
Dossie: Patrimônios imateriais afro-indígenas na América Latina:
invisibilidades, história, lutas por direitos e novas epistemologias

<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2024.v30.46007>

SentisPraxisPensares:
**la tradición afro-indígena en Las Parrandas de Remedios en la región
central de Cuba ***

SentisPraxisPensares:
a tradição afro-indígena nas Parrandas de Remedios na região central de Cuba

SentisPraxisPensares:
the afro-indigenous tradition in the Parrandas de Remedios in the central region of Cuba

César Miguel Salinas Ramos**

<https://orcid.org/0000-0001-6304-1924>

RESUMEN: En este artículo se presenta un análisis de las Parrandas de Remedios en la región central de Cuba, en el caribe Latinoamericano. Esta investigación es parte de la construcción de nuestra teoría sociológica-filosófica de los SentisPraxisPensares. Realizamos una etnografía experimental-multisituada que incluye una contextualización de Las Parrandas Remedianas, una genealogía de nuestra festividad y el análisis ritual de las Parrandas del año 2022, enfocándonos en las imágenes sagradas, elementos festivos y ritos. Nuestro objetivo es comprender los mecanismos para la construcción de la subjetividad social caribeña; y encontrar sentispraxispensares que tienden hacia la construcción intercultural, diversa y alternativa de nuestras sociedades.

* Esta investigación fue realizada como parte del programa Doutorado Sanduíche 2022, financiado por la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), vinculado al Ministerio de Educación de Brasil. Y es parte de mi tesis de doctorado, SentisPraxisPensares la construcción de la subjetividad social en las Parrandas de Remedios en Cuba y en la Peregrinación de Nuestra Señora del Cisne.

** Consultor e investigador independente. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad do Vale do Rio dos Sinos, Mestre en Estética y Filosofía del Arte por la Universidad Federal de Ouro Preto, graduado en Sociología con mención en Ciencias Sociales por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Principales publicaciones: Materialismo histórico y dialectico del Sumak Kawsay, entre la religión y el mito; História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography; Mariátegui's Thought and the Solidarity Economy. A Contemporary Dialogue? Conjuntamente con Adriane Vieira Ferrarini, en la Revista Latin American Perspectives. Investiga temas relacionados con la interculturalidad, el barroco, fiestas religiosas y populares; y teorías críticas latinoamericanas. Correo, cesarsalinasramos@gmail.com

Palabras claves: SentisPraxisPensares. Parrandas. Imágenes Sagradas. Rito. Festividad.

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise das Parrandas de Remedios na região central de Cuba, no Caribe Latino-Americano. Esta pesquisa faz parte da construção de nossa teoria sociológico-filosófica do SentisPraxisPensares. Realizamos uma etnografia experimental-multissituada que inclui uma contextualização de Las Parrandas Remedianas, uma genealogia da nossa festa e a análise ritual das Parrandas do ano 2022, com foco em imagens sagradas, elementos festivos e rituais. Nosso objetivo é compreender os mecanismos de construção da subjetividade social caribenha; e encontrar sentispraxispensares que tendam à construção intercultural, diversa e alternativa das nossas sociedades.

Palavras-chave: SentisPraxisPensares. Parrandas. Imagens Sagradas. Rito. Festividade.

ABSTRACT: This article presents an analysis of the Parrandas de Remedios in the central region of Cuba, in the Latin American Caribbean. This research is part of the construction of our sociological-philosophical theory of SentisPraxisPensares. We carried out an experimental-multi-sited ethnography that includes a contextualization of Las Parrandas Remedianas, a genealogy of our festivity and the ritual analysis of the Parrandas of the year 2022, focusing on sacred images, festive elements and rites. Our objective is to understand the mechanisms for the construction of Caribbean social subjectivity; and to find sentispraxispensares that tend towards the intercultural, diverse and alternative construction of our societies.

Keywords: SentisPraxisPensares. Parrandas. Sacred Images. Rite. Festivity.

Cómo citar este artículo:

Ramos, César Miguel Salinas. “SentisPraxisPensares: la tradición afro-indígena en Las Parrandas de Remedios en la región central de Cuba”. *Locus: Revista de História*, 30, n. 2 (2024): 31-57.

Contexto de las Parrandas de Remedios

De los pueblos originarios cubanos solo han quedado “noticias de una actividad festiva llamada areíto que se practicaba igualmente en las islas cercanas de Haití y Santo Domingo. (...) incluía música, canto, baile, y pantomimas aplicadas a las liturgias religiosas, a los ritos mágicos y a las narraciones de epopeyas” (Herrera 2001, 79); propio de una tradición esteto-centrica. Después de la invasión europea, las primeras festividades registradas fueron las Carnetolendas en la Habana antes de 1585, el Corpus Cristi y los carnavales. En Santiago de Cuba “casi todas las comparsas se originaron en tumbas francesas y cabildos africanos que existían en numerosos barrios” (Herrera

2001, 87). Las fiestas desde el siglo XVII son espacios para comentarios críticos, “reclamaciones, protestas y hasta burlas” (Herrera 2001, 84) a las autoridades coloniales, “se exteriorizaba algunas veces mediante papeles manuscritos que iban pasando de mano en mano. (...) Entre bromas al amparo de disfraces” (Portuondo 1975, 165) (Herrera, 2001, 84). Por tales motivos, la élite blanca reprimía estas festividades; de hecho, en los primores de la república y de las ciencias sociales cubanas, Israel Castellanos (1891-1977) alumno de Fernando Ortiz (1881-1969), publicó en 1914, “*El carnaval como revelador de la inferioridad psíquica de una raza*”(Ojeda 2009, 94).

