

Universidad de Sancti Spíritus “José Martí Pérez”
Departamento Humanidades
Estudios Socioculturales

Tesis en opción al título de Licenciatura en Estudios Socioculturales



Título: Trayectoria histórico cultural de la Parranda Típica Campesina 17 de mayo como un exponente de la cultura popular tradicional.

Autora: Marleny Domínguez Marcelo

Tutora: MsC SaylÍ Alba Álvarez.

Año 2013 – 2014

Pensamiento.

*“ Toda cultura es esencialmente un hecho social.
No solo en los planes de la vida actual, sino en los de su
advenimiento histórico y en los de su devenir
previsible... Toda cultura es creadora, dinámica y social. Así
es la de Cuba.*

Don Fernando Ortiz

Dedicatoria

No fue difícil determinar a quién o a quienes debía dedicar mi tesis de grado, sencillamente fue algo que ganaron por mérito propio.

Se imponen dos preguntas:

¿A quién le debo la vida?

¿Para quienes hace 22 años soy la razón de ser?

La respuesta es evidente, mis padres, Miguelito y La Negra como cariñosamente los conocen.

A ellos les dedico mi tesis a ellos que siempre me regalaron cajas de amor y paz. Nunca me compraron soledad, ni un solo gramo de lágrimas. Siempre me obsequiaron paquetes de razón y de honestidad y yo los mezcle con otros sentimientos, me compraron romanticismo y gentileza, nunca orgullo, nunca banalidad y siempre me colmaron de esperanza y felicidad.

Es a ellos entonces a quienes les dedico mi tesis y es para ellos que pido: Los cielos más azules y un corazón en paz.

Agradecimientos

Alguien dijo alguna vez...

"La vida, no es de color rosa "...

Alguien lo dijo, y yo, a lo largo de estos 5 años he descubierto que no es solo una verdad indiscutible, sino una forma más delicada de en solo una frase bella decir que la vida se construye dentro del sacrificio, del día a día, del tesón y la constancia.

Les presento mi tesis de grado, ella representa la puerta a la vida profesional, con toda la responsabilidad que esto emana, pero colmada de regocijo pretendo plasmar entre sus páginas mis agradecimientos pues por así decirlo creo que sola y sin el apoyo que me han brindado jamás hubiera logrado tales resultados.

- ❖ *A mi tutora SaylÍ Alba por su paciencia y dedicación. Gracias.*
- ❖ *A todos mis profesores de los que llevaré plasmado en mi interior cada una de sus clases, cada uno de sus ejemplos.*
- ❖ *A todas mis amistades por haber logrado sacar de mis labios una sonrisa en los momentos de stress.*
- ❖ *A mi familia la más linda en opinión.*
- ❖ *A los integrantes de la parranda 17 de mayo.*
- ❖ *Al director de la parranda José Valdez.*
- ❖ *A nuestra emisora local La Voz de Yaguajay así como a su dirección.*
- ❖ *A José Matías Sánchez (Mati eres mi camarógrafo favorito.)*
- ❖ *A Diana una incondicional amiga:*
 - *Especial en los grandes momentos.*
 - *Fuerte en los momentos de debilidad.*
 - *Alegre en los momentos tristes.*
 - *Madura y a la vez compresiva, niña y a la vez mujer.*
- ❖ *A nuestra querida y victoriosa Revolución Cubana por darme la oportunidad de convertirme en una profesional.*
- ❖ *A todas las personas que de una forma u otra cooperaron con el trabajo.*

INDICE

	Pág.
Introducción.....	1
<u>Capítulo I: FUNDAMENTOS TEORICOS DE LA INVESTIGACION.</u>	
1.1 La música en Cuba: componentes fundamentales.....	8
1.2 La música campesina: identidad de la nación cubana.....	12
1.3 Panorama de las parrandas campesinas en Cuba.....	28
1.4 Trayectoria histórica cultural de las agrupaciones musicales.....	30
1.5 Cultura Popular Tradicional: breve acercamiento bibliográfico.....	32
<u>Capítulo II: RESULTADOS OBTENIDOS EN EL TRABAJO DE CAMPO.</u>	
2.1 Aproximaciones a la historia y cultura del poblado de Iguará.....	37
2.2 Aproximaciones a la historia y cultura de la Parranda Típica Campesina 17 de mayo.....	39
2.3 Caracterización de los instrumentos utilizados por la Parranda Típica Campesina 17 de mayo.....	49
2.4 Variantes musicológicas de la agrupación.....	52
2.5 Aportes de la Parranda Típica Campesina 17 de mayo a la cultura local.....	54
Conclusiones.....	56
Recomendaciones.....	57
Bibliografía	
Anexo	

RESUMEN

La presente investigación aborda un fenómeno de la realidad social: la música campesina, específicamente la Parranda Típica Campesina 17 de mayo del poblado de Iguará. Con el propósito fundamental de describirla, teniendo en cuenta los rasgos que la distinguen de otras agrupaciones del mismo género en el país. Para la realización de la investigación se utilizó la metodología cualitativa y se utilizó el método etnográfico, y técnicas como el análisis de documentos, la observación, la entrevista y los relatos de vida. El informe está estructurado en Introducción, Capítulos I y II, Conclusiones, Bibliografía y Anexos. En la introducción se realiza un acercamiento preliminar al tema y se expone la metodología utilizada y se muestran los antecedentes consultados. En el capítulo I, se abordan las teorías que sustentan la investigación partiendo de lo general a lo particular. El capítulo II ofrece los resultados de la investigación, agrupados de forma lógica y coherente. Las conclusiones están relacionadas directamente con los objetivos específicos, redactadas como notas conclusivas del estudio. La bibliografía expone los materiales consultados a lo largo del proceso investigativo y en los anexos constan los datos complementarios que ayudan a profundizar o visualizar una información en particular.

SUMMARY

This investigation is focused on a phenomenon of the social reality: the country music, to be more specific, the typical country Parranda May 17th of Iguará town. The main purpose is to describe it, taking into account the characteristics that make it different from others of the same kind in our country. To develop this investigation were used, the qualitative methodology, the ethnographic method and techniques like, the data analysis, the observation, the interview and real life experiences. The investigation is structured in, Introduction, Chapter I and II, Conclusions, Bibliography and Annexes. On the Introduction takes place a preliminary approaches of the subject, and it is exposed the metrology that was used on it and are shown the consulted references. On Chapter I are exposed the theories that sustain the report, going from the general to the specific. Chapter II shows the results of the investigation, gathered in a logic and coherent form. The Conclusions are closely related with the specific aims, represented as conclusive notes of the study. The Bibliography shows the consulted materials used on the researching process and on the Annexes are the complementary data that help to go deeply or visualize particular information.

INTRODUCCIÓN

El complejo de la música campesina en Cuba ha sido investigado por varios académicos, principalmente lo que se refiere a la parte sonora o musicológica. Dentro de la música campesina, el punto es una de las prácticas socio – musicales más antiguas y menos estudiadas dentro de ese complejo. A su vez, las agrupaciones típicas que realiza el punto, han sido aun más olvidadas dentro de las investigaciones cubanas. Nos referimos a las Parrandas como agrupación tradicional y fenómeno distintivo de la cultura cubana, exclusivo de la región central (Sancti – Spíritus y Ciego de Ávila).

En la presente investigación se aborda la *Parranda Típica Campesina 17 de mayo*, de la localidad de Iguará, fundada en el año 1989, por José Valdez. Esta agrupación es una de las pocas parrandas de música campesina que persisten en el país, a pesar del influjo de otras formas genéricas a través de los medios de difusión. Por lo que requieren estudios significativos que aborden las formas sociológicas del fenómeno de manera general y lo distingan como parte esencial de la cultura popular tradicional. Teniendo como base lo anterior la forma de apropiación de estos elementos, la herencia cultural de una generación a otra.

El fenómeno de las parrandas campesinas está fundamentalmente asociado a los componentes étnicos de la región central que es donde proliferaron estas agrupaciones. Según reciente trabajo de campo, por todo el territorio nacional, por parte del Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC), donde único existen parrandas campesinas es en las provincias de Ciego de Ávila y Sancti Spíritus.

La anterior afirmación tiene como base que la mayor fuente migratoria en la región espirituana fueron canarios y andaluces y que estos emigrantes trajeron sus cantos genéricos y principalmente la décima como octosílabo y forma poética perfecta que se avenía a cualquier circunstancia y respondía dentro de sus diez versos a las necesidades sociales.

El investigador espirituano Juan Enrique Rodríguez Valle realizó estudios sobre la génesis de la Parranda Campesina en Sancti Spíritus y asocia el fenómeno a las llamadas *Fiestas de Fotutos*. Estas fiestas tenían lugar en las calles de Sancti Spíritus, donde bandos de músicos, trovadores principalmente se paseaban por las calles, al compás de los fotutos y las bandurrias para luego concluir en los patios de las casas, acompañados por instrumentos de cuerdas y si aparecía algún cantador que improvisara se completaba el guateque.

Analizando lo anterior se llega a la conclusión de que ese fue el antecedente más cercano de las parrandas campesinas, debido a que los instrumentos utilizados eran los mismos que utilizan las actuales composiciones. Otro elemento a tener en cuenta son las Actas Fundacionales que aparecen en el Fondo de Remisiones y Donativos del Archivo Provincial de Historia donde constan las fundaciones de agrupaciones con igual instrumentación en fecha tan antigua como el año 1910.

Las parrandas fue una forma significativa de la música campesina en Cuba, agrupaciones que se distinguen por la utilización de instrumentos de cuerda y percusión, donde intervienen varios cantadores y realizan fundamentalmente las variantes del punto cubano. Según la zona donde se cultivan, se especifican los estilos del punto que realizan.

En cuanto a la proliferación de Parrandas Campesinas en la provincia de Ciego de Ávila, los investigadores de la zona afirman “(...) parece ser que esta cantidad de Parrandas se debe a que la emisora espirituana (CMQ) irradiaba para la zona de Majagua y Florencia y se transmitía un Programa campesino que realizaban los Hermanos Sobrinos de Sancti Spíritus junto a Teofilito y se irradiaron estas formas melódicas que incluían los diferentes tonadas, también de antecedente español, así como la seguidilla y los diferentes tipos de puntos.¹”

¹ Walfrido López Hernández: *Carácter cultural de la música campesina*. Revista *Videncia*, No. 2. p. 8.

Cada una de estas agrupaciones, tienen su especificidad que están dadas, entre otras características por los componentes socios - psicológicos de los integrantes o fundadores de la agrupación, también por la tradicionalidad de estos formatos que incluyen lo aprendido por generaciones anteriores, y asumido a través de incorporaciones personales.

La Parranda Típica Campesina, a pesar de ser uno de estos exiguos formatos, no cuenta con un estudio que referencie, aborde o detalle sus características culturales, por lo que en la presente investigación se abordarán los componentes históricos de la agrupación como, surgimiento o fundación de la agrupación, instrumentos que utiliza y repertorio, también las diferentes variantes musicológicas, es decir el tipo de punto que realizan, las seguidillas y las tonadas. Por lo que definimos como **problema de investigación**:

- ¿Qué características distintivas presenta la Parranda Típica Campesina 17 de mayo de Iguará que la convierten en un exponente de la Cultura Popular Tradicional en el período 1989-2013?

Objetivo General.

- Caracterizar la Parranda Típica Campesina 17 de mayo de Iguará como exponente de la Cultura Popular Tradicional.

Objetivos específicos:

- Describir la trayectoria cultural de la Parranda Típica Campesina 17 de mayo desde 1989 hasta el 2013.
- Determinar las variantes musicológicas de la Parranda Típica Campesina 17 de mayo.
- Valorar los aportes de la Parranda Típica Campesina 17 de mayo a la cultura local.

Se define como variable:

- **cultura popular tradicional**

Para definir la anterior variable se revisaron varias bibliografías al respecto, destacándose los autores Miguel Barnet, con su obra, *Historia, cultura y Testimonio*, así como Margarito Mejuto y Jesús Guanche con la obra *La cultura Popular Tradicional en Cuba*. Estos autores coinciden e afirmar que la Cultura Popular Tradicional es el conjunto de comportamientos, hábitos, costumbres y formas de vida heredados y aprendidos de una generación a otra, conservando rasgos originarios que permiten identificar a las diferentes formaciones económicas sociales.

Para operacionalizar la anterior variable, se proponen las dimensiones, **componentes históricos de la agrupación**, debido que para realizar cualquier estudio de corte cultural es necesario buscar causas originarias, antecedentes sociales, continuidad en la transmisión de conocimientos. En el caso de esta agrupación campesina, exponente de la cultura popular tradicional otra dimensión la constituyen las **variantes musicológicas**, debido a que esta variable es la que aporta la especificidad de la agrupación dentro del conjunto de Parrandas Campesinas en la región Central (Ciego de Ávila y Sancti Spíritus), ésta especificidad se define a partir de las peculiaridades, es decir la selección e identificación que realizan dentro del complejo del punto cubano para realizar su trabajo dentro de la música campesina.

Dimensiones	Indicadores
<ul style="list-style-type: none"> • componentes históricos de la agrupación 	Fundación de la agrupación
	Instrumentos que utilizan
	Repertorio
<ul style="list-style-type: none"> • Variantes musicológicas 	Tipos de puntos
	Seguidilla
	Tonadas

Para realizar la investigación se utilizó el paradigma cualitativo que permite describir los fenómenos tal cual se comportan en la realidad. Este método ha cobrado auge a partir de lo que ha sido en llamarse la posmodernidad y posibilita que no sea un sistema de técnicas y métodos estables, sino que estos se adaptan a las peculiaridades del arte, la cultura y la sociedad en general que sean investigados. “Significa ante todo la adopción de un paradigma epistemológico alternativo, diferente al que se daba por sentado en el enfoque positivista. Los métodos no son medios neutrales para obtener información respecto a la realidad social.

El paradigma cualitativo de investigación ofrece la posibilidad de utilizar métodos afines, aplicables o específicos a los fenómenos que se investigan. Dentro de ello el método etnográfico que ofrece mediante sus técnicas la posibilidad de estudiar las relaciones sociales de los objetos investigados. En el empleo de este método fue fundamental la aplicación de entrevistas, debido a que mediante ellas se obtuvieron relatos de vida que fueron muy importantes para argumentar la dimensión componentes históricos de la agrupación.

Para el desarrollo de la investigación se utilizó el método etnográfico por las posibilidades que ofrece para obtener resultados descriptivos o exploratorios de la realidad social. Este método posibilita no solo ver el fenómeno cultural desde sus nexos internos sino desde sus implicaciones sociales. En el caso de la presente investigación el método etnográfico propició analizar las relaciones de la agrupación estudiada con el medio.

Se realizaron las **entrevistas de forma estructurada y semi estructurada** a través de una muestra no probabilística, a personas que estaban estrechamente relacionadas con la agrupación, como dirigentes y locutores de la Emisora y a los propios integrantes de la agrupación que pudieron contar sus vivencias y experiencias dentro de la agrupación.

Se utilizaron otros métodos como el **análisis de contenido**, que permitió definir qué entender por punto, por seguidilla y tonadas, así como realizar un análisis

temático de las composiciones utilizadas como repertorio de la agrupación. El análisis de contenido estuvo presente en todo el estudio. En el Capítulo I se expuso el comportamiento de la teoría al respecto y en el Capítulo II los resultados específicos obtenidos en el trabajo de campo.

La **observación participante** fue muy importante en el desarrollo de la investigación. Permitiendo a la autora participar de las presentaciones de la agrupación en varios escenarios públicos del municipio de Yaguajay y en el programa radial Fiesta Campesina. Con la observación participante se pudo constatar la identificación de las personas con la agrupación, así como las variantes musicológicas que la caracterizan.

Para el desarrollo de esta investigación fue necesario realizar varias audiciones a las grabaciones de la agrupación para poder ganar en apreciación en cuanto a la actividad cultural que realizan. Para una mejor comprensión se realizaron entrevistas a musicólogos de la provincia que permitieron obtener una mayor información.

