

# El mundo visual de la parranda

---

## ALEJANDRO CALZADA

Nunca antes la imaginación de un clérigo se había puesto tan a prueba hasta que el padre Francisco Vigil de Quiñones, párroco remediano, tuvo que inventar una fórmula mágica para hacer que sus feligreses asistieran a las misas de Aguinaldo, celebradas cada año del 16 al 24 de diciembre, en las frías noches del siglo XIX. Quizás estábamos asistiendo a un hecho más de la gloriosa pelea contra los demonios que lidiaron los remedianos por aquellos tiempos y que les hizo –y les hace– perder el sueño por estas fechas.

La ingeniosa y acertada idea del padre “Francisquito”, que simplemente consistió en reunir a un grupo de hambrientos muchachones e incitarlos a realizar ruidos atronadores por los barrios remedianos, dio como resultado que su interés por que se cumpliera su acto de fe religiosa también despertara a los “demonios” alojados en las cuevas de El Boquerón y salieran a poseer a las inocentes almas de los criollos blancos, negros y mulatos y de los españoles habi-

tantes de la depauperada villa de San Juan de los Remedios.

Fue así como, a partir de ese momento, los remedianos comenzaron a reunirse en la Plaza de Armas para dar forma a una manifestación que, aunque se la compare con otras, tiene aristas que la diferencian sustancialmente de las demás fiestas tradicionales de nuestro país.

Así, las numerosas pandillas que representan los barrios principales existentes en la villa, se unieron en sólo dos: el Carmen y el San Salvador (actuales contrarios). Los ruidos de los fotutos, latas y matracas que despertaban a los ciudadanos, adoptaron armonías extranjeras que ya sonaban melodiosas a los oídos de los remedianos y más tarde se convirtieron en himnos de “guerra y confrontación”, culturalmente hablando.

Los diminutos arcos de triunfo –pequeñas construcciones de madera– rompieron sus modestas proporciones y comenzaron a llamarse “trabajos de plaza”, para iluminar el espacio dedicado a reverenciar la memoria de Isa-

ALEJANDRO CALZADA  
Estudiante de  
Artes Plásticas.  
Instituto  
Superior de Arte.

bel II. Los también incipientes “carros triunfales” –en realidad, carromatos adornados– evolucionaron hasta convertirse en carrozas, hoy imponentes conjuntos escenográficos sobre ruedas que, junto con los fuegos pirotécnicos, faroles, insignias y banderas, completan las ofertas sensoriales con las que compiten en enardecida lucha el Carmen y el San Salvador.

Hoy ya nada ata a la Iglesia con estas celebraciones que se han convertido en paganas, aunque estos bandos conserven los nombres de su fuente originaria: las ermitas que estaban ubicadas en esos barrios de la ciudad.

Los desafíos, los retos, el humor agresivo, las ironías y los sarcasmos, propios de la contienda cultural, han dotado a esta manifestación de arte popular de los ingredientes necesarios para que primero los remedianos y después los caibarienenses, vuelteños, camajuanenses y zulueteños organicen año tras año este espectáculo que tiene, como indispensable protagonista, a todo el pueblo.

En su artículo “Un teatro total popular en las parrandas remedianas” ha dicho el investigador cubano Ramiro Guerra, él mismo observador participante en las parrandas:

Si entendemos por espectáculo toda aquella correlación de elementos que conllevan a una comunicación sensorial a través de signos plásticos,

musicales, danzarios y literarios que se mueven en un espacio determinado, el cual puede ser desde el estrecho escenario hasta las amplias plazas públicas, o aun una sección de la ciudad, en el transcurrir de un tiempo que camina al unísono con los acontecimientos teatrales que se ofrecen, encontramos que las parrandas pueden ubicarse perfectamente en ese concepto de espectáculo, al cual agregamos el adjetivo de total por la utilización de elementos capaces por sí mismos de constituir una atracción espectacular y que aquí se entrelazan, se dosifican, se superponen, se complementan, se hacen subrayantes unos de los otros, para lograr un juego festivo de fuerte impacto y participación viva de los elementos activos del hecho teatral: el público y la oferta sensorial.

