exhibió como pieza principal un dragón alumbrado con paño de luz.

Anexo 48



Tiempos de corsarios, carroza de los Jutíos del 2010, tuvo como pieza principal una estrella náutica con paño de luz.

Anexo 49



La Bella y la Bestia, carroza ñañaca del 2010.

Anexo 50



Conga La Chancleta, fundada en 1970.

Anexo 52



Bandera del barrio Ñañacos.



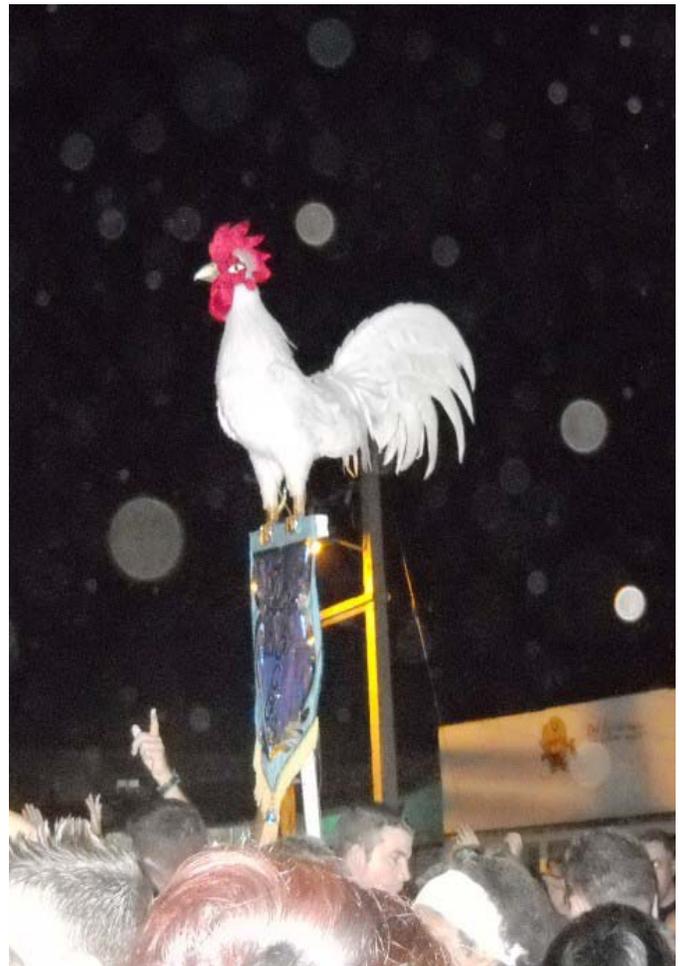
Bandera del barrio Jutíos

Anexo 53



Emblema del barrio Jutíos.

Anexo 54

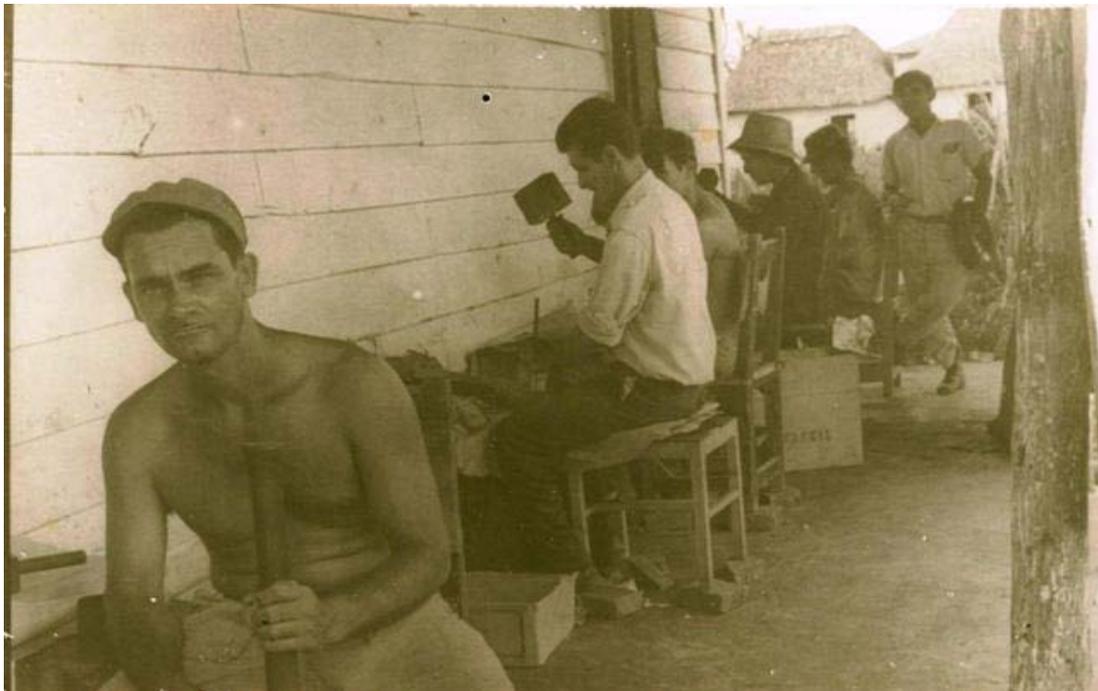


Emblema del barrio Ñañacos.

Anexo 55



Pirotecnia del barrio Jutíos.



Pirotecnia del barrio Ñañacos.

Anexo 56



Palenque de paracaídas, un tipo de volador de güin.

Anexo 57



Primer saludo por la tarde en las parrandas de Vueltas, desarrollado por el barrio Ñañacos en el año 1995.

Anexo 58



Exhibición de morteros españoles en las parrandas voltenses.

Anexo 59



*Saludo por la tarde del barrio Ñañacos.
Parranda del 2010.*



*Saludo por la tarde del barrio Jutíos.
Parranda del 2010.*