La importancia de la presente investigación radica en que se realiza un estudio minucioso de los componentes históricos de la agrupación donde se obtuvieron detalles muy importantes para las ciencias sociológicas cómo qué llevó a su director a formar la agrupación, quiénes fueron sus patrones culturales, qué instrumentos utilizan, cuál es su repertorio y cuáles son las temáticas fundamentales que abordan en las décimas utilizadas como repertorio.

Estos estudios han adquirido gran importancia en la actualidad porque se remite a una búsqueda de las raíces culturales, a través de investigaciones sociológicas imprescindibles. La presente investigación se une a un conjunto de estudios realizados y asesorados por investigadores del CIDMUC y del Instituto Cubano de la Música (ICM) y la Casa Iberoamericana de la Décima, (CID) que tiene como objetivo un estudio de las peculiaridades estilísticas e históricas de la música campesina.

En esta investigación se abordan los componentes socio – psicológicos, resultantes de los relatos de vida obtenidos con la aplicación de las entrevistas. Este aspecto, después de los aportes realizados por Miguel Barnet con la obra *Cimarrón* han cobrado auge, debido a que destaca las particularidades de los diferentes contextos histórico – culturales, mediante el discurso del entrevistado.

El estudio está estructurado en Introducción donde se exponen los fundamentos metodológicos de la investigación y dos capítulos, en el uno se muestran los fundamentos teóricos de la investigación, a través de una revisión de las fuentes más recientes de estudios de la música campesina en Cuba. En el Capítulo II se muestran los resultados obtenidos en el trabajo de campo. Consta además de conclusiones, las cuales se exponen en relación con los objetivos específicos, Anexos y Bibliografía.

CAPÍTULO I: FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 La música en Cuba: componentes fundamentales

A lo largo de la de la historia, el hombre para todas las ocasiones de su vida ha ido produciendo música. En la música cubana, se evidencia una amplia gama de géneros, variantes y estilos que abarcan desde sus nebulosos orígenes hasta el reconocimiento universal de que goza hoy en día. Su origen es muy diverso, debido a que en su integración participaron tanto las etnias indocubanas como las españolas, ejerciendo estas últimas una mayor influencia, pues durante el periodo de la colonización ocurre un proceso de sincretismo cultural muy significativo como resultado del fenómeno de poblamiento necesario para el desarrollo político, económico y social del nuevo mundo. A partir de este choque de culturas y con la inclusión de pobladores de otros territorios, fundamentalmente de los esclavos africanos, se fraguan naciones que aportaran posteriormente la nueva herencia cultural cargada de un habido de razas, religiones, idiomas y nuevas tendencias musicales.

Nuestros grupos más adelantados llegaban sólo al neolítico, eran agroalfareros que producían una cerámica primaria, y los instrumentos que usaron posiblemente no realizaron sonidos determinados que pudieran establecer una escala. “El choque de culturas resultó también violento en la música, y aún cuando los cronistas describen juegos, danzas y cantos, ejecutados por flautillas, fotutos, pitos de cerámica, atabales y sonajeros, no existe una referencia en notación musical ni un documento histórico que ofrezca algún elemento comparativo, con el cual elaborar una hipótesis sobre el aporte aborigen a la música cubana. La citada procedencia caribe y arawaca de los mismos pudiera considerarse, como un elemento hipotético para suponer que la música de los grupos primitivos similares que se encuentran hoy en la cuenca del Orinoco pudiera sonar de manera similar a aquellos”.²

La música cubana pasa por varias etapas, que comienza su curso en los rituales de los primeros pobladores y da sus siguientes pasos durante el

^{2 2} Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García: *haciendo música cubana*, Editorial Félix Varela, 2009, p.28.

período de colonización, abarcando desde el siglo XV hasta finales del siglo XIX.

En su comienzo se caracterizó por ser una música primitiva, dicha música era un medio de comunicación mágico-religiosa, con la cual aspiraban a dialogar con fuerzas invisibles para facilitar el logro de sus propios ritos mágicos, representada a través de los areitos, considerados verdaderos rituales que unificaban toda una serie de manifestaciones culturales. “En testimonios abordados por Fray Bartolomé de las Casas en *Historia de las India*, se dice que las letras cantadas en los areitos se referían a relatos de sus tradiciones, la historia de sus orígenes, la sucesión de sus caciques y leyendas sobre sus Dioses “. ³

La cultura aborígen propició gran cantidad de instrumentos musicales, aunque en Cuba han sufrido algunos cambios como por ejemplo en sus funciones, hoy día se encuentran vigentes algunos de estos instrumentos en varias agrupaciones de nuestro país⁴. Muchos de los instrumentos han trascendido con su función ritual originaria, la cual se vincula a la santería y se han incorporado a orquestas musicales bailables, sinfónica, de cámara y en conciertos. Ejemplo de esto es el `Batá y los chekeré.

Con la llegada de los españoles a Cuba se produce el nombrado choque entre dos culturas, la indígena y la ibérica, provocando la mezcla de diversos elementos que conformaron un verdadero mosaico étnico y cultural en la isla

Los primeros españoles que arribaron a las playas, no todos eran altivos señores, sino también truhanes y buscavidas. No obstante, al pisar suelo americano en plan de conquistadores, automáticamente pasaron a conformar la clase dominante. Constituye, por tanto, un factor para determinar el proceso de concreción de la música cubana. La inmigración de peninsulares crecía paulatinamente, estimulado por el metal precioso encontrado en los primeros años de existencia de la colonia que bien pronto cesó de aparecer, aunque fue

³ Ver: Jesús Guanche: *Componentes étnicos de la nación cubana*. Editorial Letras Cubanas. (2011) p.72

⁴ Jorge Ibarra Cuesta: *Patria etnia y nación*. Editorial Juan Marinello. (2007). P. 46

escaso el poblamiento territorial. Junto a la ambición de riquezas, trajeron expresiones de canto y baile popular-tradicionales, propios en esa época y, de forma especial, un variado romancero. Este romancero español fue gestándose y creciendo durante los siglos XIII y XIV y alcanza gran estabilidad en la mitad del XV, esplendor que conservó hasta muy entrado el XVII.⁵

Durante los siglos XV y XVI predomina la Música Eclesiástica junto a la música popular extremeña, canaria, andaluza y castellana descendiente del romancero y la tradición, con el uso de instrumentos como el laúd y la guitarra. También llega la música militar, acompañada por tambores y flautas.

Vinculada al culto católico, credo establecido en Cuba a partir de la conquista y colonización de la Isla, la música encuentra en la Iglesia la institución que preservará para el futuro las primeras pruebas documentales de actividad creativa autóctona en esta manifestación artística. La música era un monopolio casi exclusivo de la Iglesia Católica; esta representaba el único centro de trabajo de carácter permanente para laborarla profesionalmente, institucionalizando los estudios e introduciendo instrumentos y formas musicales de una gran complejidad, aunque sin preocuparse mucho por transcribir musicalmente los cantos indígenas con propósitos de preservación.⁶

Tras la aniquilación parcial de la población indígena, los españoles comienzan a implementar en Cuba el fenómeno de la esclavitud, traficando esclavos de diferentes zonas del continente africano. Los colonizadores, en su mayoría hombres, se mezclaron con aborígenes, con africanas y con la escasa inmigración femenina española. De estas uniones surgen las primeras generaciones de criollos. Junto con el poblamiento y colonización, entraron en Cuba elementos musicales y literarios derivados de un proceso de transculturación. Las relaciones de trabajo, la dependencia de un grupo numeroso de dominados por el sector dirigente no fue óbice para que se

⁵ Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García: *haciendo música cubana*, Editorial Félix Varela, 2009, p.30.

⁶ María Teresa Linares: *La música y el pueblo*, Ediciones Adagio, 2007, p.12

estableciera una interrelación cultural, una transculturación continuada por la cual los negros, esclavos o libertos, asumieron muchos oficios de los blancos, y de inmediato asimilaban instrumentos, formas de tañerlos, géneros musicales, danzas, a las cuales le imprimieron su propia expresión, por lo cual pronto serían reconocidos como cubanas.

Inicialmente los bailes y fiestas de los negros eran prohibidos, y si se permitían era dentro de su cabildo o barracón, pero la influencia de su música se transculturaba en la sonoridad del tiple que ellos asuman en sus puntos y zapateos. Las pequeñas orquestas que amenizaban igualmente los bailes de la alta burguesía oficial, las fiestas de la Iglesia, el teatro y las fiestas populares también estaban integradas por blancos y por negros que interpretaban la misma música, con características criollas, cubanas.

El negro trasciende la música religiosa, dominando con facilidad la técnica de los instrumentos o como integrante de un coro, pero no como aficionado o anónimo, sino como un profesional de la música. A principios del siglo XVII, la Isla de Cuba contaba con unos 20.000 habitantes, entre blancos, negros, indios y mestizos. Es en esta etapa cuando la música en Cuba se comienza a interpretar por la calle saliendo de los templos. Comienzan a sonar tambores, sonajas y cantos africanos en las procesiones.

En la música cubana podemos distinguir dos raíces fundamentales: las que se derivan de las manifestaciones musicales de origen hispánico y las procedentes de determinadas regiones de África. Ambas son consecuencias del fenómeno de poblamiento que tuvo lugar en el nuevo mundo. Este sistema de poblamiento seguido por España, las políticas que adoptó, los hombres que lo hablaban, el servirse del trabajo esclavo del africano, los modos de desarrollo económico que impuso y el desarrollo cultural de los habitantes, los recursos naturales, constituyeron la base material que forjó las condiciones objetivas que hay que tener en cuenta para considerar la historia de la música en la isla.

1.2 La música campesina: identidad de la nación cubana



El canto del campesinado cubano es una resultante de la formación étnica de la nación cubana, donde predominaron las influencias de origen español, principalmente las canarias.

En Cuba han sido varios los investigadores que han desentrañado estos aportes musicológicos, entre los más significativos están los doctores María Teresa Linares y Argeliers León, que durante la etapa de la República y los primeros años de la Revolución realizaron un minucioso estudio por toda la Isla a través de trabajo de campo, que tuvo como resultado la grabación de varias de estas agrupaciones de música campesina.

Posteriormente otros estudios también aportaron elementos significativos y esclarecedores en cuanto a las categorías punto, tonada y seguidilla.

Tabla1.

Manifestación musical	Especialistas			
	Argeliers León	María T. Linares	Sobeyda Ramos	Atlas
Punto cruzado	Punto fijo sobre un ritmo sincopado sobre el acompañamiento. La décima se canta con un estribillo que se pone al comienzo de cada sección de la décima,	Es un punto fijo donde se realiza una síncopa al desplazarse los valores de un tiempo a otro. El ritmo de la melodía se cruza con respecto al del acompañamiento fijo. Están en 6/8	Variante perteneciente al punto central. Contradicción entre la métrica de canto y del acompañamiento. Pues no se corresponden sus compases. Ej. De transcripción si el canto está en $\frac{3}{4}$ el acompañamiento está en $\frac{6}{8}$ y viceversa, ya que hay cambios de compás	La tendencia imbrico-funcional en el formato es melódico-armónica.

	<p>consistente en una breve frase cuya entonación se incluye en el período melódico que constituye la tonada.</p>	<p>y 3/8. Obliga al cantor en ocasiones a dividir la palabra en dos. Generalmente se cantan décimas aprendidas, ya que es difícil improvisar a tiempo justo y que coincidan las acentuaciones de las décima con la tonada.</p>	<p>dentro de las piezas. En este caso las acentuaciones métricas no coinciden, lo que lleva al contrapunto, a la alteración del acento prosódico de algunas palabras y a las sincopas en el canto.</p>	
Seguidilla	<p>Se cantan varias décimas seguidas, sin interrupción. Los dos primeros versos repetidos coinciden con un período musical, los versos restantes y los de las otras décimas son un nuevo período musical, donde al terminar el</p>	<p>Son décimas que se cantan consecutivamente. Comienza con un tiempo más bien asimétrico, pero poco a poco entra en un tiempo justo.</p>	<p>Combina características del estilo occidental y central. Se interpreta poco. Comienza como métrica libre y va entrando en metro a medida que adquiere un ritmo marcado. En el Ej. Transcripto se contraponen características del punto occidental con las del central. En la 1ra parte el laúd y guitarra hace figuraciones libres basadas en triadas disueltas (estilo</p>	<p>La tendencia tímbrico-funcional en el formato es melódico-armónica.</p>

	<p>mismo, a veces las palabras suelen ser cortadas. Para concluir se entona otro período musical de carácter conclusivo, con los dos últimos verso de la seguidilla. Era usual narrar cuentos sobre motivos fantásticos.</p>		<p>occidental) y el guayo realiza figuraciones estables y el canto el libre. En la 2da parte: entra la clave, se sustituye el laúd por el tres que ejecuta figuraciones estables, el canto es con un ritmo muy fijo. No coinciden las acentuaciones de las melodías y el acento prosódico de los versos. Esto y la recepción constante de la melodía dan sensaciones de continuidad y de que el canto sigue sin final. No tiene intermedios instrumentales, o sea, el texto se expresa sin intermedio alguno</p>	
<p>Punto espiritano</p>	<p>También se le llama punto coreano. Su centro es en Sancti Spíritus y se canta a dos voces: las mismas se mueven por terceras y</p>		<p>Variante que cambia características del estilo occidental y central. Se canta a dúo con primacía de intervalo 3, aunque la 4 y la 5 le ofrecen colorido. Tiene partes del canto sin acompañamiento métrico, aunque este</p>	

	<p>sextas. Esta manera de cantar prohíbe la improvisación, cantándose como décima aprendida. Hay tendencia a formar grupos estables, para poder coordinar las voces.</p>		<p>fragmento pueda ajustarse a una métrica. Generalmente tiene un estribillo al final del canto que funciona como cierre.</p>	
<p>Tonada con estribillo</p>	<p>Por la zona central de Matanza se acostumbra a cantar. Comienza en estilo libre, al final del período musical se va ajustando a un metro fijo en $\frac{3}{4}$. Cae entonces en estribillos a tiempo justo. Muchas veces es a dos voces por 3 6.</p>	<p>También aparecen estructuras de puntos con estribillos, los que toman un lugar rígido y se reiteran en cada una de las partes finales o intermedias de las redondillas que se repiten.</p>	<p>Es una variante cantada sobre todo en el estilo central, aunque también pueda encontrarse en el estilo occidental. El estribillo puede ser una cuarteta, palabras o sonidos onomatopéyicos que se repita. El mismo se coloca antes o después de la décima.</p>	
<p>Tonadas espirituanas</p>			<p>Variante perteneciente al punto central. Entre canto y acompañamiento hay</p>	

			un contrapunto entre la rima del canto y las cuerdas. Aunque ambos elementos llevan los compases de $\frac{5}{8}$ y $\frac{3}{4}$ paralelamente las acentuaciones prosódicas del texto, y las medidas de algunos versos se alteran debido al contrapunteo que entre ellos se establece.	
Tonada menor, español o Carbajal.		Variante perteneciente al estilo occidental. La tonalidad es menor. La forma de canto está muy influida por la música hispánica.	Variante perteneciente al estilo occidental. Se realiza en una modalidad menor. Se realizan inflexiones melódicas que recuerdan la forma de cantar de los canarios y andaluces. Hay un mayor desarrollo de la cuerda pulsada.	
Punto pinareño.		Estilo de impostación de la voz nasal y aguda. Inestabilidad tonal ausencia de sensible, que no resuelve en la tónica.		
Tonada sin estribillo			Perteneciente al estilo occidental.	