Si aún el vocablo *folklore* sigue siendo objeto de controversias al clasificar algunos estudiosos de “no cultura” el arte popular tradicional, sería provechoso valorar las parrandas, consideradas como un indiscutible hecho cultural, desde una óptica más abierta. Para ello me apoyaré en los criterios anteriormente citados, los cuales ofrecen una idea abarcadora del fuerte impacto visual y emocional que causa al espectador –sobre todo al visitante–

la experiencia de una noche de parranda.

Para muchos el fenómeno termina el día 25 de diciembre, a las siete u ocho de la mañana, en dependencia de cuándo los voladores, morteros y artificios pirotécnicos dejen de estremecer los cimientos de la ciudad, y los simpatizantes más fieles se retiren a sus hogares a descansar después de haber “recorrido el triunfo” de su barrio. Sin embargo, su repercusión va mucho más allá y se refleja en múltiples espacios físicos y espirituales. Por sólo citar un ejemplo, hablaremos de los interiores de las casas de las ciudades donde se celebran parrandas. Si miramos con detenimiento, descubriremos objetos que si bien no pertenecen al conglomerado compositivo de la casa cubana –barroca por

tradición–, sí forman parte de otra especie de producción artesanal, no industrial, empleada en las carrozas parranderas.

Pero aquí no termina el impacto. Ante un hecho teatral o espectacular, todo sujeto receptor asume el acto a partir de cómo se presenta ante él dicho suceso. Para entender este proceso es imprescindible establecer comparaciones entre manifestaciones similares, y en este caso lo haré con el carnaval, pues es el más universal de los ritos sociales que implican a una comunidad entera.

Primero voy a establecer las semejanzas. Comenzaré por su origen, que también es religioso (incluso en muchos países actualmente su realización depende de las fechas de estas celebraciones). En Brasil, por ejemplo, la fecha del carnaval se calcula cada año cuarenta días ante de las Pascuas, lo cual indica la entrada en el período de Cuaresma. Estos festejos se realizaron por los colonizadores desde el siglo XVI. Otra similitud importante que guardan estas manifestaciones con la parranda es que durante su celebración los participantes se abandonan al disfrute de la fiesta, al goce hedonista de los sentidos, y por brevísimos tiempos “olvidan” sus roles sociales. En lugares como Venecia, el hecho de ocultarse tras un disfraz o una máscara supone un proceso de desdoblamiento: se busca esconder la



EL AUTOR DE ESTE  
ARTÍCULO PINTANDO EL  
GALLO, SÍMBOLO DE  
SAN SALVADOR.

CARROZA  
DE PARRANDA.



habitual imagen para dar rienda suelta a los instintos con otra apariencia, una especie de travestismo social. Pero la principal conexión existente entre estas fiestas es la situación de implicación total en ellas de todo el que se encuentre en los predios donde se celebran, incluso del individuo que se halla en la postura de “observador-participante”, si está de visita por primera vez.

Ya decíamos que la parranda es una celebración que se ubica en una fecha específica, el 24 de diciembre, respetando así la idea originaria. A este tipo de ubicación temporal pertenecen también las fallas de Valencia, nacidas de la conmemoración por el día de San José.

Es hecho conocido que las celebraciones carnales fueron traídas por los coloniza-

dores, y en América están caracterizadas por la fusión de varias culturas. No solamente se constata en la mezcla de la cultura aborigen con la europea, que sería una primera fórmula; una segunda es la de la cultura europea con la africana (Brasil, Cuba, Trinidad y Tobago), pero además ocurrió la mezcla entre tradiciones y modos de hacer de diferentes lugares de Europa, que a su vez se funden con las ya mencionadas. De ese “ajiacó” nacen los ritos sociales americanos, que en la mayoría de los casos ganan en expresividad y creatividad con respecto a sus antecedentes del Viejo Mundo.

De una urdimbre similar nació la parranda, aunque no exhibe un contenido africano lo suficientemente suculento para establecer nexos más estrechos con el carnaval, ni siquiera con el santiaguero (el más cercano); sí caben mencionar vínculos estéticos (aunque tampoco estrechos) con otra importante celebración de nuestro país: las charangas de Bejucal, espectáculo que se organiza a partir de la rivalidad de dos bandos y cuyas ofertas sensoriales adquieren un relevante nivel de elaboración, siempre en función de la sorpresa visual. Pero superado este momento de indudable teatralidad, las charangas asumen los códigos carnalescos que implican la embriaguez en la sensualidad y el disfrute en las congas o fiestas callejeras.

portante en la concepción de los mismos. Los trabajos de plaza se “encienden” cuando llega la noche del día 24 con miles de bombillas que articulan formas inusitadas, planos de vivos colores detrás de grandes paños de tela blanca, papel alba y nylon, lo que constituye el resultado de largos años de experimentación y oficio.