Los antecedentes de Las Parrandas son las fiestas sanjuaneras y el Cabildo del Día de Reyes; incluían la participación de esclavizados que bailaban alrededor de la Plaza parroquial, “se efectuaba la procesión junto a la fiesta pagana. (...) la Plaza se veía rodeada de mesitas para dulces y licores, ponche de leche, ajiaco, frituras, escabeche, [...] en las casas vecinas se oía música de algún violín o arpa” (Castellón; Aróstegui & Medina 2015, 285-286). Estas fiestas poseen al menos dos características compartidas: “en primer lugar, (...) son partícipes del carácter popular (...), carácter dado en su esencia por la amplia intervención de todas las composiciones raciales; en segundo lugar, destacar que, (...) sobresale el negro” (González & Rojas 2008, 201). En Remedios, las fiestas sanjuaneras y las Parrandas “surgieron con un motivo religioso y, por la asimilación popular, devinieron profanas (...) creemos que, en este aspecto una fiesta favoreció socioculturalmente a la otra, acondicionando el escenario” (González & Rojas 2008, 16).

La Parranda Remediana “constituye una de las tres fiestas nacionales de Cuba” (Álvarez 2013, 49). Tanto “las fiestas del Bejucal como las de Remedios surgen con las mismas motivaciones, esto es, llevar feligreses a las misas de Aguinaldo” (Herrera 2001, 89). De hecho, tanto las Parrandas como las Charangas surgen en, “1833 y 1840, respectivamente (...). La Parranda nace en Remedios; desde allí se extendió a catorce localidades de su provincia [...] La Charanga, [...] se limitó al municipio de Bejucal” (Herrera 2001, 89). De manera formal, Parranda “es voz de origen vasco que representa jolgorio. El hacer jolgorio en las Iglesias los días festivos fue costumbre practicada en España que paso a Cuba” (Herrera 2001, 89). En el siglo XVII, “el Obispo Vara Calderón decidió proscribir estas celebraciones. No obstante, tales prohibiciones casi nunca eran cumplidas por la Iglesia en Cuba” (Herrera 2001, 89). En Latinoamérica, la parranda también es usada en El Salvador, Republica Dominicana y Venezuela, como “fiesta en grupo, especialmente si se realiza por la noche y con bebidas alcohólicas” (Real Academia Española 2023). La parranda trata sobre la parra o uva con la que se produce, “por fermentación controlada, el vino [...]. Recordemos a Baco, dios romano del vino por excelencia, cuya celebración termina siempre en apoteosis alcohólica, muchas veces libidinosa” (Martínez M. 2013, 7). En este sentido, las Parrandas son, “las bacanales.” (Martínez M. 2013, 7). Se trata de un catolicismo dionisiaco (Campos 2003, 77).

Los festejos populares en Cuba “estuvieron, desde la época colonial, en manos de curas y autoridades, siguiendo la política dictada por la colonia y luego por los intereses de la oligarquía criolla en el poder” (Herrera 2001, 84). Posteriormente por el gobierno revolucionario. La iglesia fue perdiendo su poder durante los siglos XVII-XIX, causando una “desacralización de los festejos. [...] esta democratización de las costumbres conllevó no solo la inclusión de instrumentos musicales de antecedentes africanos, sino que también [...] elementos de procedencia europea de contenido profano” (Herrera 2001, 84).

Los relatos sobre los orígenes de las Parrandas de Remedios son bastante conocidos.

Hacia 1820, [...] un joven sacerdote asturiano llamado Francisco Vigil Quiñones, [...] quien al notar la poca afluencia de feligreses a la celebración de las misas, [...] puso en práctica la idea de reunir grupos de muchachos provenientes de los barrios marginales de la villa y estimularlos con regalos y golosinas para que salieran por las calles produciendo el mayor ruido posible con el toque de matracas, fotutos, latas llenas de piedras y otros artefactos por el estilo, con el fin de despertar a los vecinos y hacer que estos asistieran a la iglesia (Muñiz 2013, 24).

Fue un intento desesperado por mantener la centralidad de la vida comunitaria en la iglesia, ante el avance del capitalismo periférico, organizado por la sacarocracia. Los sonidos que se presentaban sin forma ante la opinión pública respondían a las tradiciones marginalizadas. “En 1835, el regidor Genaro Manergía se quejó al Ayuntamiento, [...] por lo que se editó un bando que prohibía su salida antes de las cuatro de la mañana” (González & Rojas 2008, 47). Expresiones similares se publicaron en el periódico El Criterio Popular en 1878, 1883, 1884, 1886 y 1887 (González & Rojas 2008, 47). Finalmente, las parrandas se arraigan en la comunidad, el “18 de diciembre de 1896 el periódico local El Remediano se lamentaba por la ausencia de las parrandas” (González & Hernández 2015, 29).