	Marta Esquenazi	María T. Linares	Sobeyda Ramos	Atlas	Ana Victoria Casanova y María Elena Vinueza⁷
Parranda	Variante de estilo de punto fijo, la décima se canta interrumpidamente.	Se cantan con décimas aprendidas y son a una y dos voces con un estribillo coreado. En esta variante se diferencia entre si la de varios municipios de Ciego de Ávila, donde los cantadores se unen al acompañamiento instrumental en un tiempo determinado del compás, pues es un "Basso continuo de ritmo muy riguroso, sin una pausa que	Variante perteneciente al estilo central. Comienza el canto con la interjección eh, como pidiendo permiso para empezar la décima. Cantan varios intérpretes y se cierra esa ronda con estribillo a coro que es una cuarteta. A diferencia de otras especies en le exposición de la décima no se repiten versos:	Parranda a espírita y avileña: tendencia tímbrica - función del formato rítmico-melódico-armónica, igual que en el son.	Pertenece a la modalidad punto fijo. Se unen varios individuos e inician una ronda infinita de décimas, generalmente aprendidas de antemano. Cada cantador hace una décima. En la parranda se ocupa un lugar fijo en el orden de

⁷ Casanova, Ana Victoria y María Elena Vinueza: Ciego de Ávila. Identidad musical y avileña, CIDMUC, Ciudad de La Habana, 1989.

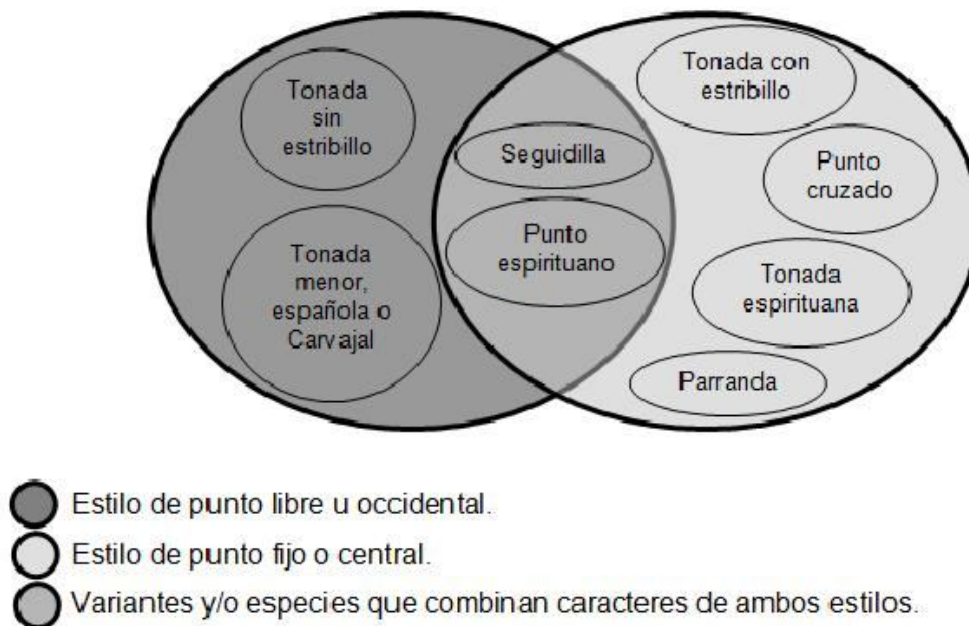
		<p>permita la entrada de la voz. En Sancti Spíritus se cantan con su valor mensural a tiempo justo.</p>	<p>introducción Instr.-1 exposición: 1234-56. Intermedio Instr. 2 exposición 78910. Conclusión Instr.</p>		<p>los cantadores . Al concluir una vuelta, hacen entre todos una décima. El estilo mas difundido para cantar parranda es el punto fijo espirituano , aunque en Ciego hay un gusto por el punto libre también en las parrandas.</p>
--	--	---	---	--	---

Según esta información en Sancti Spíritus se ha originado y desarrollado varias manifestaciones dentro de punto: la parranda, la tonada y el punto espirituano. Veamos de manera más localizada la información concerniente al área espirituana.

El punto como proceso social- musical, en la historia de la musicología cubana se ha dividido en estilos, los que a la vez se subdividen en variante y/o

especies⁸. La división teórica basada en dos tipos de puntos: el libre u occidental y el fijo central, se plantea a partir del territorio geográfico donde se localice: Occidente o Centro.⁹ Estas divisiones se fundamentan, en que el punto libre u occidental los instrumentos siguen al canto, que no depende de medida alguna; mientras que en el punto fijo o central, son las voces con un compás exacto, las que deben seguir a los tocadores. Para ilustrar, veamos el esquema 1, basado en lo que Sobeyda Ramos nos propone en su folleto *Música popular tradicional de Cuba. El conjunto genérico del punto* (1987)¹⁰

Esquema 1:



La información reflejada en dicha representación, es en materia de estilos y variantes, la más coherente que se ha encontrado. La seguidilla y el punto espirituano aparecen como una mezcla de los dos estilos existentes, principio que resulta paradójico, si el basamento de la división de punto libre u occidental y el punto fijo central, se fundamenta en la pertenencia de uno de estos a una zona geográfica específica. Aunque ya Sobeyda explicaba la ubicación por

⁸ Ramos Venereo, Sobeyda: *Música Popular – Tradicional de Cuba*. El complejo del punto. CIDMUC. 1987. p. 3.

⁹ León, Argeliers: *Del canto y del tiempo*. Editorial Pueblo y Educación. Ciudad de la Habana. 1981. p. 90

¹⁰ Tomado del folleto

zonas de diferentes estilos y especies que no significa que solo en determinados lugares exista una variante específica, (esta ubicación) no impide que pueda encontrarse en otros lugares del país¹¹. En la música propiamente dicha, la bifurcación anteriormente examinada, puede resultar también incompatible. Por ejemplo, dentro del punto de los conocidos Sobrinos¹², al que, por su ubicación geográfica " le toca " pertenecer al estilo central, existen tres puntos musicales:¹³punto cerrado, o corrido y en clave¹⁴. Los caracteres musicales de los últimos, coinciden con los que se le atribuyen al " estilo fijo, mientras que el cerrado coincide con el " estilo libre ". Esto conlleva a reflexiones en torno a si el punto espirituario de lo hermanos Sobrinos, es " Occidental y Central " simultáneamente, y si así fuese entonces, cual sería la ventaja que nos brinda el concepto de estilo. Por lo anteriormente expuesto, se considera que no resulta funcional asociar individualmente este término, a una zona del país determinada, ya que trae como consecuencia que se creen a priori, juicio equivocado de algunas agrupaciones de punto en Cuba. Y para mayor problema, las consecuencias ya citadas, se utilizan indistintamente en casi toda la bibliografía consultada, dejando dudas acerca del significado de cada una.

Otra de los reparos que se le pudiera hacer al manejo del conocimiento teórico del punto, es el tratamiento exiguo que le han dado las autoridades musicales competentes, a las características musicales de las distintas expresiones de esta manifestación musical. Este juicio se reafirma al apreciar la Tabla1, que resulta pequeña, si se tiene en cuenta que contiene prácticamente todo lo que se ha escrito sobre el tema¹⁵.

¹¹ Ramos, 1987:2

¹² Fundadores de la Parranda y Típica y conocidos como los padres del Punto espirituario.

¹³ Estos tipos musicales, son los que en esta investigación se han decidido denominar como estilos, términos que se ha extraído de la usanza de los músicos espirituanos, y no de los especialistas.

¹⁴ Ver: Punto Cubano en la tierra del Yayabo, de SaylÍ Alba Álvarez.

¹⁵ Los aspectos musicológicos que aparecen reflejados en la tabla son tomados de las notas musicales del Disco El gallo que es fino y canta.

Tabla 2.

Tópicos	Argeliers León	María Teresa Linares	Zobeyda Ramos
Denominación.	Punto espirituano.	Parranda espirituana.	Punto espirituano
Cantidad de voces.	Se canta a dos voces.	Se canta a dos voces.	Se canta a dúo.
Relación entre las voces.	Las voces se mueven por tercera y sextas.		La relación interválica es de terceras fundamentalmente.
Tipo de décima.	Las décimas son aprendidas.	Las décimas son aprendidas	
Utilización de estribillos.		Es a tiempo justo.	Tienen un estribillo al final de canto.
Tipo de métrica.			Posee una parte del canto sin acompañamiento métrico, pero que se pueda ajustar a una métrica.

Argeliers y Sobeyda le llaman punto espirituano a lo que María teresa Linares reconoce como parranda espirituana. Sin embargo, la denominación de parranda es para la propia Ramos, otro tipo de manifestación, en la cual el canto comienza por la interjección *eh*, como pidiendo permiso para empezar la décima. Cantas varios intérpretes y se cierra la ronda con un estribillo a coro en forma de cuarteta. Estos caracteres son los que le atribuye también, Ana Victoria Casanova y María Elena Vinuesa en su trabajo " *Ciego de Ávila. Identidad musical y avileña (1989)*. La denominación de tonada espirituana, por

otro lado, solo aparece en el trabajo de Sobeyda, que la define como caracteres similares al de punto cruzado.

La música campesina recibió a partir de la primera década del siglo XIX una fuerte reintegración de elementos hispánicos. En el campesino a través de este proceso histórico que lo definió como clase social, se integró un tipo de música que recurrió a la décima improvisada como texto: cuatro versos iniciales dónde se plantea o propone una idea principal, una pausa y los seis versos restantes que comentan sobre lo expuesto en la cuarteta inicial. Para que las dos partes puedan cantarse con un mismo período musical se necesita repetir los dos versos iniciales, de modo de hacer dos secciones iguales de dos versos cada una.

El canto del campesino desarrolló una gran variedad de tonadas como se le llama a la melodía que entona sus décimas. En cambio iban perdiendo sus zapateos al terminar el siglo XIX, y perfeccionaban los puntos en la medida en que este instrumento que derivaba de la bandurria aumentaba de tamaño y de órdenes de cuerda y perfeccionaban sus posibilidades de ejecución, creándose diferencias locales en el cantar. Dichas décimas usaban algunas temáticas como son; las quejas por las condiciones en que vivían y a veces empleando sutiles imágenes para expresar las esperanzas de un cambio de vida, lo humano se reducía a sentimientos y actitudes sociales de los hombres, bondades y trato social, lo divino se reducía a la piedad, a algunos santos, pero se preferían las alusiones a los conocimientos populares de la astronomía y la eternidad del espacio, el destino u otras reocupaciones, sobre la mitología clásica y personajes de la literatura universal, temas jocosos de situaciones incongruentes de gordos, cojos, tuertos, mancos.

La música campesina en Cuba constituye la base fundamental para el estudio de la cultura del país. En ella confluyen junto a escasos elementos de la población aborigen, culturas de diferentes etnias que conformaron el amplio mosaico cultural de la Isla. Un amplio sector de la población cubana, radicado en comunidades rurales, desarrolló una música con características de evidente herencia hispánica, que alcanzó su identidad nacional a mediados del siglo

XVIII. La música campesina en Cuba no ha tenido que recobrase, porque su expansión musical se ha enriquecido de generación en generación a través de los cultores del género en sus más diversas expresiones tales como: la décima cantada; la guajira; el son montuno y por los de las incorporaciones del bolero y la guaracha, hecho que se manifiesta en el gozo popular tanto en el campo como en la ciudad.

El proceso de transculturación ocurrido a partir de la música que el pueblo cantaba en España a fines del siglo XV y XVI, dio origen a cantos que se acompañaban por instrumentos de cuerda pulsada, antecedentes quizás del triple cubano. Aquel proceso transcultural fue conformando en Cuba el canto que hoy se conoce como punto cubano. La música campesina cubana se estructuró entonces con la combinación de unas estrofas cantadas "el llanto, que se describe por viajeros y cronistas como un "canto agudo y lánguido", acompañado del "lastimero tiple" y cantado con "décimas espinelas". Son estas tres características, línea de canto o tonada, instrumento de cuerda pulsada y texto en estrofa de diez versos, los elementos de estilo que llegaron con los colonizadores españoles en distintos momentos y por diferentes vías, hasta consolidarse en el siglo XVIII.

Los elementos de estilo que trajeron los pobladores españoles a esta Isla tuvieron un asentamiento primero en las poblaciones, centros urbanos, cerca de las costas, y a lo largo de los siglos XVI, XVII y se operó un proceso de ruralización.

A los grupos de campesinos "negros y blancos, también se les diferenció con el nombre de guajiros. De su vida y costumbres, de sus bailes, cantos y expresiones poéticas características de la herencia hispánica participa social e integralmente el pueblo, es decir, ninguno de sus géneros puede calificarse como música de negros ni de blancos, campesinos y pobladores de zonas urbanas, ya que en su creación, difusión y recepción entran por igual unos y otros sin diferencia alguna en la expresión cantada o instrumental.

La música campesina original se circunscribe al punto cubano y al zapateo. Sin embargo, formas antecedentes del son cubano tienen su origen en zonas

rurales montañosas de las provincias más orientales. Similar origen al son tiene el changó, el nengó, el kiribú, que se ejecutan hoy por grupos campesinos que lo recuerdan en las localidades rurales de la provincia de Guantánamo. En todos ellos se usa la copla o la quarteta y la décima, alternando con un estribillo de son. En la Isla de Pinos (hoy Isla de la Juventud) se ejecuta el sucu-sucu, forma antigua del son cristalizada allá a principios del siglo XX.

De esta música campesina, formas antiguas del son y del punto, los autores de teatro cubano crearon géneros para sus obras vernáculas que representaban una vida campesina, con textos descriptivos de contenido bucólico, al cual le llamaron Guajira.

Artistas de teatro lírico la incorporaron a sus repertorios, y compositores eruditos realizaron verdaderas piezas de concierto. Compositores de música sinfónica, también asumieron elementos de la música campesina o incluyeron tonadas completas para obras de cámara y sinfónicas.

El ubicar la música campesina exclusivamente en un ambiente rural es una reducción de la riqueza cultural de nuestras ciudades. El punto, las tonadas, las décimas, tuvieron una gran acogida en la urbanidad, «donde alternó con bailes de salón, ya denominados criollos como la contradanza, y con danzas españolas».¹⁶

Al popularizarse el son en toda la Isla, muchas especies genéricas de la canción fueron asimiladas por aquél, de manera que la guajira se convirtió en guajira-son y se integró al repertorio de grupos soneros y campesinos, y algunos intérpretes autores realizaron obras con los elementos de la guajira-son. De éstas, las más elaboradas, fueron llamadas guajira de salón. Este nombre lo popularizó Guillermo Portabales y lo acogieron y sublimaron Ramón Veloz, Coralia Fernández, Celina González.

Un amplio sector de la población cubana, radicado en comunidades rurales, desarrolló una música con características de evidente herencia hispánica, que alcanzó su identidad nacional a mediados del siglo XVIII. El proceso de

¹⁶ Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez: *ibídem*, p.42.

transculturación ocurrido a partir de la música que el pueblo cantaba en España a fines del siglo XV y XVI, dio origen a cantos que se acompañaban por instrumentos de cuerda pulsada, antecedentes quizás del tiple cubano. Aquel proceso transcultural fue conformando en Cuba el canto que hoy conocemos como punto cubano.

Dentro de la música campesina el punto es un género cantable del ámbito campesino, de marcada raíz hispánica. Fueron los canarios asentados en Cuba quienes crearon este género una vez que asimilaron elementos de la música andaluza. Una pizca de sustancias africanas le dio su carácter criollo, teniendo vida propia desde el siglo XVII.

«El cultivo del punto se ubica desde mediados del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII. Su surgimiento está muy relacionado con el antecedente musical hispano, uno de los troncos más fuertes en la formación de la nación. En este sentido se destaca el aspecto de lo canario como parte de todo el complejo artístico de lo peninsular.¹⁷»

El punto es la vida del guateque, fiesta del campo cubano. Guitarra, tres, laúd, clave, güiro y guayo acompañan al punto, mientras los intérpretes sazonan la fiesta con controversias de improvisación. Están visiblemente divididos: cada uno, y su público, representan un bando, perfectamente distinguible por el color de su emblema que bien puede ser una pañoleta anudada al cuello.