TRABAJO DE PLAZA.

La carroza es el elemento espectacular más difundido –jun-



to a los fuegos artificiales– en los pueblos que realizan parrandas. Es el que más ha evolucionado, fundamentalmente porque cada espacio tiene sus propias características geográficas y culturales que condicionan la elaboración; incluso la concepción estética toma peculiaridades que las diferencian regionalmente, las cuales más tarde se comenzarán a legar de una región a otra. En muchas ocasiones se ha definido la carroza de parranda como “construcción artesanal escultórica”, lo cual hace pensar en un conjunto o montículo de elementos organizados. A mi juicio, la más acertada es la definición de Ramiro Guerra, que alude a ésta como un “re-tablo vivo”, organizado espacialmente para desplazarse en un momento dado, lo que lo diferencia de un escenario teatral propiamente dicho, del cual se tiene una visión más o menos frontal. El escenario de la carroza tiene una concepción tridimensional, lo que quizás haya hecho pensar a los investigadores en su sentido escultórico. Espera público en todos los puntos de observación, y lo principal: espera personajes en todos los espacios previstos a lo largo y ancho de su extensión. Personajes codificados para una historia codificada, seleccionada, estudiada para sacar de ella los mejores resultados expresivos dentro del espectáculo. Ésta es una de las principales características que

FIGURANTE VESTIDA  
PARA LA CARROZA.



diferencian notablemente a la parranda del carnaval y, sin duda alguna, de las fallas: su sentido simulativo, su constante afán de aproximación a lo original, lo cual contrasta bastante con el sentido paródico-cómico de los demás ritos sociales mencionados.

Interesante sería preguntarnos por qué la construcción de carrozas se ha difundido más que la de trabajos de plaza. Muchos apuntan las condicionantes geográficas de los distintos pueblos, pero me parece mucho más convincente el hecho de que la participación popular –en calidad tanto de espectador como de constructor– es más concreta en la carroza y exige mayor número de equipos (carpinteros, decoradores, vestuaristas, electricistas, atrecistas), mientras que el tra-

bajo de plaza sólo necesita de tres equipos fundamentales (carpintero, electricista, decorador), sin dejar de mencionar que el desfile *performático* de la carroza admite figurantes, que en muchos casos rebasan las cincuenta personas. Otro motivo pudiera ser que todavía en estos tiempos la carroza argumenta su espectáculo dentro de los patrones eurocentristas de la historia del arte universal, aludiendo a figuraciones altamente conocidas dentro del repertorio ideológico de la gran masa “receptora”.

Esto da pie a otra reflexión acerca de cómo ha sido abordado, en las propuestas sensoriales, el tema negro dentro de la parranda. Se pudiera contar con las manos su aparición en la historia parrandera de Remedios, Camajuaní, Caibarién, Zulueta... para no exagerar. Quizás la ausencia se relaciona con el origen español de la festividad; también supongo que antes de 1959 el tema se vería afectado por prejuicios raciales. De cualquier manera, el resultado es que el tema negro no es bien digerido por la masa de espectadores educados en el gusto por el esplendor de las cortes europeas, la mitología clásica o el exotismo del mundo árabe o chino; lo más interesante es que hasta la misma población mestiza de estos lugares –incluso practicantes de la religión– no se muestra muy entusiasmada cuando su barrio aborda estos

temas. Otra explicación pudiera estar en el hecho de que, cuando han sido tratado, se ha hecho con timidez, sin dominio pleno de todas sus posibilidades expresivas. No olvidemos que todo lo que se haga en parranda debe estar sujeto a la aceptación masiva, no sólo del simpatizante sino también del contrario.