En la historia de Cuba, fue mediante la música y la fiesta, como la negritud se integró de manera orgánica a una sociedad profundamente racista. Aparece una nueva gramática que hace posible el dialogo-encuentro entre tradiciones segregadas estructuralmente por el orden colonial.

La música negra; conjuntamente con el canto, el baile y la mímica, es arte para algo socialmente trascendental. Tiene una teleología, un propósito de función colectiva [...] una estética versión de toda la vida en los momentos trascendentales. [...] música que hace: para aviar a las gentes por el camino de la vida y desviarlas de sus funciones comunales humanas (Sicardo, 1982, 75 *apud* Ortiz 1993, 29).

Según Muñiz (2013, 24) y Álvarez (2013, 50), desde la primera mitad del siglo XIX, los remedianos se organizaron en ocho barrios o bandos. Según Muñiz (2013, 23-24) y Martínez M. (2013, 11), en 1871 se da la fusión de los ocho barrios en dos: El Carmen y San Salvador; y, en 1899 se establece una línea divisoria que atraviesa la Plaza.

De forma lúdica se re-configuran las potencias segregacionistas o el apartheid (Costa & Moncada 2021, 19) impuesto por el Estado colonial. Este cambio fue producto de “dos

comerciantes españoles [...]: Cristóbal Gilí Mateu, El Mallorquín o Malluco, natural de Palma de Mallorca, y José Celorio del Paso, procedente de Asturias, quienes además determinaron la inclusión de nuevos elementos artísticos de carácter competitivo en Las Parrandas” (Muñiz 2013, 23-24).

En la historia española encontramos tres antecedentes festivos de celebraciones similares: 1. Las fiestas de bandos (Rodríguez & Bello 2015, 594); 2. Los carnavales españoles caracterizados por un juego “sutil de espionaje y contraespionaje (que) se desarrolla entre las distintas comparsas” (Villareal 1960, 142); y, 3. “Las fiestas de moros y cristianos que rememoran, como regla, la recuperación de la localidad por las huestes cristianas durante la guerra de Reconquista, hace ya más de quinientos años” (Martínez M. 2013, 16).



Figura 1 — División de los barrios en 1899. Erick González & Juan Carlos Hernández, 2021.

Cada barrio, se organizan con un equipo de aproximadamente de 70 personas, integrados por los moradores de cada barrio, pertenencia dada por lugar de residencia, afinidad personal o por tradición familiar. Encontramos parranderos de distintas profesiones: electricistas, carpinteros, albañiles, choferes, mecánicos, costureras, diseñadores, profesionales, artesanos, pirotécnicos, agricultores, etc. Cada uno de los barrios cuenta con una directiva que se encarga de organizar las festividades, desde los aspectos artísticos, operativos hasta los económicos. El aspecto económico se resuelve con un presupuesto estatal destinado para estos fines, aporte de los cubanos residentes en el exterior, por autogestión y a tono con los últimos cambios económicos implementados en la isla, mediante el financiamiento de empresas privadas, incentivadas por la excepción del pago de impuestos. Cada barrio tiene su taller donde organizan y elaboran en secreto los detalles de cada una de las presentaciones.

Análisis de las Parrandas de Remedios

Para el estudio de este ritual realizamos el análisis de la música parrandera (piquete, los repiques, las rumbas y polcas), trabajos de plaza, fuegos artificiales y carrozas. Se desarrollaron 7 entrevistas a profundidad. Fue de relevancia las notas del diario de campo, imágenes captadas y la experiencia vivida por el etnógrafo.

Entrevistados	Cargo
Jesús Díaz Rojas	Escritor y gestor cultural
María Victoria Fabregat	Historiadora
Juan Carlos Hernández	Especialista del Museo de las Parrandas
Erick González	Director del Museo de las Parrandas ¹
Ramon Silverio	El Mejunje, Centro Cultural
Elías Yuniesky Cabriales Saez-Wilkie	Profesor en Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas. Es trovador y escritor
Manuel Eduardo Jiménez Mendoza	Dirigente juvenil y profesor universitario

Tabela 1: César Miguel Salinas Ramos, 2022, Entrevistados.

Elementos festivos

Como sabemos el icono (signo-símbolo) (Aguirre 2021, 83), agente sagrado y arte sagrada o aurática (Benjamin 2017, 57) es el elemento central en las festividades religiosas-populares, en nuestro caso dichas imágenes se construyen anualmente, dándole mayor relevancia al rito. Las Imágenes Sagradas católicas fueron desplazadas por las imágenes construidas comunitariamente: trabajos de plaza y carrozas. Lo sagrado también es algo que “podríamos traducir por «impío», «aborrecible»” (Freud 1991, 118), expresión del catolicismo dionisiaco (Campos 2003, 77) que, se construyó en los ingenios azucareros y se vinculó orgánicamente con el catolicismo popular urbano. Cuba vivió tres grandes procesos de reorganizaciones religiosas profundas: con la hegemonía de la Sacarocracia, con la República y con la Revolución. Bajo la influencia “soviética del marxismo-leninismo. [...] El fenómeno religioso es un fenómeno de falsa conciencia que, no tiene nada que