El punto guajiro es la manifestación musical más importante para el campesinado cubano. Forma de expresión artística que toma cuerpo dentro del proceso de expansión de las vegas tabacaleras, aproximadamente desde mediados del siglo XVII e inicio del XVIII, en aquellos tiempos en que produce una verdadera colonización de base agrícola con concentración de la población y desarrollo de formas comunales de vida.

El punto es un reflejo de las condiciones de vida del campesino, por ejemplo las décimas que son el espejo de nuestra historia, flora, fauna y costumbres, todo ello ha sido cultivado por poetas de disímiles extracciones sociales. En las

¹⁷ Saylí A. Álvarez: *El gallo que es fino y canta*. Editorial Luminaria, 2012. p. 13

poblaciones rurales se reunían un grupo de guajiro los cuales llenaban su ocio bailando zapateos y rumbitas, acompañados con una bandurria y los cueros de un taburete, ello podía ocurrir en un bohío o en la bodega del poblado. En otros guateques se reunían para demostrar sus habilidades como cantores, eran aquellas personas las que sin proponérselo iban fomentando el arte genuino de nuestra música campesina, además saciaban la sed cultural de aquel campesino que labraba la tierra, cultivaba nuestro aromático tabaco, sin más alcance a la cultura que aquel disipador guateque.

El punto cubano, por las diferentes formas de su empleo ha sido denominado punto libre, punto fijo, punto cruzado, punto espirituano, punto parranda. En el punto libre el cantador se expresa con absoluta independencia e impera un carácter recitativo en el canto, sin métrica fija, mientras en el acompañamiento instrumental sólo se realizan algunos punteos y rasgueos que sirven de apoyo armónico. La tonada no se somete a un tiempo regular y constante.

El Punto fijo se realiza fundamentalmente en la región centro-oriental, la característica fundamental de este estilo es que el cantor se rige por la métrica regular y constante del acompañamiento instrumental, se conserva un aire fijo y un metrórítmico exacto.

El Punto cruzado está entre las modalidades del punto fijo, cuya característica es la presencia de síncope en el canto, que alternan con un ritmo estable en el acompañamiento instrumental, marcado rígidamente por la percusión. En este tipo de punto se produce con frecuencia cambios en la acentuación prosódica del texto, como resultado de la contradicción entre dos planos rítmicos diferentes: el que desarrolla el cantor y el de los instrumentos acompañantes.

En el punto de parranda lo más característico son las figuraciones estables y solo en ocasiones se ejecutan ritmos independientes en el bongó que es, además, la guía métrica del conjunto

Sobre el punto espirituano han dado sus valoraciones importantes musicólogos del país, entre los que se destacaron María Teresa Linares y Argeliers León. Éste último lo definió de la siguiente forma: Otras variantes menos precisas son

las que se localizan en un área donde aparece el empleo de dos voces. Esta manera de cantar el punto tiene su centro en la zona de Sancti Spíritus (...), de aquí que se le conozca como punto espirituario. También se le llama punto coreado, por cantarse a dos voces. En este estilo las voces se mueven por terceras y sextas, llevándose el canto con metro fijo. Esta manera de cantar el punto impide la improvisación, cantando décimas previamente escritas y aprendidas y los cantores tienden a formar grupos estables, dado que tienen que coordinar las voces.¹⁸

Las tonadas son las formas melódicas en que se canta el punto, entre las más conocidas está la tonada menor, española o Carvajal.

En esta modalidad se ponen en evidencia las características melódicas que la aproximan a formas del canto de Andalucía e Islas Canarias; se denomina menor, pues ese el modo utilizado para entonarla. Esta variante está muy extendida en la zona occidental y presenta las características del estilo libre.

Las tonadas con estribillo pueden participar de uno y otro estilo; su uso es frecuente en las provincias de Matanzas y centrales. En ocasiones se canta la décima en estilo libre y el estribillo se ajusta a un metro exacto, o sea, el punto fijo; en otras son cantadas totalmente en este último estilo.

La seguidilla dentro de la música campesina es una variante casi en desuso (el repentista Alexis Díaz Pimienta la ha revivido en los últimos años). En ella el cantador entona varias décimas consecutivas sin interrupción, comienza con una métrica libre y después el canto y el acompañamiento instrumental se desarrollan con un ritmo fijo y un metro exacto. Esta modalidad se practicó en la provincia de Camagüey y en esta forma era usual narrar cuentos en décimas, casi siempre sobre motivos fantásticos e incongruentes. Hoy, en La Habana, Díaz Pimienta utiliza otros temas y recursos en su expresión de esta modalidad del punto, que moderniza su contenido, aunque sin variar la forma. En sentido general, los estribillos realizan diferentes funciones y su ubicación es cambiante, pueden colocarse al comienzo o al final y también dividir la

¹⁸ Argeliers León: *ibídem*, p. 100.

décima en dos partes. Cuando están al inicio obran como introducción, como impulso al canto, en otras, emplean el verso octosílabo o se les utiliza como conclusión de la línea cadencia de la melodía. Aquellos formados por una palabra o una frase pequeña sirven de inicio a la décima y los más extensos se usan al final de cada exposición o como conclusión de la décima.

La Controversia es otra variante, en ella pueden participar dos o más cantores-poetas que abordan un mismo tema. En ocasiones se manifiestan rivalidades. Pueden realizarse:

- a) Un cantor ejecuta la primera sección de la décima y el otro concluye con los 6 versos restantes.
- b) En cadena, el último verso de un cantor es el primero de la décima del contrincante, cuya idea debe negar.
- c) Verso a verso.

En la actualidad existe una renovación en la música campesina y su célula rítmica se utiliza mucho en la música de concierto. A lo largo de la historia de la música campesina se ha cultivado la controversia, la cual ha sido acogida de forma calurosa por el público que la identifica y la acoge como parte esencial e indisoluble de la música campesina.

1.3 Panorama de las parrandas campesinas en Cuba

Las parrandas fue una forma significativa de la música campesina en Cuba. El término Parranda, según su significado etimológico se refiere a fiesta, jolgorio, algarabía y en Cuba tiene dos significados fundamentales, uno la asocia a la fiestas de bandos, donde convergen variadas tradiciones culturales que le dan un especificidad distintiva. La otra es la que se refiere a grupo musical, compuesto por varios instrumentos de cuerdas y de percusión.

«En Cuba, el movimiento parrandístico, como en el resto de América, tiene la especificidad de que no cuenta con una cifra fija de músicos ni de instrumentos; por el contrario, se caracteriza por la inclusión de todo el que se acercara con algún instrumento o simplemente quiera improvisar o cantar alguna décima. Eran músicos que se reunían sin ningún compromiso social. Cuando había una

ocasión se iban los que podían, si faltaba algún instrumento, tocaban sin él, no tenían organización alguna, hasta que son institucionalizados»¹⁹.

A lo largo de la Isla y de la historia, las parrandas como agrupación musical proliferaron, fundamentalmente en las regiones centrales y occidentales, vinculadas a las formaciones étnicas de antecedente musical hispano.

Cada parranda tiene sus peculiaridades, así proliferan en Ciego de Ávila diversas composiciones de Parrandas entre las que se destacan las Parrandas de Majagua y de Florencia. Estas parrandas realizan las diferentes variantes del punto y las tonadas, con un sello propio que las distingue e identifica como parte de lo más autóctono de la región. Estas parrandas de Ciego tienen la peculiaridad que incorporan en su repertorio, además de los tradicionales puntos, obras escritas en décimas, de temática humorísticas y las realizan en el medio de las presentaciones.

En la provincia de Villa Clara, las parrandas tienen otra distinción, pues incorporan en su repertorio, sones y guarachas y en zonas intrincadísimas se acompaña a los versadores e improvisadores.

En el resto de las regiones occidentales y centrales, conviven varias parrandas cada una con composiciones diversas, pero en esencia cultivan las variantes del punto cubano.

En la provincia espinuana, existe un auge y una tradición en las parrandas campesinas, pudiendo consolidarse alrededor de diez en toda la provincia, cada una con sus estilos y sus marcadas tendencias dentro de la música campesina. En la zona de Arroyo Blanco, lugar donde se dice por los investigadores tuvo lugar la tonada Palmarito, proliferaron cerca de cuatro parrandas que se diferencian por la incorporación de mujeres y la incorporación del violín como instrumento musical. Una de estas parrandas es descendiente de la familia Sánchez Valdivia.

Sin embargo la parranda más distintiva y antigua de Cuba es la típica espinuana, surgida en el año 1922, por los hermanos Sobrinos, conocidos como los padres del punto espinuano, por su labor de rescate y conservación de la música campesina en Cuba por largas décadas. La agrupación aun se mantiene por músicos evaluados por las comisiones nacionales.

¹⁹ Sayli A. Álvarez: *El gallo que es fino y canta*. Editorial Luminaria, 2012. p. 6

En el municipio de Yaguajay, al igual que en el resto de la provincia, se consolidaron parrandas campesinas. La Parranda 17 de mayo, es autóctona de la región, con músicos de la zona que cultivan el punto y las tonadas.

A pesar de las múltiples parrandas que perviven en Cuba, los estudios teóricos e investigativos al respecto han sido deficientes. Aunque se han escrito varios trabajos caracterizando la música campesina en general, no existen estudios que aborden las especificidades del movimiento parrandístico en Cuba, siendo éste esencial y distintivo dentro de la música campesina²⁰. Cada una de estas parrandas en su trayectoria histórica cultural recoge las características de la época donde surgieron.

1.4 La trayectoria histórica cultural en las agrupaciones musicales

Para hablar de trayectoria histórica cultural, es preciso tener en cuenta varias pautas para su estudio. La primera a tener en cuenta es el papel de la época histórica. En el libro *el gallo que es fino y canta*, se proponen un grupo de indicadores a tener en cuenta para analizar la trayectoria histórica cultural de los grupos portadores y reproductores del arte:

- a) Su papel en la psicología social, lo que se entiende en la forma que es reconocida y asumida por los grupos sociales con los cuales coincidió en su momento de origen y evolución y también con los nuevos estamentos, cuando éstos se sienten representados en el arte que realizan a partir del reflejo de sus necesidades en relación con una época histórica diferente a la de su surgimiento. Aspecto este último, por el cual son tradicionales, basando la tradición en la capacidad de comunicar y ser identificado por estos grupos sociales diferentes y asumidos en la diferencia como un fenómeno distintivo e identitario.

- b) Análisis del contexto en que se desarrollan los artistas o creadores como resultados de un período social, en la medida de que el medio será la verdad o realidad objetiva que se refleja en el proceso de creación

²⁰ Sobre la Parranda Típica Espirituana se escribió un libro, titulado *El gallo que es fino y canta*, de la autora SaylÍ Alba Álvarez.

artística. Unido a ello las incorporaciones personales que cada uno de estos artistas o creadores ha recreado a lo largo de su existencia.

- c) Ideología de los artistas o creadores. Es imposible analizar la importancia de estas manifestaciones o creaciones de la cultura tradicional, sin tener presente el carácter clasista de las mismas, pues de ello depende no solo su mercado, sino su significado real, a partir del contexto, es decir del primer elemento señalado. De ahí las diferenciaciones entre la llamada cultura de élite y la cultura popular tradicional.
- d) Identidad del producto en la diferencia. Esto se explica en la medida en que el producto cultural es diferente al resto del conjunto al cual pertenece, ya sea en género o estilo y específico de un lugar y un contexto, que no responde a normas, ni escuelas y esas diferencias entre la generalidad, van a marcar lo identitario, dado por la asunción y el reconocimiento social²¹.

Acerca de la conceptualización **trayectoria histórico – cultural**, varios teóricos han dado sus definiciones, vinculando la misma a su relación con los contextos donde se desenvuelve el fenómeno que se investiga. Al respecto, Jesús Guanche, en su obra, *Portadores de la Cultura Popular Tradicional* (2009), se refirió « (...) hablamos de trayectoria histórica cultural de un grupo, cuando el arte que realizan se comunica con diferentes periodos históricos, en la medida en que sus artistas recrean la realidad del contexto y convierten su arte en un material histórico, de ahí la importancia de ver el fenómeno histórico como un irradiador de reflejos culturales.»²² Por su parte Miguel Barnet, en su

²¹ Ver obra citada, p. 27

²² Jesús Guanche: *Portadores de la Cultura Popular Tradicional* (2009), en [www Cuba](http://www.cuba.cu). Una identità in movimento: luglio, Roma, 2003, <http://art.supereva.it/archivocubano/inmaterial.html> y <http://www.nodulo.org/ec/2003/n019p10.htm>, en *El Catoblepas*, Revista crítica del presente, no. 19, Oviedo, septiembre de 2003:10. y en *Catauro*. Revista cubana de antropología, año. 5, no. 9, La Habana, enero-junio, 2004:99-107.

ensayo *El testimonio: un generador de historia* (2005), define la categoría **trayectoria histórico cultural** «Los artistas han constituido históricamente un caudal de inapreciable valor para los estudios antropológicos, teniendo en cuenta su reflejo de la verdad artística, que no es más que las representaciones sociales en el producto que generan, por ello rescatar la trayectoria histórica y cultural de agrupaciones y grupos portadores se convierte en tarea fundamental a la hora de caracterizar, denominaciones epocales históricas determinadas.»²³

1.5 Cultura Popular Tradicional: breve acercamiento bibliográfico

Un pueblo sin folclor, es un pueblo que se asimila frente a cualquier potencia cultural. Es un pueblo sin faz, listo a ser barrido. En su expresión propia se cohesiona el pueblo, se afianza y ya es imbatible, ya culmina en nación, con estilo propio y creación propia, bien teñida y teñida de su naturaleza impar.

SAMUEL FEIJOO

En Cuba, como en el resto de Latinoamérica y el Caribe, la Cultura Popular y Tradicional, ha sido el resultado de un largo proceso de transculturación, estudiado a profundidad por el eminente Fernando Ortiz y por otros seguidores, a través de la mezcla de diferentes etnias cada una con su cultura y su religión incorporadas. No es más que el surgimiento de un producto o fenómeno cultural, fruto de estas interacciones, en condiciones específicas. Marcando de esta forma el carácter identitario de una nación.

En los hábitos, las costumbres, en nuestras particulares concepciones del mundo y de la vida, en la creación artística, se perciben las diferencias específicas de la cultura nacional, en una u otra región, y los elementos que la integran y reiteran son los que dan una esencia común de cubanía y son los

²³ Miguel Barnet: *El testimonio: un generador de historia* (2005), publicado en la Gaceta de Cuba, no. 2, 2005, p. 26.

que podemos definir como manifestaciones de la cultura popular y tradicional. Al revisar las diferentes conceptualizaciones al respecto, vemos que la mayoría coinciden en afirmar elementos como: conjunto de expresiones y manifestaciones generadas, creadas y preservadas en una sociedad o grupo específico con un condicionamiento histórico dado; como un proceso dinámico caracterizado por la historicidad, la continuidad, la transmisión, el empirismo, el anonimato, la habilidad y destreza, la espontaneidad y su vigencia por extensos períodos de tiempo.

Jesús Guanche, en su obra, *La Cultura Popular Tradicional en Cuba: experiencias compartidas*, refiriéndose al término explica:

[...] ese conjunto de valores creados es cultura, en tanto refleja su modo de vida de manera integral y abarca la totalidad de sus manifestaciones, es decir, las diversas formas de sus relaciones sociales; 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 tradiciones²⁴.