Lo africano en la parranda viene aparejado a la música. En Remedios las “polkas” fueron creadas como la música oficial para la celebración, y a pesar de su nombre sería bueno analizar, en otro momento, cuánto hay de europeo y cuánto de africano en su composición. Los instrumentos que ejecutan dicha “polka” son puramente europeos; su único elemento percusivo son los tímpani, con los cuales no sólo se tocan las “polkas”, sino que al final de la entrada y para retirarse de la plaza, el barrio ejecuta una especie de rumba que, sin lugar a duda, sí presenta contenido africano.

La conga es la forma musical que reina en todas las demás regiones parranderas, ya que la “polka” no se traspoló junto con los demás elementos de la parranda. Ésta se utiliza tanto en la parranda como en el “changüí” (eventos que anteceden a la celebración). Sólo en Remedios se aprecia esta división en la utilización de los conjuntos; incluso cuando el formato de

conga se funde con los demás instrumentos, se les suele llamar “repique”.

Si hacemos un recorrido por los pueblos parranderos, constataremos una diversidad de criterios estéticos que difieren unos de otros en cuanto a color, temas y estructuras. Cada una de las plazas parranderas presenta sus propios patrones: en una se encontrará el gusto desprejuiciado hacia el colorido, en otras hacia lo blanco, hacia los temas históricos, hacia la fantasía o la originalidad... Esto depende mucho de la participación de personas educadas o no artísticamente; en pueblos como Camajuaní –en un período determinado– coincidieron en la concepción de las carrozas artistas egresados de las academias de entonces y un personal culto o instruido que acataba las ideas estéticas y realizaba los retablos con un nivel de exquisitez propio de escenógrafos profesionales. Pueblos como Vueltas, Camajuaní y Chambas se educaron en un gusto por los temas históricos o variaciones de los mismos; sin embargo, otras regiones no tuvieron esa dicha y sus normas estéticas se formularon bajo criterios de complacencia formal, elementalmente dirigida a un repertorio repetitivo y viciado.

También es un error seguir apuntando que las carrozas sólo abordan temas mitológicos, históricos o literarios: sería admitir

que la creatividad popular está maniatada por un referente icónico. También se registran casos de absoluta creación, con una pertinente organización espacial y una perfecta armonía entre sus partes. Las estructuras se hacen cada vez más dinámicas y atrevidas –tanto en trabajos de plaza como en carrozas–, y las exuberancias de la luz y el vestuario hacen reflexionar, en estos últimos tiempos, acerca de las perspectivas de la teatralidad parrandera.

El fuego es otra de las ofertas sensoriales que dinamizan el espectáculo folklórico; exige mayor participación popular: las “entradas” se evalúan a partir de la organización que han tenido para “tirar” el fuego lo más coherente y lucido posible.

La calidad *performática* del pueblo está dada por la masiva participación; aunque se definan los artilleros por los sombreros y las pañoletas, el entusiasmo ferviente y la excitación provocada por la pólvora hacen que las últimas “entradas” –muy cerca del alba– todo el pueblo, incluso mujeres y niños, participe en el final del espectáculo de su barrio en un alucinante juego con el peligro, cuando la vieja plaza de San Juan de los Remedios parece sumergida en una caldera infernal. Éste es otro legado hispano, pues casi todas las grandes celebraciones de la “madre patria” se hacen acompañar por fuegos artificiales. Aunque no

estuvo en la concepción inicial de las fiestas, bastó una primera muestra en 1880, por parte de los sansaríes, para que su fabricante, Manuel Braojos Viana –un español radicado en Nuevitas–, se estableciera en Remedios con su familia, para crear así en 1884 el primer taller pirotécnico de la región central del país. Gracias a Braojos y a la parranda, el conocimiento de la confección del arte de la pirotecnia se extendió por toda la zona y cuenta con varios talleres generadores de tan excitante producto.

Hasta aquí han sido analizados, a grandes rasgos, los elementos más espectaculares que conforman el “teatro total” de la parranda; sin embargo, no pueden dejar de mencionarse los elementos simbólicos que la definen como un rito social codificado: cada bando ostenta su símbolo, su color, su heráldica. En Remedios, cuando un barrio hace su “entrada”, la hace con todos sus atributos: el San Salvador enarbola el gallo, sus banderas son azules con un triángulo o rectángulo rojo o viceversa, y sus estandartes muestran construcciones o lugares importantes de la zona que le pertenece; por su parte, el Carmen desfila con el gavilán o la *globa* –símbolo que otrora perteneció a su contrario y le fue despojado– su bandera es de color castaño como el manto de la virgen, con un triángulo rosado, y sus estandartes son alegorías de su territorio o su organización.