¹ Se trata de un museo y centro de estudios antropológicos, de arte popular, sobre las Parrandas de la región central de Cuba, festividades declaradas patrimonio cultural Inmaterial de la humanidad en el 2018. El museo está integrado por varios salones temáticos. La sala de Historia sobre los orígenes y desarrollo de Las Parrandas, presenta: documentos, fotos y objetos artesanales. Una sala de Música y Faroles, en la que, se exhiben antiguos utensilios usados para crear estas fiestas. También, existe un salón sobre los fuegos artificiales.

ver con la toma de decisiones de país. [...] desde las revistas se hizo una campaña contra las fiestas religiosas” (Cabriales 2023).

Bajo la lógica de la religión como opio del pueblo, “se decretó que todas las festividades se realizarán en el verano” (González E. 2023). Las parrandas son también expresión de resistencia teológica y religiosa frente al ateísmo conservador institucional. Las Parrandas organizan el ciclo vital de la vida o la forma parrandera de vivir la vida;

la fiesta es preparada todo el año; en marzo se celebra a San Salvador de Horta, patrón del barrio San Salvador; se realiza una misa, la procesión, hay música, se usan los estandartes y hay fuego de artificio. En julio, de la misma forma con la Virgen del Carmen. Luego de las Parrandas, se celebra el entierro parrandero, asumiendo la victoria propia y la derrota del barrio contrario (Hernández J. C. 2023).

El desarrollo operativo de nuestra fiesta se compone de tres fases generales: planificación, codificación o construcción comunitaria y decodificación festiva del mensaje parrandero. Nuestra etnografía se dedicó a la decodificación festiva.

La música y la fiesta, son los espacios-tiempos de formación de la subjetividad social cubana, “al calor de la invención rítmica del negro, los aires andaluces, los boleros y coplas de la tonadilla escénica, la contradanza francesa, [...] se originaron cuerpos nuevos” (Carpentier 1989, p. 130); mestizaje cultural o codigofagia (Echeverría 2011, 214). Se trata de la “confluencia de dos tanques, como son los ibéricos y confluencia de todos los esclavos africanos; mi ascendencia esta allá, pero yo soy otra cosa” (Cabriales 2023). Es la forma en la que, “el cubano trata de encontrarse en el mundo” (Cabriales 2023). En la dimensión teológica, “el catolicismo cubano es peculiar, es la tradición negra camuflada [...] las fiestas patronales se convierten en las fiestas negras. [...] Por ejemplo, en Palmira, Santa Barbara es Chango” (Cabriales 2023).

En las parrandas “todos los estratos sociales se vieron representados en ellas; nació como popular” (González E. 2023). Las parrandas inician en las primeras décadas del siglo XIX y durante la segunda mitad de este mismo siglo, se desarrollaron las guerras de independencia, lideradas principalmente por José Martí (1853-1895) y Gualberto Gómez (1854-1933), como lo expresa Jesús Díaz, “se toma conciencia de Patria y de nacionalismo” (Díaz J. 2022). Las Parrandas fueron el tiempo-espacio de construcción nacionalista de la cubanidad, en la región central de Cuba.

Música parrandera: piquete, los repiques, las rumbas y polcas

Con el pasar de los años “la bullanguera de la parranda fue tornándose algo más musical” (Farto 1988, 9). Como sabemos “en sus inicios esta festividad tenía sus resistencias por las molestias que causaba en parte de la población” (Fabregat 2022), principalmente a la conservadora. “Las autoridades trataban de frenar la música africana” (Díaz 2022). Precisamente, la segregación

fundacional, como se relata en “*La pelea cubana contra los demonios*”, se inició con el exorcismo de una negra, que justificaba que, el cura llevara el pueblo hacia sus tierras” (Díaz 2022); dándose la fundación de Santa Clara (1689). La segregación fue de territorios, razas y de género; y paradójicamente involucro la integración ideológica-teológica de la población.

Finalmente se consolidó el repique que, es la “orquesta callejera formada por instrumentos percusivos, fundamentalmente hierros. Baile callejero colectivo que se mueve al son de la orquesta de igual nombre” (González & Rojas 2008, 93); o danza conocida como “arrollao” (Hernández J. C. 2023). Cada uno de los barrios desarrolló su propio repiquete, “en El Carmen todo el mundo lleva el mismo ritmo y las que repican son las atamboras; en el San Salvador las rejas dibujan y las atamboras están quietas con el mismo ritmo, y los cencerros, las rejas y las gangarrias son las que repican” (Álvarez 2013, 54) (González & Rojas 2008, 96). El repique, “como género musical, no tiene un autor preciso” (González & Rojas 2008, 96) nace espontáneamente del pueblo. “Se trata de una peregrinación festiva que sale atrás de la orquesta” (Hernández J. C. 2023).