Armando Hart Dávalos ha realizado también valiosos aportes a las definiciones de cultura y cultura popular tradicional. De esta última expuso:

Este concepto de cultura popular tradicional no expresa una idea simplemente de lo pasado, como podría dar a entender la formulación «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

²⁴ Guanche, *La cultura popular tradicional en Cuba: experiencias compartidas*, 2007

sociales y la propia aspiración de enriquecer y ampliar el arte y tiene sus fundamentos en el acervo cultural local, pero no para dejarlo congelado o estratificado como pieza de un museo muerto, sino para mostrarlo, como deben ser los museos: en su vitalidad y con sus posibilidades presentes y futuras.²⁵

La Cultura Popular y Tradicional tiene su origen en el seno de las clases que producen una cultura de resistencia, como reacción a la cultura impuesta por las clases dominantes. Refiriéndose a ese proceso Carlos Marx expresó: «Las ideas de las clases dominantes en cada época y por ende las clases que ejercen el poder material dominante en la sociedad es al mismo tiempo, la que ejerce el poder espiritual y a la que se someten las ideas de quienes carecen de medios necesarios para producir espiritualmente».²⁶

Es importante la descolonización de la cultura, como un proceso obligado en defensa de la identidad, pues necesariamente el producto cultural que tiene la posibilidad de llegar al mercado y por tanto adquirir un marcado valor de cambio, corre el riesgo de no ser el que comunique, ni con el que se identifican los creadores que no responden a estilos, ni escuelas, y desarrollan un arte libre, fruto de la genuinidad e independencia creativa, con elementos típicos de los lugares, alcanzando un producto final autóctono y que en su esencia transmite los saberes y experiencias de pasados grupos sociales, conservados en la psiquis social. Esto no indica que la llamada por muchos «alta cultura» no tenga sus referentes y no sea portadora también de las necesidades espirituales de sus creadores. Solo estamos indicando un necesario nivel de comparación y atención entre ambas, para su valoración. Teniendo en cuenta intereses, representaciones sociales, referentes, autonomía, entre otros componentes que pudieran señalarse.

La Cultura Popular Tradicional expresa lo más autóctono de nuestros pueblos, es un resultado social a partir del cual se estudia lo relacionado con

²⁵ Obra cit. P. 16

²⁶ Carlos Marx: *La ideología alemana*. Editorial Progreso, 1979, P. 48 – 49.

las raíces y el proceso de producción de valores materiales y espirituales que surgen en el propio proceso de creación social. Desde el punto de vista de la concepción materialista de la historia, este enfoque parte como expresión de la lucha de clases.

La cultura tradicional de nuestro país se ha gestado a través de la historia con los productos más genuinos de la creación popular. El proceso de valoración de esta cultura se basa en los principios del materialismo dialéctico e histórico. La valoración de esta cultura asume un carácter francamente ideológico; rescata la identidad nacional y deviene cultura de masas.²⁷

Según el antropólogo Jesús Guanche, en 1989 se adopta la recomendación sobre la Cultura Popular y Tradicional, donde se define la misma como:

El conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural, fundadas en la tradición, expresadas por un grupo y por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto a expresión de su identidad cultural y social, las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura entre otras artes.²⁸

Una de las características de la cultura popular tradicional es su capacidad de adaptación a situaciones sociales completamente diferentes de aquellas que le dieron origen, es decir, la forma de vida de las sociedades rurales de antaño. La simbiosis entre las creencias, los valores, las aspiraciones y las necesidades de expresión y de comunicación de las personas ha posibilitado

²⁷ Miguel Barnet: "La Fuente Viva, Fundación Fernando Ortiz, 2010. P. 21.

²⁸ Jesús, Guanche, ¿El patrimonio de la cultura popular tradicional es realmente inmaterial o intangible?

que la cultura popular tradicional haya tenido continuidad a lo largo de períodos históricos muy distintos y con cambios de toda clase.

La pérdida de vigencia de alguna de sus manifestaciones es un hecho normal en la evolución de las sociedades; puesto que dejan de existir las condiciones materiales que le dieron origen, pero precisamente en este postulado está la esencia de esta manifestación y su capacidad de adaptarse a otras condiciones y, por tanto, perdurar como un legado de una generación a otra, caracterizando y haciendo específica una sociedad concreta.

En Cuba, la cultura popular tradicional se encuentra en dependencia y es resultado del proceso de transculturación; es un reflejo de los comportamientos y costumbres de determinadas sociedades históricas y, a su vez, se retroalimenta objetivamente de la práctica incorporando elementos que responden a necesidades de cada periodo histórico.

La cultura popular forma parte de lo más autóctono del pueblo, de sus necesidades, de su historia, de su pensamiento y forma de vida, todo lo cual lo convierte en un patrimonio de necesaria conservación como generador de identidades en el proceso de asimilación y rechazo del propio fenómeno cultural.

Capítulo II: RESULTADOS OBTENIDOS EN EL TRABAJO DE CAMPO

2.1 Aproximaciones a la historia y cultura del poblado de Iguará.

Iguará es una comunidad urbana que se encuentra ubicada en el centro sur del municipio de Yaguajay, a 18 Km. de la cabecera municipal, provincia de Sancti Spíritus y tiene una extensión territorial de 4 Km. y una población de 4845hab. Limita por el norte con el Consejo Popular Meneses, al sur con el municipio de Taguasco, al este con el Consejo Popular Venegas y al oeste con el Consejo Popular Jarahueca. Los asentamientos poblacionales que componen este consejo son: Iguará, San José, Piñero y la Lolita

Esta comunidad fue fundada aproximadamente en el año 1916 el asentamiento del poblado en este lugar esta relacionado con la necesidad de ubicar el poblado cerca del Ferro Carril con el propósito del embarque de azúcar y otros productos agrícolas. La primera casa fue de Francisco Delgado el nombre del poblado está dado por la batalla que libra el Ejercito Mambí en un lugar cercano conocido por Iguará

Podemos citar la liberación del poblado por tropas de la Columna Antonio Maceo bajos las ordenes del Comandante Camilo Cienfuegos, la tropa que tomo el poblado de Iguará estaba dirigida por el capitán William Gálvez el 15 de diciembre de 1959 . Esta tropa se traslada asta Iguará en una chispa desde el campamento de Jobo Rosado. También fue Historia el hecho de que Camilo en persona se preguntara un día después de la toma de Iguará en un poblado donde creo el Cuartel General y allá se reunió con los principales colaboradores para tomar decisiones de importancia para la revolución que se estaba creando.

En esta localidad se encuentra ubicada la CPA El Vaquerito la actividad económica fundamental actual es la agricultura y la ganadería existen también un grupo de CCS que se dedican fundamentalmente a la producción de leche., se encuentra la Empresa de Cultivos Varios Valle del Caonao la cual se dedica fundamentalmente a la siembra de papa, yuca, maíz, boniato y otros productos. el Acopio municipal así como la Empresa Pecuaria Venegas.

La comunidad cuenta con instalaciones que aportan al desarrollo económico de la misma como son: una panadería, tres puntos de venta de la agricultura urbana fijos y tres puntos móviles y un mercado estatal. Comercio cuenta con: nueve unidades de productos industriales, dos carnicerías. Por su parte la gastronomía cuenta con 11 unidades entre las que se encuentran merenderos, cafeterías y un restaurante. Existe en la localidad una barbería y peluquería, funeraria, registro civil y de propiedad, correo, tres tiendas recaudadoras de divisas, una sodera, una guarapera, un Coopelia y un cine teatro, una fabrica de caramelos y un combinado de servicios

En el sector educacional cuenta con varias instituciones. Una escuela primaria que lleva por nombre Raúl Perozo Fuente; con una matricula de 214 alumnos distribuido en los 6 grupos que se imparten el preescolar 29 alumnos, primer grado 26 alumnos, segundo grado 22 alumnos, tercer grado 37 alumnos, cuarto grado 38 alumnos, quinto grado 29 alumnos y sexto grado 33 alumnos, El centro educacional cuentan con una biblioteca escolar se ha integrado la computación al programa de estudios, además de televisores y vídeos para el programa audiovisual que desarrolla el estado cubano a nivel nacional.

Existe una Secundaria Básica llamada Santos Caraballé Abreu; con una matricula de 197 alumnos distribuido en los tres grado que se imparten el séptimo es de 68 alumnos, octavo grado 71 alumnos y noveno grado 58 se ha integrado la computación al programa de estudios, además de televisores y videos para el programa audiovisual que desarrolla el estado cubano a nivel nacional

La comunidad cuenta con un centro integrado de la enseñanza para adultos que atiende los niveles elementales de la facultad obrero campesina, el curso de superación integral para jóvenes y una escuela de oficios.

La practica del deporte cuenta con un amplio movimiento dentro de la localidad siendo los deportes de mayor arraigo el béisbol y el fútbol. Existen 2 equipos de béisbol 1 de mayor y 1 juvenil un cuadro de béisbol en buenas condiciones donde además de béisbol se practica fútbol y voleibol.

La salud en la localidad cuenta con un avance notable después del triunfo de la revolución, entre las instalaciones existentes en el Área de la salud se encuentran: un policlínica principal de urgencia, 1 farmacias, y una sala de rehabilitación y fisioterapia. La Población total es de 4845, existe un predominio del sexo masculino con 2462 contra 2383 del sexo femenino, con índice de masculinidad de 50,8%, siendo los grupos de edades con mayor número de individuos el de 25-50 años en ambos sexos, el índice de mortalidad es de 0% como puede apreciarse predomina la población adulta.

En este Consejo existe una casa comunal de Cultura que a tenido como función vital, la satisfacción máxima de las necesidades espirituales de todos los miembros de la comunidad. En este lugar existe un movimiento de artistas aficionados entre los que se encuentran la Parranda Campesina 17 de mayo, La Brigada Circense los mambisitos que hoy presenta grupos teatrales, solistas, dúos, tríos, declamadores, danzas etc. existe un cine, una sala teatro, 2 Círculos Sociales.

2.2 Aproximaciones a la historia y cultura de la Parranda Típica Campesina 17 de mayo.

En 1989 se funda La Parranda Típica Campesina 17 de mayo que es una agrupación revitalizadora de tradiciones musicales en la comunidad de Iguará. Cuando se afirma que la parranda, como agrupación musical, es revitalizadora de tradiciones nos referimos a tres aspectos fundamentales, que son composición de la agrupación, repertorio e instrumentos musicales.

La zona de Iguará es eminentemente campesina y está caracterizada desde el punto de vista musical por las canturías familiares que se realizan con el objetivo de celebrar diferentes fechas, acontecimientos, cumpleaños, bodas, bautizos o simplemente para reunirse familiares y amigos para divertirse. En el trabajo de campo realizado, varios de los portadores entrevistados se refieren a este tipo de fiestas con el nombre de parranda o guateque campesino, por lo que se deduce que fue el antecedente más cercano de la parranda como agrupación musical, es decir que a partir de lo anterior se fueron formalizando

los músicos o cantadores en agrupaciones estables que devinieron en agrupaciones de parrandas campesinas.

Es importante reconocer y destacar en este sentido la familia Valdez Pérez promotora auténtica de esta tradición que incluye positivamente en toda la comunidad y zonas aledañas incentivando en otras familias el deseo e interés de cultivar esta hermosa tradición campesina. En entrevista realizada a José Valdez (Pepe) director de la Parranda, expresó:

“Mi familia se caracteriza por ser parrandera de toda la vida, ya que en mi casa ha habido parrandas desde chiquito y las habrá todavía. Desde pequeño en mi casa como tradición mi papá tocaba el tres y dábamos parrandas semanales, en mi casa se hacían 2 y 3 parrandas en la semana, de ahí mi inclinación por esa música y por el instrumento. Mi papá y mi tío tocaban y mi mamá cantaba, bueno el que no tocaba cantaba, pero yo he sido el que más ha seguido, porque llevo mucho tiempo tocando en varias agrupaciones. Fui integrante de varias agrupaciones de músicaailable como por ejemplo Las Vegas de Taguasco, Il Festival de Mérida, Unión Juvenil de Iguará, entre otras. Siempre me gustó la música campesina, pero no estuve en ninguna hasta que creamos la Parranda 17 de mayo, gracias a Noel Bienes y la Típica Espirituana que nos ayudó con el punto espirituano²⁹”.

En el seno de esta familia nace José Valdez (Pepe), fue creciendo envuelto en un ambiente cultural donde la música campesina siempre estaba presente, lo que despierta gran interés en el niño, todo esto unido a sus aptitudes musicales le permiten una formación autodidacta para llegar a ser hoy un músico aficionado en formación empírica.

Además posee excelentes cualidades humanas que le permiten gozar de muy buenas relaciones sociales por lo que promueve su arte y lo extiende a lo que

²⁹ Fragmentos de entrevista realizada a José Valdés (Pepe) director el día 23 de noviembre de 2013.

le rodean, así es que un día se reúnen en la casa de un amigo que había llegado del exterior el cual se encontraba cumpliendo misión internacionalista para darle una serenata, ocasionalmente forman un pequeño formato con varios instrumentos y diferentes voces que impactan gradualmente en todas aquellas personas que los escucharon, el director de la Casa de Cultura de Iguará en aquel entonces Noel Bienes, los apoyó en todos los sentidos, moral y materialmente facilitándole los instrumentos, comenzaron los ensayos que cada vez se hacían más sistemáticos y el día 17 de mayo de 1989 debutan en la CPA *El Vaquerito* con motivo de la celebración del día del campesino, la aceptación del público no se hizo esperar y rápidamente se llenó el local de personas que acudían hasta allí para escuchar y bailar al compás de esta agrupación campesina. Esto se puede ver en la entrevista realizada a José Valdez (Pepe) director de la Parranda:

“La parranda se funda el 17 de mayo de 1989, unos días antes llegó un compañero de cumplir misión entonces fuimos a darle una serenata por la noche, Noel Bienes que cuando eso era el director de la casa de Cultura de Iguará se entero de la fiesta que íbamos a dar entonces nos dijo chico porque no hacen un grupito como el que tenían la noche que llevaron la serenata, bueno si nos dan los instrumentos y las cuerdas y eso nosotros lo hacemos, entonces se dio la tarea de buscar los instrumentos y todo lo necesario, bueno ya ensayamos y el día 17 de mayo de 1989 en la cooperativa El Vaquerito dimos la primera actividad.

El punto espirituano lo hacen en esta provincia varias agrupaciones pero el afine de los instrumentos dice mucho porque lo que nosotros hacemos es lo más parecido a la parranda típica espirituana pero nos diferencia algunas cosas que es el afine³⁰ de los instrumentos, ellos afinan los instrumentos todos iguales y nosotros no, nosotros un tres lo afinamos en mi-si-fa sostenible, el otro tres en re-la-fa sostenible y

³⁰ Se refiere a la afinación musical del instrumento de cuerda, que en el caso de la Parranda Típica espirituana, marcó un estilo musical que se convirtió en identitario respecto al resto del país.

las guitarras en la todas, entonces eso es lo que nos identifica a nosotros con este punto que tenemos quizás un poquito mas adelante que el que ellos hacen, pero eso es debido a los que lo ejecutan y a cada localidad que tiene su sabor en ese genero”.

Debido a la fecha tan significativa en que se presentan por primera vez ante un público deciden ponerle a la agrupación Parranda Típica Campesina 17 de mayo. Sus primeros integrantes fueron:

- José Valdez-director- (cantante) y (toca el tres punto).
- Julio Castillo –(bongó)
- Isidro Castillo-(tres natural)– cantante
- Rubén Valdez-(clave)
- Liban Pérez-(marimbuela)
- Roberto Rodríguez –(guitarra)-cantante
- Ramón del Sol-(triangulo)
- Edilber Espinosa –(Guitarra)- cantante
- Rodobaldo Díaz – (güiro) –cantante

Los ensayos se hacen cada vez más sistemáticos pero Pepe su director se percata que todo no estaba bien que necesitaban la orientación de músicos más capacitados y preparados para intercambiar con ellos y así adquiere conocimientos imprescindibles para seguir adelante, es entonces cuando en un encuentro de música tradicional que se desarrolla en Sancti Spíritus intercambian con los músicos de la Típica Espirituana convirtiéndose estos desde este mismo instante en asesores y maestros que le enseñaron el punto espirituano de los Hermanos Sobrinos. Entrevista realizada a José Valdez (Pepe) director de la Parranda Típica Campesina 17 de mayo de Iguará en su casa el lunes 25 de noviembre de 2013 a las 3:00PM.