Las parrandas –como rito folklórico– sintetizan en su celebración influencias que insisten más en el contenido hispano de nuestra idiosincrasia. Sin embargo, sería un error apuntar una falta absoluta de aportes africanos o chinos. De 1850 a 1871 los ocho barrios iniciales se convirtieron en dos, los cuales serían capitaneados por simpatizantes de origen español, Juan Celorio<sup>1</sup> y Cristóbal Gilí, lo que sustenta el criterio de que el impulso original estuvo rectoreado por peninsulares, quienes impusieron hacer y costumbres. Otra relación importante que se menciona son los pasos religiosos de las procesiones de Andalucía y sus representaciones dentro del rito.

¿Qué sucede con la parranda? Su despliegue estético tiene

como pilares fundamentales la representación y la competencia.

Los trabajos de plaza fueron primero “arcos de triunfo”, construcciones artesanales de madera y cartón que se ubicaban en la Plaza de Armas frente a la iglesia parroquial mayor. Luego se decidió que cada uno tomara el lado opuesto dentro de la plaza; así el Carmen continuó cerca de la iglesia, y el San Salvador al otro extremo, junto al hotel Mascote. Por entonces se les llamaba trabajos de plaza y en las noches se iluminaban con bengalas blancas hasta la llegada del bombillo eléctrico, que tomó mayor protagonismo.

La ubicación de estos elementos en la plaza se acerca a la intención valenciana de llenar de fallas las plazas principales de la ciudad. El sentido alegórico de los mismos, la representación –en principio– de una construcción conocida universalmente, es otro punto a tener en cuenta en la semejanza de ambas celebraciones. Pero como he dicho antes, la parranda es una fiesta formada a partir de transculturaciones que derivan en un producto genuino y original. Actualmente el trabajo de plaza evoluciona hacia formas cada vez más abstractas; su sentido alegórico es un pretexto para el despliegue o el virtuosismo de la luz y la carpintería, subvalorando así la decoración o el atrezo, que en épocas anteriores jugaron un papel im-

<sup>1</sup> “Yo no he visto pueblo más dado a las costumbres que Remedios. Allí todo era por manía. ¡Y cuidado con incumplirlas! Durante las fiestas el deber de todos los remedianos era ir y divertirse. Y en Semana Santa el que no andaba creyendo en religión se le tomaba por traidor. O decían que tenía a Satanás detrás. Naturalmente que eso era entre ellos, porque a los campesinos no les decían nada. Ellos iban a la iglesia y a las fiestas por lo que tenían de religiosos. Los padres obligaban a los hijos a rezar y cantar en las misas, por las calles. Uno veía a esos hombres grandes cantando y daban risa de lo mal que lo hacían. Se paseaban las calles vestidos de negro, con velas y libros en las manos. Las mujeres ricas llevaban en la cabeza unas cosas grandes como un peine que se abría y tenía agujeritos. Lucían bonitas. “Antes los hijos no se gobernaban por sí solos. A los veinticinco años eran que podían decidir algunas cosas. Los padres los tenían bajo su dominio. Por esa razón todos iban a la iglesia y rezaban. Así pasaba igual en el pueblo que en los campos.

“Había un tipo allí que no era muy amigo de la iglesia. Se llamaba Juan Celorio. Él reunía a los niños cada vez que había fiestas y también los domingos, para entretenerse. Era asturiano y dueño de un bodegón. Cuando los niños llegaban, él para atraérselos, les daba dulces, café con leche, pan con mantequilla y todo lo que ellos pedían. Les hablaba mucho. Les decía que en vez de ir a la iglesia había que divertirse. Los padres se enfurecían con él y no lo podían ver ni pintado. Celorio tenía buen carácter. Los chiquitos cada vez que tenían una salida se iban a verlo para comer. Entonces Celorio les daba latas, hierro, picos, rejas y tarros de buey. Unos tarros que se picaban en la punta y se rellenaban de cera en la boca. Se adornaban con plumas de guanajo y se sonaban por la misma punta. El escándalo era *vigueta*. Así, con aquellos ruidos y aquellas latas, Celorio organizaba procesiones por el pueblo. Mucha gente se unió a ellas. El que más y el que menos buscaba divertirse. Ahí empezaron las famosas parrandas.”