Los repiques son parte de la construcción de un *stimmung* o estado de ánimo festivo, razón por la cual, “salen meses antes de las parrandas para animarlas y también se usan el día de la fiesta para buscar a los músicos del piquete” (Álvarez 2013, 59). Además, “todos se encuentran esperando la llegada de las parrandas, hasta por que regresan los remedianos ausentes, se crea una expectativa y una mística en relación a saber las temáticas representadas por los parranderos” (Jiménez M. 2022). Involucra que, “todas las personas ahorran durante todo el año para poder celebrar: comida, licor, baile y de todo” (Jiménez M. 2022).



Figura 2 — Secuencia repique Parrandero, El Carmen. César Miguel Salinas Ramos, 2022.

La conformación histórica de esta agrupación musical, se da mediante la re-configuración o re-uso de las distintas herramientas y elementos campesinos como instrumentos musicales que, van adquiriendo una sonoridad o musicalidad propia, y, a lo largo de los años fueron sumando instrumentos musicales modernos en su reproducción. Las herramientas usadas para su explotación se convierten en símbolos de su redención o sublimación estética (Marcuse 2007). Los negros “con las herramientas de trabajo recrean sus ritmos, con la sensualidad y el baile” (Hernández J. C. 2023).

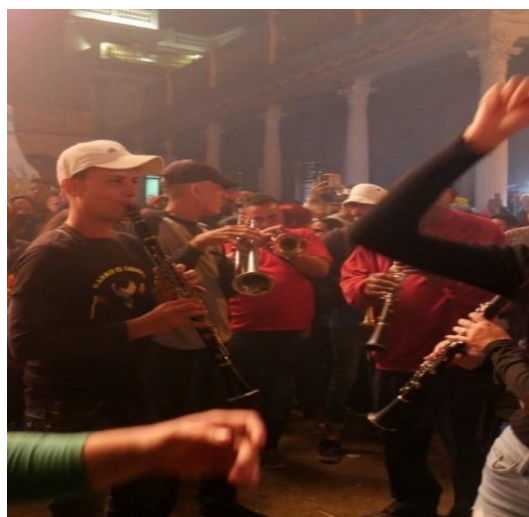


Figura 3 — Piquete Parrandero, El Carmen, César Miguel Salinas Ramos, 2022.

La agrupación parrandera principal es el Piquete, sus orígenes están en los circos ambulantes que, “interpretaban danzas, danzones, pasodobles, y rumbas. El piquete parrandero redobló cada uno de los instrumentos que intervienen en el piquete tradicional, para que su música se escuchase con facilidad por la multitud” (González & Rojas 2008, 50). Durante el siglo XIX

aparecen las pequeñas agrupaciones orquestales remedianas. El piquete entona polkas y rumbas; las primeras son de origen europeo.

Las polkas constituyen una danza en compás de 2 x 4, para parejas, y tienen su origen en el siglo XIX, en Bohemia, [...] Alemania. [...] se difundieron rápidamente por Europa. [...] Durante [...] la cuarta década del siglo XIX, aproximadamente, llegaron también a España, y de ahí se extendieron [...] en América [...]. Antes de comenzar en 1900 en los salones de La Habana ya se alternaban los bailes de las polkas con las contradanzas. Las polkas comenzaron a ser interpretadas por las bandas de conciertos en el interior del país, como fue el caso de Remedios (Álvarez 2013, 57).

Según Álvarez (2013, 57), González & Rojas (2008, 96) y Muñiz (2013, 25), cada uno de los barrios cuenta con su propia polka, Pedro Morales Espinosa (Perico) (1848-1906), fue autor de la polka representativa del barrio San Salvador, y Laudelino Quintero (1849-1901) fue el autor de la polka del barrio de El Carmen en 1862. Este ritmo se caracteriza por su proceso de cubanización. “Quienes tocaban e interpretaban estas músicas eran negros; quienes, introducían su cedula rítmica, la música ritual africana. Por eso, la música blanca es transformada en cubana” (Hernández J. C. 2023), como un acto de resistencia al orden actual pero también ante la imposibilidad de regresar al orden anterior en el que vivieron sus antepasados. Se trata de la codigofagia, la imitación de la técnica y cultura europea introduciendo elementos negros en resistencia.

Por otro lado, las rumbas según “el musicólogo Manuel López Martínez [...] considera mejor llamarlas cantos de desafío y cantos de victoria” (Álvarez 2013, 58). Las rumbas “en Remedios, hacen alusión a El Carmen y al San Salvador, personificados” (González & Rojas 2008, 79). La música, es un actor o un agente social, con sus características propias, que interactúa con los otros elementos. Este ritmo se introdujo “en el último cuarto del siglo XIX, se interpreta con una mezcla de instrumentos de origen europeo y africano, ese híbrido de la música afrocubana que se llama rumba, y las polkas remedianas” (González & Rojas 2008, 49).