“Hemos trabajado mucho sobre la música de los hermanos Sobrinos ahí es donde la parranda de verdad se ha apoyado, incluso nos dirigimos a la radio de SS ahí no tenían en ese momento mucha grabación de los

hermanos Sobrinos, pero fuimos donde estaba Paquito Días y Esteban Pinos y ellos dieron la mano porque tenían muchas grabaciones y nos la hicieron llegar entonces trabajamos en base a ese punto, claro ya nosotros hemos llegado a confeccionar nuestro punto también ya yo tengo 4 puntos hechos por mi y José tiene uno también y ya se han ido haciendo puntos de diferentes autores. Las canciones tienen diversos temas. Tenemos diversos lugares de presentación, donde nos pidan en carnavales, hemos hecho hasta Palmas y Cañas de todo donde sea. Hemos hecho dos disco uno de punto y otro deailable.

No estamos vinculados a la casa de Cultura de Iguará, nosotros pertenecemos al Centro Provincial de la música de SS”.

Hay en la parranda típica campesina 17 de mayo un sello particular que lo distingue de las demás agrupaciones con estas características y el secreto está en los afines de los instrumentos, un tres *lo afinamos en mi-si-fa sostenible, el otro tres en re-la-fa sostenible y las guitarras en la todas* debido al cruce que se le da entre el tres primo, todo esto permite que suene diferente teniendo un gran impacto social que atrae a todos los que lo escuchan. Entre su amplio repertorio podemos encontrar el punto espirituario en tonadas a dos voces, punto cruzado, punto cubano, tonadas Carvajal, pinareñas y camagüeyanas, el son cubano, el bolero y la guajira.

Esta agrupación desde sus inicios contaba con 14 integrantes ya que tenía varios solistas, al llegar al punto espirituario solo necesitaba dos voces y es por ello que se distribuyen en 2 tres, 2 guitarras, 1 bongó, las claves, el güiro, la marimbula y el triángulo musical. Hacen otras tonadas como la de Marcial Benítez, donde intervienen los cantantes de dúo pero en esta ocasión como solistas. Actualmente cuenta con 7 integrantes:

- Luis José Acebedo(guitarra)
- Rodobaldo Díaz (güiro) –cantante
- Roberto Rodríguez (guitarra)-cantante
- Edilver Espinosa (guitarra)- cantante

- Rubén Valdez -(clave)
- Isidro Castillo-(tres natural)– cantante
- José Valdez- director-(cantante) y (toca el tres punto).

Este es el comienzo de la hermosa carrera artística musical de esta agrupación campesina de aficionados que arriba a los 25 años de fundada con una rica y fructífera trayectoria a lo largo de todos estos años. Entrevista a Luis José Acebedo integrante de la Parranda Típica campesina 17 de mayo en la Radio la Voz de Yaguajay el miércoles 27 de noviembre de 2012 a las 12:30.

“Hemos tenido muchos resultados, todos significativos, desde la fundación de la parranda hemos participado en todos los eventos de Arroyo Blanco que son eventos de participación competitivos entre diferentes tipos de parrandas y en casi todas obtuvimos los primeros lugares hasta que llegamos al punto de profesionalizarnos que pasamos por la comisión provincial de escuela nacional y actualmente somos evaluados como músicos profesionales de público espiritano”.

Podemos decir que esta agrupación campesina trabaja día a día en el rescate de nuestras tradiciones culturales y en el arraigo de nuestra identidad nacional no solo ha tenido aceptación en nuestro país sino que ha trascendido las fronteras hasta llegar al extranjero: en una ocasión fueron visitados por un encuentro y un argentino que interesados por su música grabaron y filmaron un video para llevarlo a su país (todo eso coordinado por el Centro de Cultura Comunitaria Provincial). Además todos los años comparten con una francesa que visita nuestro país y que gusta de esta música donde filman videos y realizan grabaciones.

La parranda típica campesina 17 de mayo desde su fundación y a lo largo de todos estos años ha realizado diversas giras artísticas promocionando y divulgando la música típica campesina participando en importantes eventos donde los premios alcanzados sobrepasan las expectativas.

La Parranda Típica Campesina 17 de mayo ha alcanzado importantes premios y distinciones desde su fundación a la actualidad, también a participado en importantes eventos campesinos en la provincia y el país que demuestran su trayectoria sociocultural. A continuación se ofrecen los más importantes que se pudieron constatar a través de las entrevistas y la revisión de documentos:

Artístico: Eventos y premios.

- Diploma y reconocimiento por su destacada labor como artista aficionado en el año 1991 otorgado por la Casa Comunal de Cultura de Iguará.
- Diploma y reconocimiento por haber alcanzado el primer lugar en el encuentro provincial de parrandas campesinas en el año 1997.
- Certificado por mejor agrupación típica campesina en la emulación socialista a nivel municipal el año 1997 otorgado por la ANAP.
- Diploma y reconocimiento por alcanzar el tercer lugar en el encuentro Provincial de Parrandas en el año 1999.
- Certificado de premio en la Jornada Cucalambiana Municipal en el año 2000.
- Diploma por el primer lugar en el cuarto encuentro Provincial de Parrandas en el año 2000.
- Reconocimiento especial por su meritoria labor en el movimiento de artistas aficionados en el 2001 otorgado por la Casa de Cultura y el Consejo Popular de Iguará.
- Diploma de reconocimiento por alcanzar el primer lugar en el encuentro Provincial de Parrandas Campesinas en el año 2001.
- Reconocimiento especial de la Casa de Cultura y el Consejo Popular de Iguará por alcanzar el primer lugar en el festival provincial de Arroyo Blanco en el 2001.
- Certificado por resultar ganador en la competencia de música en la 35 Jornada Cucalambiana Municipal en el 2002.
- Diploma de fundador de la primera Bienal de la Cultura Agraria en el 2003.

- Diploma de reconocimiento por alcanzar el primer lugar en la competencia de agrupación musical en la jornada Cucalambiana en el 2003.
- Diploma de reconocimiento por alcanzar el primer lugar en el 6to encuentro Provincial de Parrandas Campesinas en el año 2003.
- Diploma por alcanzar el 1er lugar en encuentro Provincial de Parrandas Campesinas en el año 2004.
- Diploma de reconocimiento por la destacada trayectoria en el genero en la Jornada Cucalambiana provincial del 2005.
- Diploma por el primer lugar en el encuentro Provincial de Parrandas Campesinas de Arrollo Blanco.

Socioculturales:

- Participación en los actos de liberación de los diferentes poblados del municipio de Yaguajay.
- Actividades alcanzadas en el Barrio África de Yaguajay con el objetivo de rescatar las tradiciones campesinas de esa zona.
- Actividades en las diferentes empresas que por sus resultados económicos significativos han sido estimulados los trabajadores y ahí ha estado presente la Parranda Típica Campesina 17 de mayo a petición de dichas empresas precisamente por la aceptación que tiene la agrupación en los trabajadores: Empresas Productos Lácteos Mérida, CCS Fortalecida Gelario Cid y otras cooperativas fuera de la comunidad.
- Participación a nivel de Consejos Populares en diferentes actividades programadas en CDR destacados.
- Participación en los diferentes actos políticos a nivel de Consejos Popular como acto por el 1ro de mayo, acto por el 17 de mayo y en tribunas abiertas.
- Realiza una peña en el Boulevard de Iguará que la identifica y caracteriza como agrupación Típica campesina donde asiste un público selectivo que ya se hace habitual en el momento de la

canturía para interactuar con la agrupación y participar como cantadores.

- Participa en diferentes actividades bailables que se realizan a nivel de municipio como portales de la Casa de Cultura Municipal Raúl Ferrer, el gobierno municipal, en el partido municipal, en las diferentes escuelas del municipio, en el restaurante de la playa de Vitoria, en San José del Lago Mayajigua, a delegaciones extranjeras en el hotel plaza de Yaguajay.
- Participa en los diferentes festivales provinciales cucalambianos en diferentes lugares como Mayajigua, Siboney, Ceibazo, Yaguajay, Sancti Spíritus, Zaza de Medio, Guayo y la Sierpe.
- Encuentros de Parrandas campesinas desarrolladas en Arroyo Blanco con carácter competitivo donde han alcanzado el 1er lugar en 5 ocasiones.
- Encuentros de Parrandas campesinas nacionales desarrolladas en Ciego de Ávila con carácter no competitivo comenzando la feria de arte Popular en la Provincia.
- Participó en el festival Internacional celebrado el Museo Campesino de Cabaiguan en el año 2003 donde participaron representantes de diferentes países como: México, Suecia, España, Portugal e Inglaterra.
- Trabajo en la emisora Municipal de Radio de Yaguajay en el programa campesino que sale al aire todos los días de 11:00 a 12:00.

Giras Realizadas:

- En el municipio de Cabaiguán y en el poblado de Santa Lucía en el año 2003.
- En el municipio La Sierpe y en el Sur del Jíbaro.

Grabaciones Realizadas:

- En radio Sancti Spíritus.
- Filiación de video por la TV Cubana en 1998.
- En el 2001 en el programa de los Pinares 1999.
- En el 2001 tres grabaciones en radio Sancti Spíritus.
- En tele Yayabo presentación en vivo en el programa de Tarde en casa en el 2001.

La Parranda Típica Campesina 17 de mayo realiza un trabajo en la emisora Municipal de Radio la Vos de Yaguajay, en el programa Fiesta Campesina que tiene una frecuencia diaria, de lunes a viernes 11:00 a 12:00. Constituye uno de los programas de mayor audiencia en la tira de programación emitida por la voz de Yaguajay. Un programa de música campesina en una zona eminentemente agrícola constituye un punto a favor para la empatía entre oyentes y emisores. Fortalece ese vínculo el protagonismo de la agrupación 17 de Mayo de Iguará, de renombre en la zona y categoría Nacional y los poetas repentistas de la zona de Mayajigua, también evaluados, estos fomentan la improvisación y los temas jocosos en sus décimas. También tiene espacio la felicitación a campesinos destacados y cooperativas ganadoras en emulaciones entre otros resultados con vistas a reafirmar el papel educativo de ese espacio, en el que también se le canta a efemérides y fechas importantes, eventos significativos relacionados con el tema.

Entre otros logros Fiesta Campesina establece una identidad con su público a través de la exploración de códigos comunes en cuanto a experiencias y posturas de vida, de manera que el destinatario se sienta reflejado y comprendido.

Se emplea un tono coloquial con similitud al que emplea el destinatario. Se dan a demás informaciones oportunas de interés para el campesinado. Se

vincula al espacio los Talleres de repentísimo de la comunidad para afianzar las tradiciones campesinas en el norte espinuano.

Este programa actualmente cuenta con una audiencia esplendida que constantemente da señales de sintonía, a través de cartas, llamadas y contacto directo con la dirección del espacio.

2.3 Caracterización de los instrumentos utilizados por la Parranda Típica Campesina 17 de mayo.

La Parranda Típica Campesina 17 de mayo cuenta con varios instrumentos: 2 tres, 2 guitarras, 1 bongó, las claves, el güiro, la marímbola y el triángulo musical.

Para clasificar los instrumentos que utiliza la parranda Típica 17 de mayo, es necesario analizar los orígenes de la parranda como agrupación musical. Las parrandas son grupos de un formato, llamado por los investigadores y musicólogos, libres, lo cual quiere decir que cualquier persona que se acerque con algún instrumento musical puede unirse al grupo. Así se han identificado en las parrandas instrumentos de origen africano y origen español. Los más comunes son la guitarra, el tres, la marímbola, las claves, el güiro, el tambor de cuña y triángulo. Estos instrumentos son los típicos de las parrandas campesinas aunque se han identificado otros, como el acordeón utilizado por la parranda de manaquitas ubicada en el municipio de Cabaiguán, el violín, que es característico de la Parranda de Arroyo Blanco, también la quija de caballo, los machetes y la botijuela. Las diferencias en los instrumentos utilizados por las parrandas le dan la originalidad a estas agrupaciones de música campesina.

En entrevista realizada a José Valdez sobre la selección de los instrumentos para la conformación de la agrupación explicó:

“La selección de los instrumentos es debido a al formación de cada uno, ahora de los instrumentos es las cosas que podían ser, que necesita una

parranda de corte espirituano como la de nosotros, los instrumentos igual que la de la Típica Espirituana 2 tres, 3 guitarras, bongó, güiro y triangulo. Desde pequeño en mi casa como tradición mi papá tocaba el tres y dábamos parrandas semanales, en mi casa se hacían 2 y 3 parrandas en la semana, de ahí mi inclinación por esa música y por el instrumento. Mi papá y mi tío tocaban y mi mamá cantaba, bueno el que no tocaba cantaba, pero yo he sido el que más ha seguido, porque llevo mucho tiempo tocando en varias agrupaciones. Fui integrante de varias agrupaciones de músicaailable como por ejemplo Las Vegas de Taguasco, Il Festival de Mérida, Unión Juvenil de Iguará, entre otras. Siempre me gustó la música campesina, pero no estuve en ninguna hasta que creamos la Parranda 17 de mayo, gracias a Noel Bienes y la Típica Espirituana que nos ayudó con el punto espirituano.

Yo cogía el tres cuando mi papá no estaba en la casa y tocaba, no era nada fácil porque a veces cuando el tocaba yo me ponía a ver lo que el hacía y cuando el no estaba yo lo hacía y fue así como comencé, después ya hacía otros pasos viendo las personas de Sancti Spiritus conociendo personas de mucho nivel y otros instrumentos que ayudan a uno.

Se puede afirmar que la Parranda Típica 17 de mayo, a partir de sus instrumentos se incorpora en las agrupaciones de música campesina más tradicionales del país y forma parte del catálogo de parrandas campesinas ubicadas en Sancti Spíritus y Ciego de Ávila.

La Parranda Típica Campesina 17 de mayo realiza sus toques en la tonalidad de Do Mayor. Tiene en su formato instrumental una sección de cuerdas; integradas por dos tres y dos guitarras y en este caso, una cuerda flotada de manera exclusiva y única. Cada uno de estos instrumentos tiene una función determinada dentro del conjunto .Las guitarras realizan su toque punteando o "bordoneando", una de ellas tiene función de acompañante, con la afinación natural que conocemos de la guitarra (Mí si sol re la mí) y ejecuta un patrón rítmico-armónico que pudiéramos caracterizar como fijo, mientras que la que se considera prima está afinada una cuarta por encima de la afinación natural de

la guitarra (La mí do sol re la) ,resultando más aguda ,y "florear" haciendo énfasis en destacar los registros más graves del instrumento.

Sus ejecuciones se caracterizan por un constante juego con y contra el tiempo justo que lleva el ritmo de la parranda; Los tres igualmente, se dividen las funciones de acompañar y solear o florear, y los ejecutan con diferentes afinaciones, el que acompaña está afinado en las notas (*re-la-fa sostenible*) realiza un patrón rítmico-armónico rayado estable que coincide rítmicamente con el patrón que establece el güiro de la sección percusiva .El que realiza función de solista ,el tres primo esta afinado a partir de diferentes notas (*mi-si-fa sostenible*) que canta y puntea tal y como lo realiza el laúd, dentro del punto en las regiones occidentales del país. A este aspecto de la diferencia de afinaciones de los instrumentos de la cuerda pulsada, parranderos le llaman "tocar los instrumentos invertidos, con diferentes afines o tonos". El Violín, por su parte, por momento canta melodías características de punto, así como también realiza motivos melódico-rítmico enfatizando en la dominante tónica y subdominante de la tonalidad (5to, 1ro y 4to grados) calzando armónica y rítmicamente todo el tejido musical que se establece en el toque.