Miguel Barnet: *Biografía de un cimarrón*, edición 30 aniversario, ed. Academia, La Habana, 1996, pp. 133-134.



DISEÑO DE VESTUARIO  
PARA LA PARRANDA.

Otra oferta sensorial interesante dentro del arte popular de la parranda son los faroles, confecciones independientes que acompañan a las insignias del barrio y que se hacen generalmente de madera y cartón adornado con papeles de colores e iluminados en su interior por velas. Hasta ahora no se ha podido determinar su referente más cercano; sin embargo, es imposible

dejar de pensar en las linternas chinas que se confeccionan de papel y se iluminan con velas colocadas dentro de ellas. Sólo en una antiquísima crónica de un diario remediano se les llamó “faroles chinescos”; por otra parte, son conocidas las influencias económicas de los comerciantes chinos para la celebración.

Al concluir este acercamiento podemos constatar que la inigualable plasticidad de la parranda como hecho folklórico no puede quedarse en la trascendencia “efímera” de su realización *performática*. Su legado a la comunidad se traducirá en normativas estéticas que asumidas por ésta se reflejará en tres actitudes fundamentales: la primera, la aprehensión directa del objeto exhibido en la celebración y su conservación dentro del hogar; la segunda, la traducción de esas normativas en objetos elaborados fundamentalmente por personas que también conciben las propuestas artísticas en la parranda (éstas se objetivan en muebles, marcos de cuadros o adornos realizados con materiales propios de la confección artesanal); y una tercera actitud que no se ve, sino que se expresa en los gustos de este sector, que influido por la grandilocuencia y el exotismo de las temáticas escenificadas, adquiere un gusto por lo “clásico”, lo eurocentrista o académico asociado al brillo y apegado al kitsch.

Resulta imprescindible destacar que la parranda remediana –considerada como una de las tres fiestas folklóricas más importantes del país– exige mayor atención institucional y asesoría capacitada. No sólo el tesón y el deseo de “catarsis social” de los remedianos pueden salvaguardar a la tradición de pérdidas irreparables y contaminaciones que atentan contra su carácter genuino. La competencia no sólo ha funcionado como parte del espectáculo, sino también como posibilidad de comunicación cognoscitiva, lo que hace a la parranda esencialmente diferente. Esta característica, vedada a otras tradiciones, debe despojarse de carnavalizaciones y fetichización que pueden confundir el delicado gusto de la gran masa receptora.

Como ha señalado Roberto Manzano Díaz: “Sólo una actitud crítica frente a la cultura popular gobernada por un hondo descrimen racional que garantice las conquistas empíricas e imaginativas, será auténticamente productiva para las grandes metas de la especie.”

Por todo lo anterior resulta tan importante velar por el éxito de un trabajo de plaza o una carroza, así como preocuparse por que los atributos de los barrios entren y salgan una y otra vez del “espacio teatral”, para mostrar y conservar un espectáculo único, articulado por muchas propuestas sensoriales –todas espectaculares en sí mismas– y por grupos *performáticos*, actores todos (sólo que sin guión escrito) y dueños de un legado cultural tan antiguo como la ciudad misma. ■

### **BIBLIOGRAFÍA**

BRANTES, ELOÍSA. “El espectáculo de las escuelas de samba en el carnaval de Río de Janeiro”. *Conjunto*, no. 118, julio-septiembre, 2000.

GUERRA, RAMIRO. *Teatralización del folklore y otros ensayos*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1989, p. 79.

HERNÁNDEZ PÉREZ, JORGE ÁNGEL. *La parranda*. Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2000.

MANZANO DÍAZ, ROBERTO. “Apostillas sobre cultura popular”. *Videncia*, no. 3, 1999.

MARTÍN FARTO, MIGUEL. *Las parrandas remedianas*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.

NAVARRO, DESIDERIO. “El etnos cubano y su cultura. Anatomía de un nuevo enfoque”, en *Ejercicios del criterio*. Ediciones Unión, La Habana, 1989.

SLAVOV, IVÁN. *El kitsch*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989.