Trabajo de Plaza

Los trabajos de plaza surgen en 1875, “alrededor de la antigua Plaza de Armas Isabel II [...], en sus inicios, se llamaron Arcos del Triunfo. [...] Se transformaron en majestuosas y monumentales obras de arte que llegaron a alcanzar hasta 105 pies de altura” (González & Rojas 2008, 51). La temática es escogida de “forma colectiva y secreta; se organizan sin intervención del Estado, el museo de las Parrandas realiza un asesoramiento respecto a datos históricos” (Hernández 2023). Además “se realizan concursos de bocetos de carrozas y trabajos de Plaza, en el más absoluto secreto; claro que siempre hay espías” (Hernández 2023). El sigilo preserva la sacralidad propia de la obra de arte sagrada (Benjamin 2017.), como elemento mágico que posee una esencia transcendental. Jesús Díaz diseñador de ocho trabajos de plaza, nos comenta que la mayoría de estos han tratado sobre,

temas universales, la radio, las grandes ferias del mundo, o fechas nacionales [...], uno de los trabajos de plaza que hice, fueron sobre las leyendas remedianas, en una apareció la Virgen de los remédianos [...] el sapo del Boquerón, la Bruja de San Salvador, [...] en el 2003 la Poza del Güije, [...] en el 95 una carroza dedicada a la Pelea cubana contra los demonios (Díaz 2022).

En los inicios del siglo XX, después de las guerras de independencia, de la consecuente invasión norteamericana e inicio del periodo republicano bajo la tutela estadounidense, el tema de las parrandas fue Cuba Libre, precisamente en referencia a la condición neocolonial que se prolongaba sobre la isla. “Se hizo una mujer rompiendo unas cadenas” (Hernández 2023). Para Hernández (2023), Las Parrandas son “la crónica social del momento político e ideológico” que vive la comunidad. Durante el siglo XIX, los temas trabajados se relacionaban con temáticas locales, en el siglo XX la preocupación principal fueron temas de carácter universal y para el siglo XXI sobre temáticas coyunturales de interés nacional (González 2023).

La iluminación en los trabajos de plaza, se usa “desde 1921, en que se introdujo la intermitencia, [...] para ser vistos de noche” (Muñiz 2013, 33-34), se trató de, “El Girasol del San Salvador” (González & Rojas 2008, 51). La función de la luz artificial, es la misma que la del fuego pirotécnico, expresar la experiencia popular de lo maravillo barroco católico, la posibilidad de iluminar la noche. Como menciona Hernández J. C. (2023) se trata “del horror al vacío, ni los espacios en blanco están vacíos”.

Las piezas que forman parte del trabajo de plaza, son trasladadas con tractores agrícolas hasta la plaza central “José Martí”, donde se levanta la infraestructura de cada barrio. Mediante esta metodología solo hasta la llegada de la última pieza se conoce el motivo de cada trabajo, despertando la curiosidad y especulación de los pobladores. La llegada de una nueva pieza a la plaza es celebrada con fuegos pirotécnicos y bocinazos. Pese al limitado acceso a maquinaria pesada y a gasolina en el país, las Parrandas consiguen acceder a estos recursos.

Carrozas

La carroza “se incorporó a las fiestas en 1890, pero entonces se conocían como carros triunfales” (González & Rojas 2008, 53). Hasta 1968, “cada barrio presentaba tres o cuatro carrozas. A partir de entonces empezó a mostrarse una sola por barrio, pero de mayores proporciones” (González & Rojas 2008, 54). Las carrozas “representan una historia, que puede ser de la literatura universal, mitológica, histórica, fantástica o de actualidad. Además, los personajes que recrean la historia se mantienen estáticos: es contemplar una escena detenida en el tiempo que se desliza por la Plaza” (González & Rojas 2008, 54). Es la puesta en escena de una imagen viva, compuesta de elementos orgánicos e inorgánicos, movilizada por los parranderos en medio de una procesión festiva. Cumple el rol de icono sagrado, posee aquel papel performático, que transforma

y convierte el ambiente a su paso, que interactúa con los participantes en medio de la celebración, dándole un sentido a la festividad. Su presencia entrega un mensaje a los participantes a ser descifrado en medio de la celebración.

Calzada (2001, 129) considera a las carrozas “como ‘construcción artesanal escultórica’, lo cual hace pensar en un conjunto o montículo de elementos organizados”. De manera diferente, se pueden considerar,

un “retablo vivo”, organizado espacialmente para desplazarse [...] 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 [...]. 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 (Calzada 2001, 129).

Siguiendo esta interpretación, el “desfile performático de la carroza admite figurantes. [...] 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’” (Calzada 2001, 130). A diferencia, nuestra interpretación se relaciona con el montaje comunitario de una instalación que incluye elementos humanos y no humanos, cuyos límites provisorios son la construcción de una imagen que refiere a la codificación de un relato.