Los instrumentistas que ejecutan las cuerdas pulsadas (tres, guitarras y laúdes) y son practicantes potadores de las tradiciones musicales campesinas a fin con sus instrumentos a partir de las habilidades que han desarrollado de manera autodidacta y/o por tradición oral y/o familiar, sin tener en cuenta reglas ni convenciones establecidas en este sentido. En reiteradas ocasiones usan el recurso de la seguidilla, para poder ejecutar en todas las tonalidades que necesiten sin dificultad.

Se puede afirmar después de realizado el análisis de los instrumentos que estos contribuyen a la tradicionalidad de la agrupación. Su aprendizaje es heredado de una generación a otra a través de lazos familiares y por propias incorporaciones sociales de sus músicos.

2.4 Variantes musicológicas de la agrupación

Las variantes musicológicas están asociadas a un proceso de transmisión – asimilación de diferentes componentes de la cultura popular tradicional, en donde juega un papel determinante la tradición. En el caso de la parranda campesina 17 de mayo, tiene como patrón la Parranda Típica Espirituana, no solo en la música que realizan, es decir, en el efecto sonoro de la agrupación sino en las propias décimas utilizadas como repertorio.

A pesar de lo anterior podemos destacar que existen diferencias sustanciales en ambas agrupaciones que las convierten en símbolos identitarios en sí, a partir de las diferentes variantes musicológicas.

Las variantes musicológicas de la Parranda 17 de mayo se pueden clasificar en:

- Punto cubano
- Tonadas
- Seguidillas

Del punto cubano³¹ esta agrupación cultiva las tres variantes, **punto libre, punto fijo y punto espirituano. El punto libre** está dado a partir del acompañamiento a poetas. Es decir los poetas improvisadores, o poetas repentistas que realizan sus cantos con el acompañamiento de la agrupación. Principalmente cultivan el punto libre en el Programa Radial *Fiesta Campesina* donde participan varios poetas del municipio de Yaguajay. (Ver Anexo)

En el acompañamiento del punto libre la parranda ha tenido la oportunidad de incorporar y utilizar un variado repertorio de poesía oral improvisada. De esta forma los poetas Benito Medina, Arletis Medina y Remón Díaz Medina aunque no son parte del grupo de músicos evaluados como parte de la agrupación, son poetas repentistas muy ligados a la agrupación pues participan activamente en el Programa Fiesta Campesina que se irradia diario para todo el territorio de Yaguajay.

³¹ Ver referentes teóricos del estudio en el Capítulo 1.

El **punto fijo** es el que se realiza con el repertorio de la agrupación, que es lo que los distingue y los relaciona con la Parranda Típica Espirituana. Esta agrupación realiza el punto fijo en la tonalidad de punto espirituano, es decir a dos voces, coreado y con el acompañamiento instrumental fijo al estilo de los hermanos Sobrinos, que según el director de la agrupación fueron su inspiración y aprendieron el estilo mediante el asesoramiento de los hermanos Julio y Orlando Toledo, de la propia Parranda Típica Espirituana.

En cuanto al repertorio utilizado para el punto fijo, son necesariamente décimas aprendidas a través de la transmisión oral y heredadas de forma generacional. Fueron los hermanos Sobrinos del propio territorio espirituano los encargados de memorizar estas décimas y convertirlas en parte del repertorio de la agrupación y cantarlas como punto espirituano. Así se recogen más de diez décimas que interpreta la Parranda Típica 17 de mayo que son propias de la Parranda Típica espirituana.

El punto espirituano en la Parranda es una peculiaridad, debido a que la mayoría de las parrandas cultivan fundamentalmente otros puntos como el Camagüeyano y el Pinareño, porque es muy *difícil realizar el espirituano por las diversas tonalidades y el trabajo coreado con las voces*³². En la forma de interpretar el punto espirituano es importante destacar el repertorio fijo utilizado como punto espirituano. Como se mencionaba anteriormente este repertorio está compuesto por décimas aprendidas y en su mayoría anónimas. En un análisis de discurso del repertorio se pueden identificar tres temáticas fundamentales: (ver anexo)

- El amor filial (madre, hijos, pareja)
- Patriotismo (loas a los héroes y a la naturaleza)
- Cantos de pulla o querella.

Las variantes musicológicas de la Parranda Típica 17 mayo se identifican a partir de los instrumentos que utilizan, de cuerdas y de percusión,

³² Sayli Alba Álvarez: *El gallo que es fino y canta*. Ediciones Luminarias, 2012. P. 26.

a través de la línea melódica: puntos, tonadas y seguidillas y por el repertorio utilizado, seleccionado a través de décimas muy conocidas de la región espirituaña, aunque han incorporado otras de su propia creación, pero en menor medida.

2.5 Aportes de la Parranda Típica Campesina 17 de mayo a la cultura local.

La Parranda Típica Campesina 17 de mayo, es uno de los únicos grupos dentro del formato de Parranda campesina, como agrupación musical que preserva lo más autóctono y significativo del punto cubano. Con músicos, en su mayoría de formación autodidacta, aprendieron a partir de las enseñanzas de padres, tíos o vecinos. En el trabajo de campo que se realizó muchos afirmaron que aprendieron con solo mirar la forma en que otros músicos manejaban los instrumentos o la forma en que cantaban. Lo cual es un reflejo de las representaciones sociales del punto cubano en la región de Yaguajay.

Tal vez por las andanzas de músicos de otras zonas de Sancti Spíritus, por Yaguajay, en la época de la República trajo como consecuencia que se irradiaran estas formas de cantar que tuvieron su origen hipotético en el municipio de Sancti Spíritus.

El aporte fundamental de *La Parranda Típica 17 de mayo* al poblado de Iguará, radica en la forma en que adoptaron las diferentes variantes del punto cubano y lo asumieron como parte de su repertorio, de manera que realizan el punto libre en el acompañamiento a los poetas, principalmente de la zona. En este aspecto es preciso destacar, que el trabajo de la parranda relacionado con el punto libre lo hacen en la Emisora en el Programa *Fiesta Campesina*.

En cuanto a los puntos cerrados y espirituanos es importante precisar que estas variantes musicológicas son una muestra de lo más representativo

del género campesino en la región espirituana. Con un repertorio compuesto fundamentalmente por décimas de autores anónimos, representan las necesidades expresivas y comunicativas de sus cantores. Así la Parranda tiene incorporadas décimas alusivas al trabajo en el campo, a la naturaleza, a la mujer, al amor y muchas son décimas del repertorio de los Hermanos Sobrinos que actualmente identifica a la Parranda Típica Espirituana.

La Parranda Típica Campesina 17 de mayo ha permitido la preservación de una de las más auténticas expresiones de nuestra cultura Popular Tradicional, la cual es un exponente musical de tradiciones y grupo portador que se ha enriquecido dinámicamente, la cual cultiva el punto espirituano.

La Parranda se ha presentado en varios lugares del país como por ejemplo Cabaiguan, La Sierpe, Yaguajay, Arrollo Blanco, Sancti Spíritus donde han obtenido resultados significativos.

Los músicos provenían en su mayoría de familias campesinas y de orientación musical por lo que han ido trabajando en el rescate de tradiciones incentivando en otras personas el deseo de cultivar la música campesina.

Es fundamental destacar que el aporte más importante que realiza la agrupación es la preservación de puntos y tonadas, antiguas maneras de cantar que trajeron los españoles que es cuando ocurre el proceso de transculturación a partir de las condiciones históricas concretas de lugares específicos.

En la actualidad la Parranda Típica 17 de mayo es la única de su tipo que mantiene el formato original de los Hermanos Sobrinos en el poblado de Cabaiguán. Calificada por expertos y musicólogos como una de la más importantes de su tipo se distingue por ser genuinamente un exponente de la cultura popular tradicional.

CONCLUSIONES

1. La Parranda Típica 17 de mayo se formó a través de músicos autodidactas, teniendo como líder a José Valdez y siguiendo como patrones a los hermanos Sobrinos.
2. El repertorio utilizado está compuesta por décimas en su mayoría anónimas, aunque incorporaron otras realizadas por los propios músicos y poetas de la agrupación.
3. Los instrumentos utilizados son los típicos de las parrandas campesinas, cuerdas y percusión, fusión de español y africano.
4. Las variantes musicológicas están identificadas a través de puntos, en sus tres estilos, tonadas y seguidillas.
5. La Parranda Típica Campesina 17 de mayo ha permitido la preservación de una de las más auténticas expresiones de nuestra cultura Popular Tradicional, la cual es un exponente musical de tradiciones y grupo portador que se ha enriquecido dinámicamente, la cual cultiva el punto de espirituano.

RECOMENDACIONES

Se recomienda realizar estudios similares con otras agrupaciones de música campesina de la región por las especificidades que representan para la cultura cubana. Utilizar este material en asignaturas como Música Cubana, Cultura Regional y Fuentes Históricas Regionales.

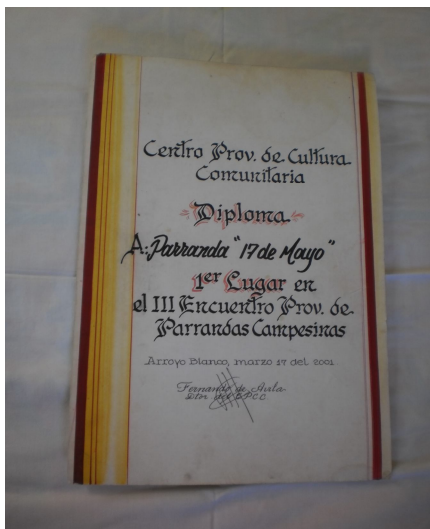
BIBLIOGRAFIA:

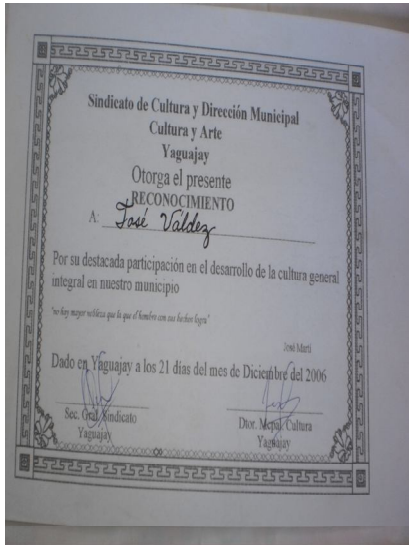
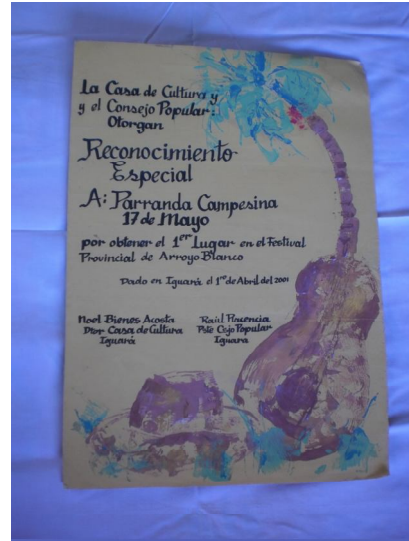
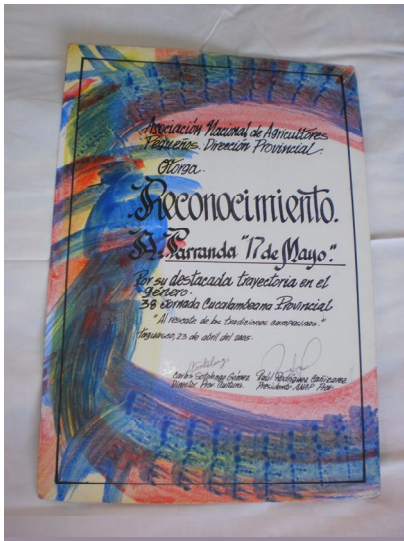
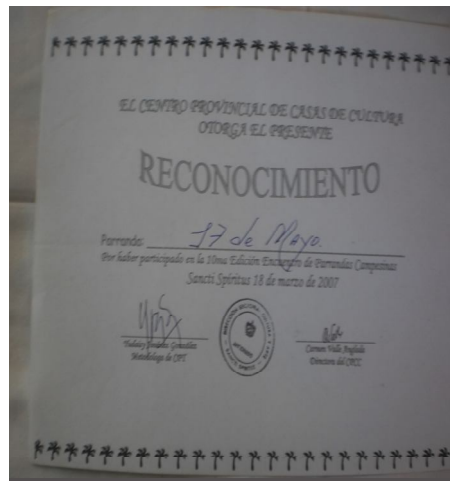
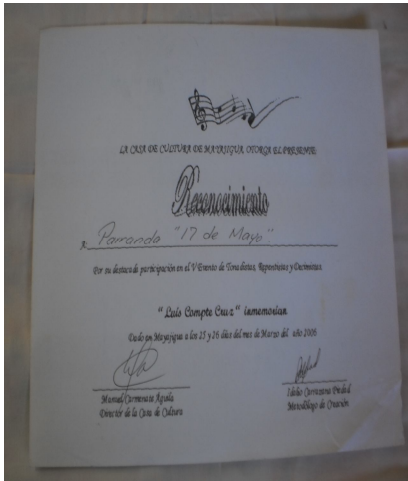
- ÁLVAREZ, LUÍS: *El arte de investigar el arte*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2003.
- BAEZ, LUÍS: *Los que se quedaron*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1984.
- BARNET, LUÍS: *La fuente viva*. Editorial Fundación Fernando Ortíz, La Habana, 2010.
- BEROVIDES, VICENTE: *¿Qué nos hace ser humanos?* Editorial Científico Técnica, 2008.
- CARPNTIER, ALEJO: *La música en Cuba*, editorial Arte y Literatura, la habana, 1986.
- Diccionario Enciclopédico Océano; 2006.
- ESQUENAZI PEREZ, MARTHA. *Del areito y otros sonos*. Editorial Letras Cubanas. La Habana Cuba, 2001.
- *¿El patrimonio de la cultura popular tradicional es realmente inmaterial o intangible?* Disponible en: <http://www.nodulo.org/ec/2003>.
- *Formación en administración y gestión cultural*. Primera entrega; 1998. Disponible en www.campus-oei.org.
- GIRO, RADAMES: *Panorama de la música popular cubana*, Instituto cubano del libro, La habana.1996.
- GUADARRAMA, PABLO Y PERELIGUIN, NICOLAY: *Lo universal y lo específico en la cultura*. Editorial Ciencias Sociales, 1998.