Una característica principal de las Parrandas es la finitud de las obras de arte construidas comunitariamente, que tendría como antecedente europeo las Fallas de Valencia y las Gaitas de Castellón que elaboran arte efímero² que se queman y destruyen como resultado de los festejos. En Remedios, los trabajos de plaza y las Carrozas de las parrandas “sufren una metamorfosis (reciclaje, desmonte o destrucción), luego de cumplir con su función social” (Hernández J. C. 2023). Se trata del rescate festivo de los valores uso disponibles en el mundo de la vida (Ramos C. S. 2018, 182 *apud* Echeverría 2011, 132)

El ritual para la construcción comunitaria de las Imágenes Sagradas

Las Imágenes Sagradas-Profanas se encuentra administrado por la comunidad. El 24 de diciembre de 2022, aproximadamente a las 4 de tarde, en la plaza central de Remedios, se da el saludo parrandero entre los dos barrios, segregando la plaza en territorio carmelita y sansarí, cada bando lanza “al aire cientos de fuegos, exhibiendo estandartes, colecciones de faroles y otros símbolos, todo esto al ritmo de las polkas, y a partir de ese momento comenzarán las salidas alternas, de alrededor de una hora, donde cada uno tratará de superar al contrario en belleza,

² “La arquitectura efímera alcanzó un alto nivel artístico en los siglos XVII y XVIII en algunas regiones españolas” (Rodríguez & Bello 2015, 601).

colorido y volumen de fuego” (Muñiz 2013, 28). Se trata del proceso de estetización (Echeverría B. 2011), sublimación (Marcuse 2007), encantamiento weberiano del tiempo-espacio; se construye un ambiente festivo o clima espiritual (Fernandez 1988, 184). Del esquema de fiesta de Maximiliano Salinas Campos, vamos analizar la música-danza como cohesionadora, de todos los elementos festivos: salud, comida, amor, (Campos, 2003, 88) y fantasías/utopías. Las características socio-culturales de la música parrandera según González & Rojas (2008, 81) son: sociabilidad, dialogismo, repetición, ritmicismo, embullo, coralidad, improvisación y la voz ancestral.

En las parrandas, “el arrollao del repique aglutina al pueblo, que se reúne en torno a la música para expresarse corporalmente: la danza involucra, convoca y fluye” (González & Rojas 2008, 137), es la sincronización (tiempo-espacio) de la que nos habla Alfred Schütz. El dialogismo o relacionismo tiene sus raíces en la canción africana, “sobre todo cuando son bailables y la gracia y el arte coreográfico [...] aumenta la tensión de la simpatía” (Ortiz 1993, 104 y 33). Para Hernández J. C. (2023) y González E. (2023), con quienes concuerdo, se trata de la codigofagia o mestizaje cultural, en términos cubanos, una particular gramática que permite el encuentro o dialogo heterogéneo; “canto dialoal, antifonal, responsorial, de alternancia o de contrapunteo” (González & Rojas 2008, 83), de improvisación e imaginación.

Gramática que se reproducía, en el siglo XIX, los días festivos de la semana y en los bailes de cuna (Herrera 2001, 84), cuando los blancos acudían a fiestas negras. Se trata “del choteo, de la burla, es un elemento propio del teatro cubano [...] presente en ‘El príncipe jardinero y fingido Cloridano’” (González E. 2023); obra de Santiago Pita, publicada entre 1730 y 1733 e inaugural del teatro como género literario en Cuba. El investigador Rine Leal (1930-1996) “llegó a afirmar: ‘es la obra menos española, la más burlona y corrosiva de todo el repertorio de su momento, porque precisamente es ya cubana en su choteo’” (Cultura Cubana 2024). Efectivamente, “el cubano es chota” (González E. 2023). Esta característica esencial se expresa en este enfrentamiento o dialogo festivo entre los barrios, entre los miembros de la comunidad y también con y entre los instrumentos, la música y el cosmos.

En las rumbas remedianas “la fuerza lírica está dada por una rítmica reiteración de una frase, por un ritmo muy marcado o por el estribillo en forma inicial, a modo de pregunta, y una respuesta que cierra la cuarteta” (González & Rojas 2008, 81), involucra una activa participación de todos los parranderos, como coro. Características que, “tienen sus raíces en la música africana, del sur del Sahara, son originalísimas y complejas combinaciones estéticas de ruidos, tonos, timbres, ritmos, melodías, armonías, cantos y danzas, con valores universales o univerzables” (Ortiz 1993, 21).

El ritmicismo lleva hacia la aceleración, exhaustividad o trance ritual.

El embullo acelera las voces, los tambores, los pasos, y va afrentando la sinergia muscular, hasta la exhaustividad de la carga emotiva. [...] el rito de la danza coral le ofrece una gran compensación psicológica en la suspensión de sus habituales inhibiciones, en la plena expansión individual y social de su personalidad, en el alivio de sus preocupaciones reales o imaginarias, en la experiencia del delirio místico y, por lo tanto, en la fortificación de sus esperanzas (González & Rojas 2008, 98).

Como nos explica (González E. 2023), “se trata de un tiempo de espiritualidad, un tiempo de excepción, que se abre a un yo más interno”; se rompe la ambigüedad barroca de nuestros orígenes y encuentra el llamado de la voz ancestral (González & Rojas 2008). Se trata de buscar nuestra raíz diversa (Glissant 2002, 25), el contramestizaje (Goldman & Pazzarelli 2015, 2); lo que significa, la manifestación del retombée caribeño (Sarduy 1999, 1196). La mística colectiva (Valarezo 2009, 12) hace que “toda la gente se mezcla, en la conga, en el trabajo, el cuidado de las cosas, en todo lo que hay que hacer” (Hernández J. C. 2023). Se identifican las principales preocupaciones comunitarias, y mediante el embulle místico se decodifica el mensaje, una particular recuperación de la autarquía y politicidad en la virtualidad barroca.