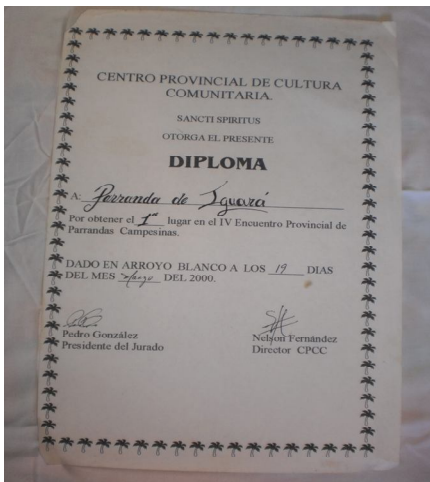
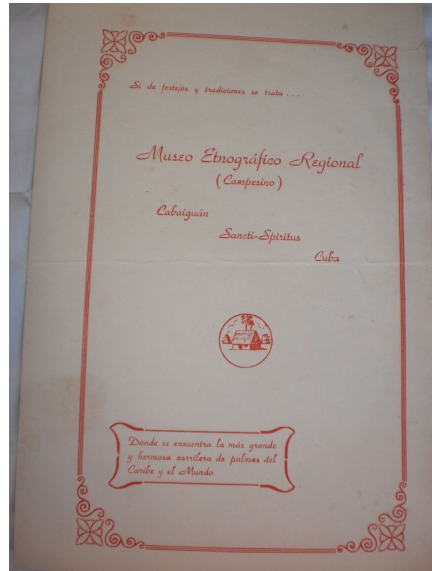
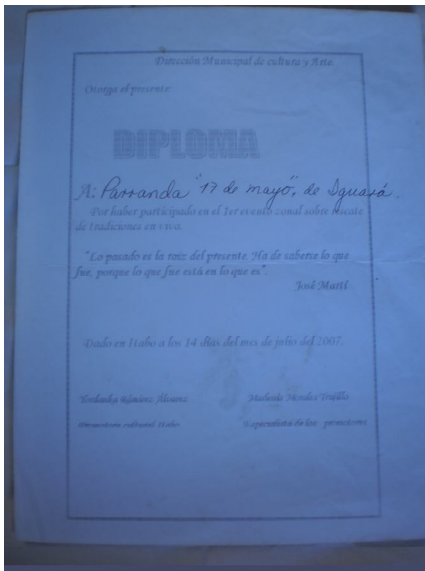
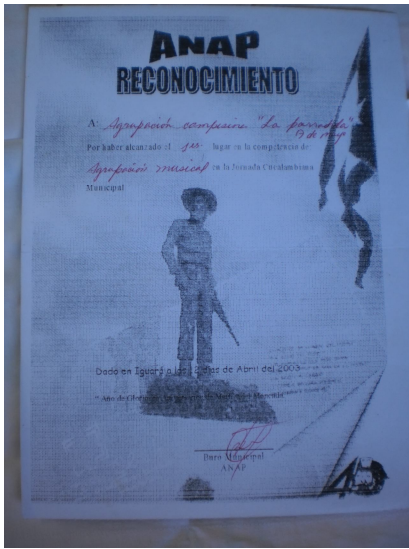
- GUANCHE, JESÚS: *La cultura popular tradicional en Cuba*. Ediciones Fernando Ortiz.
- Hablemos de música campesina. Disponible en <http://www.radiocubana.cu/index.php/la-revistica/71-hablemos-de-musica/1040-la-musica-campesina-en-la-emisora-municipal-radio-vitral-de-sancti-spiritus>
- LEON, ARGELIERS: *Del canto y del tiempo*; editorial Pueblo y Educación. La Habana 1974.
- LOPÉZ LEMUS, VIRGILIO. *Decima e identidad, siglo XVIII y XIX*: Editorial Academia, La Habana. 1999.
- LINARES, MARIA TERESA. *La música y el pueblo*. Editorial pueblo y educación, Ciudad de la Habana, 1974.
- LINARES, MARÍA TERESA: *La décima y el punto en el folclor de Cuba*. (Inédito).
- MARX, CARLOS: “Tesis sobre Feuerbach “, en Carlos Marx y F. Engels: *Obras Escogidas*, Editorial Progreso Moscú, 1973.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, JESÚS A.: “*Sobre la cultura popular*”, en *Revista La Pedrada*, Ediciones Luminaria, 2003.
- MENENDEZ, LAZARO. *Selección de Lecturas tomo 5. Estudios Afrocubanos*. Editorial Félix Varela. La Habana Cuba. 2002.

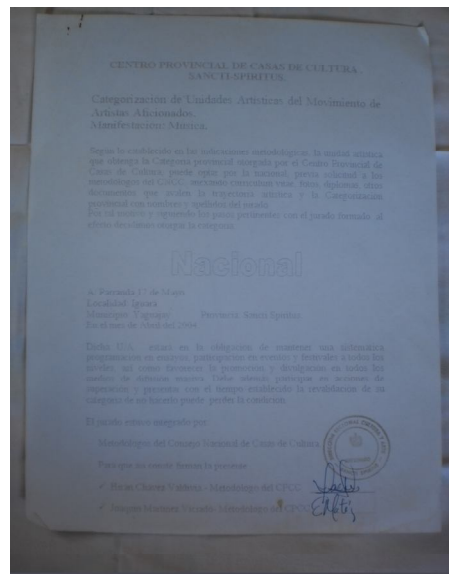
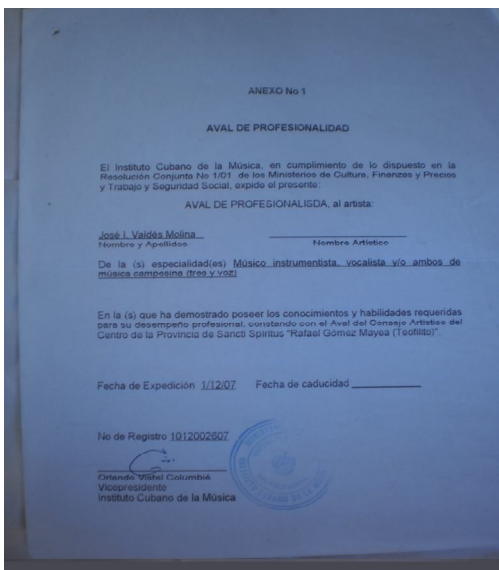
- Música Cubana Básica. Disponible en:
http://www.ecured.cu/index.php/Cien_a%C3%B1os_de_M%C3%BAsica_Cubana
- *Música y músicos cubanos*. Universidad para Todos. Editora Juventud Rebelde. La Habana 2002.
- ORTÍZ, FERNANDO: “*Los factores humanos de la cubanidad*” en *Cultura cubana, siglo XX*, de Sonia Almazán y Mariana Serra, Tomo 1, Editorial Félix Varela, La Habana, 2006
- PARENTI, MICHAEL: *La batalla por la cultura*, Editorial Científico Técnica, La Habana, 2009.
- *Razones de la ciudad que canta*. Ediciones Luminaria, Sancti Spíritus.
- RODRIGUEZ, VALLE JUAN LINARES: *Música y músicos espirituanos de siglo XIX*, editorial Musical de cuba, la habana, 1986.
- .RODRÍGUEZ, VICTORIA E. Y GÓMEZ GARCÍA Z.: *Haciendo Música cubana*. Editorial Félix Varela, La Habana, 2009.

Anexos1: Premios y distinciones.









Anexo2: Fotos de la Parranda Típica Campesina 17 de mayo.



Fundación de La Parranda Típica Campesina 17 de mayo de Iguará

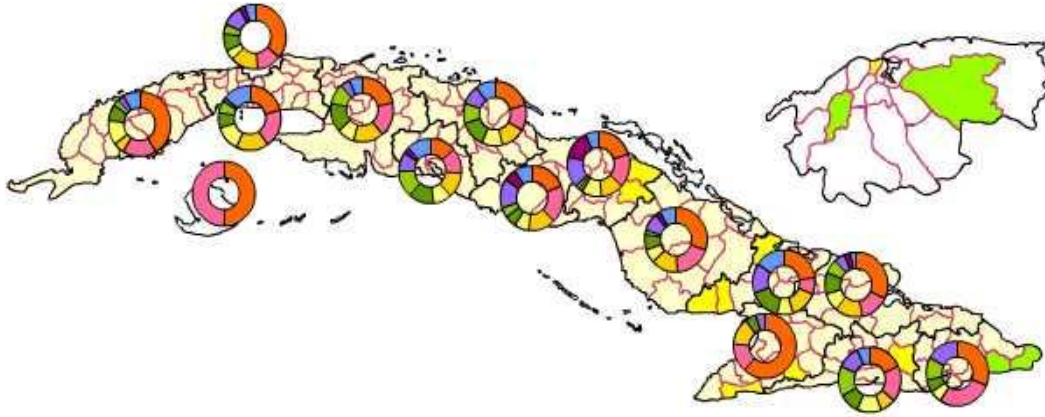






Parranda Típica campesina 17 de mayo en la Emisora la Voz de Yaguajay.

Anexo 3: Ubicación del complejo del punto en el territorio nacional.



ESTILOS DEL PUNTO POR PROVINCIA



PRESENCIA DEL PUNTO POR MUNICIPIO

Vigente	
No vigente	
No se reporta	

Presencia de los instrumentos por familia, en los conjuntos del punto cubano

Cordófonos	Idiófonos	Membranófonos	Aerófonos
Guitarra	Güiro	Tumbadoras	Acordeón
Tres	Guayo	Bongóes	
Laúd	Claves	Pailas	
Contrabajo	Maracas		
Violín	Marimbula		

PRESENCIA



Anexo 4: Guía de entrevista.

1. ¿Qué características presenta la parranda?
2. ¿Cuándo fue fundada?
3. ¿Cuántos músicos la conformaron? Nombre de ellos
4. Instrumentos que utilizan y porque esos instrumentos.
5. Principales composición de la parranda(autores y anónimas)
6. Principales temas de las composiciones.
7. ¿Cuál era su fuente de inspiración?
8. Repertorio (copiar las décimas)
9. Lugares de presentación.
- 10.Premios y distinciones obtenidos
- 11.Giras que han realizado y discos grabados.
- 12.Resultados más significativos que han obtenido.
- 13.Están vinculados a la Casa de Cultura de Iguara.
- 14.Cuántos años llevan.
15. Que es para usted la parranda
- 16.Considera usted la parranda como un exponente identitario de la cultura popular del poblado de Iguara. Porque
17. ¿Qué instrumento toca en la agrupación?
18. ¿Como aprendió a tocar el instrumento?
19. ¿Quién le enseñó?
20. ¿Ha tocado en otras agrupaciones? Mencionalas

Entrevista a aficionados a la parranda:

- ¿Por qué te gusta la parranda?
- ¿en qué espacios se presenta la agrupación?
- ¿Cómo valoras la agrupación desde el punto de vista del trabajo que realizan?

Anexo 5: Composiciones incluidas como repertorio.

El bebé de la tonada
Soy yo que he venido aquí
Para mostrar mi tonada
En esta mi tierra amada
Espero con mi llegada
Alegrar los corazones
Y en estas presentaciones
Del taller de repentismo
Cultivar con optimismo
Nuestras bellas tradiciones.

(La identifican como tonada matancera, pero es una tonada de Luís Martín, el
sinsonte espirituano)

El amor puede llegar
En el tren de una mirada
Y puede en la madrugada
De un adiós no regresar
Puede sin saber hilar
Cuantas Promesas tejer
Y puede permanecer
Preso por leyes concisas
Tras las barreras rojizas
De unos labios de mujer.

El amor está aquello
Hermoso que nos rodea
Cuando se alumbra la idea
Con un radiante destello
Correspondencia sin sello
En el buzón de los ojos

Cuando con tiernos antojos
Se hace más dulce el idioma
Y una sonrisa se asoma
Entre dos pétalos rojos.

Cuba tiene la estructura
De un cocodrilo estirado
Que parece que le han dado
Amarras por la cintura.
En Maisí la dentadura
De una boca que no muerde
Y allá por donde se pierde
El sol catana sin hilo
La cola del cocodrilo
Es como una rama verde.

Vengo de donde el castillo
Frente al mar serio y violento
Es bandera de cemento,
De arena, roca y ladrillo.
El sol le pone un anillo
De oro en el litoral
Y el viento hermano carnal
De la tormenta que llega
Alza la mano y le pega
Con un látigo de sal.

Adiós Habana

En la palma canta el caos
En la pradera el sinsonte
La perdiz canta en el monte
Y en la sabana el guariao.

El arriero canta en Sao
También silba el gavilán
Porque así las aves van
Unidas volando en masa
Y de noche canta en casa
El gallo en el framboyán.

Yo tengo asiento yaba
Tinaja de guayacán
Coco, piña, Michoacán
Y conserva de guayaba.
En ningún tiempo se acaba
La miel de mi colmenar
Y para más contento estar
En este noble bohío
Tiene susurros el río
Y sus trinos el palmar.

Al despertar la mañana
Se ven los rayos del sol
Los matices de arrebol
Que iluminan la sabana
Se ve la mujer cubana
Pasear dentro de las flores
Y después de sus labores
Surca los montes divinos
Donde el pobre campesino
Cifra sus sueños de años

Yayabo tradicional,
Yayabo de mis amores
Hamaca de trovadores
De tiempo sentimental.
Yayabo de aquel Marcial

Benítez que fue sinsonte
Ven acá mi musa y ponte
Mi criolla guayabera
Ahora que la yayabera
Anunciaba el horizonte.

(Luís Martín)

En tiempos primaverales
Lindas flores perfumadas
Vuelan aves asustadas
Bosques y cañaverales.
Se escuchan los palmerales
Dulce trinar el sinsonte
Y mientras que el horizonte
Le tira una foto al suelo
Corre un feliz arroyuelo
Por los peldaños del monte.

Sabor a tabaco y ron
Café, cacao y de caña
Llévame en tus entrañas
Para honrar la tradición.
Cada importante región
Como un puente se armoniza
Esencia de fuente rica
Dibuja su integridad
Con notas de calidad
Que el futuro necesita.

Por los caminos me iré
A llorar de sentimiento
Porque momento a momento
Al pueblo recordaré.
A todos preguntaré

A los árboles por ti
Y un verde frenesí
De amor te entrego la llave
Trigueña tú eres quien sabe
Lo que yo siento por ti.

Ven Herminia a contemplar
La belleza de mi alma
Y en la cumbre de su altar.
Pon un beso a destilar
Aguardiente de verano

Saludos amigos, con la participación de nuestra Parranda 17 de mayo y de los
poetas comenzó el guateque de los hombres mujeres del campo y de la ciudad.
Ya estamos juntos en la
Fiesta Guajira, hoy Primero de Mayo.
Ramón Díaz Quintanilla

Yo sé que el primero aflora
Con una marcha triunfal
Porque es un día especial
Y claro como la aurora.
La masa trabajadora
Le tiene un amor sincero
Porque sabe que el primero
Sin la sombra de la cruz
Es como un faro de luz
Que ilumina el mundo entero.

Benito Medina

Como nos llega el primero
De mayo entre meta y meta
El corazón del poeta
Es más imperecedero.
El campesino, el obrero
Exhiben el mismo alago
Y para que haya aciago
Guerra y sangre se levanta
Y un himno de sangre canta
Los mártires de Chicago.
Camilo

Un día como este día
Nuestra masa proletaria
Firme y revolucionaria
Festeja con alegría
En sus manos la energía
Es sinónimo de tallo.
Si es el primero de mayo
Para los trabajadores
Como el canto de las flores
En la tribuna de un tallo.

Mayo es el mes de las flores
Mayo es el mes de las madres
Y también por sus encuadres
El de los trabajadores
Fecha que le brindo honores
En este guajiro ensayo
Por eso mismo sin fallo
A través de la audición
Gritaré a pleno pulmón
Viva el primero de mayo.

LA VOZ DE YAGUAJAY TE INVITA A SU FIESTA CAMPESINA. DE 11 Y 40 A
1Y 30.

Continúa una guaracha con Arletis Medina. "El reto"

Décimas a la amistad

Camilo, Ramón y Benito

La amistad cuando es profunda
Se agranda y se consolida
Y el andar de la vida
No hay terror que la confunda
La amistad no desenfunda
Odios para cizañar
Y puedo manifestar
Que adquiriré a través del arte
Amigos que forman parte
De mi núcleo familiar.

Quien no cosecha amistades
No se da ningún valor
Ni sabe nada de amor
De afectos, ni de bondades
Entre oscuras tempestades
Ha de vivir sin apoyo
Para vencer cada escollo
Que impone la adversidad
Porque sino hay amistad
No puede haber desarrollo.

La patria va con libertad

Por los senderos de los obreros

Y la bandera flotando está.

La amistad es un tesoro
Que aparece sin querer
Y que ha llegado a tener
Mucho más brillo que el oro.
Yo la cuido y la valoro
Con toda mi honestidad
Y reafirmo de verdad
Si no hay otras atenuantes
Que pierdo mil pesos antes
Que perder una amistad.

La amistad está vertida
En cada conciencia buena
Sin que importe la cadena
Que arrastre el hombre en la vida.
La amistad está nutrida
De afecto y honestidad
Quien niegue esa realidad
No tendrá otro proceder
Ni podrá reconocer
El valor de una amistad.

Sin más se despide la Fiesta Campesina...