Figura 4 — Secuencia del ingreso a la Plaza, San Salvador. César Miguel Salinas Ramos, 2022.

El mejor ejemplo de nuestro SentisPraxisPensares (SPPs) es el embulle místico: sobre el hacer, se trata de cantar-danzar; el sentir, “la regularidad rítmica, la simetría de ciertas procesiones rituales de vodú” (Carpentier 1989, 117-118). Y sobre la dimensión epistémica, en las tradiciones africanas, “en el verso pueden reunirse el ritmo de la sonoridad con el ritmo de la conceptualización. El significado, en la poesía africana, tiene un ritmo; en la parranda también” (González & Rojas 2008, 173). Nuestro SPPs, se mueven en las siguientes relaciones dialécticas y orgánicas: el conocimiento se construye en relación con el sentir religioso y el quehacer festivo; el sentimiento se expresa como una acción festiva relacionada con el pensamiento emancipatorio. Y la praxis es expresión de un sentimiento religioso y conocimiento práctico.

Trabajos de Plaza

A las 9 de la noche, se presenta el trabajo de plaza del barrio El Carmen, llamado Azul Esperanza. La atmosfera estética-sentimental o *stimmung*, nos coloca en una especie de liturgia

festiva. Alrededor de la plaza se han colocado diversos parlantes, teniendo un sonido ambiental potente. Mientras se encienden las luces del trabajo de plaza; comienza una narración, explica que, la contaminación y destrucción de la naturaleza, ha provocado la más profunda tristeza de los mares y océanos del planeta. El relato describe un escenario apocalíptico, existe un terremoto y una gran ola azul se levanta desde el este. Paralelamente, desde el centro de la tierra resplandece una gran luz y emerge una isla, a cuya playa llega la gran ola. En la ola navega una gran concha guiada por caballos marinos, de la cual sale el Pulpo Rey, el gran Salvador y Redentor de los mares, de la naturaleza y de todos los seres humanos y no humanos. El Rey pulpo llega acompañado por una gran ancla resplandeciente que limpia al mundo de los males y daños causados por la humanidad. En esta isla, los seres marinos por única vez pueden respirar el aire de los humanos. Las sirenas cantan ritmos de triunfo y amor, los colores de los peces vuelven a brillar, los corales retoman las más variadas formas. Se da una reconciliación entre los seres mágicos del mar y los seres humanos, recobrando la paz, tranquilidad y equilibrio del cosmos.



Figura 5: Trabajo de Plaza, El Carmen. César Miguel Salinas Ramos, 2022.

El Rey Pulpo es el protagonista del proceso de redención de los daños causados por la humanidad, el ancla reemplaza a la cruz cristiana como icono sagrado (signo-símbolo) y se convierte en el puente o conexión entre seres no humanos y humanos. Entre los elementos del trabajo de plaza, aparece una especie de serpiente que se mueve entre el ancla y las plantas, en la religión Lombanfula³, “las serpientes están vinculadas al agua” (Valdés, González & Hernández

³ El Lombanfula es una expresión religiosa de procedencia conga, un legado cultural bantú; que persiste en la región central de Cuba (Valdés, González, & Hernández 2017)

2017, 124); el agua es su principal divinidad. Se nos presenta una especie de mesianismo ecológico que tiene como protagonista a la naturaleza.

De forma similar, con el encendido del trabajo de plaza y la narración ambiente; San Salvador presentó la leyenda del Yacuruna, “el hombre de río”, etimológicamente esta palabra tiene sus orígenes en el idioma quechua, yaku significa agua y runa significa hombre. Esta leyenda es originaria de Iquitos, en la región amazónica peruana. Este hombre vive en las profundidades del río Amazonas, viaja sobre un cocodrilo y usa como collares boas negras. El hombre del río, es una especie de rey, protector o guerrero de la Amazonia, que posee la capacidad de comunicarse con todos los seres acuáticos. Además, se convierte en delfín rosado y en un hombre bello, para seducir y hechizar mujeres, convertirlas en sirenas y llevarlas a las profundidades del río. Para traer de vuelta a las mujeres, se necesita de un chamán o curandero, quien posee la capacidad de tener contacto con las divinidades y espíritus. Brujo que, por medio del uso mágico de la ayahuasca, planta alucinógena, medicinal y ritual de uso indígena, toma contacto con el hombre del río, y le pide que devuelva a las mujeres seducida. Los chamanes son reacios a tomar contacto con el Yacuruna, pues la seducción de este podría atraparlos.



Figura 6: Trabajo de Plaza, San Salvador. César Miguel Salinas Ramos, 2022.

Se trata del reconocimiento de los pueblos originarios y de la defensa de la naturaleza. Los indígenas consideran al ser humano como parte orgánica de la naturaleza, conciencia que los seres humanos contemporáneos hemos perdido. La seducción Yacuruna, el retorno a la Pachamama, es una utopía que involucra dejarse seducir/encantar/sublimar por los poderes mágicos y desconocidos de la naturaleza. Este milenarismo cuestiona la versión, según la cual, en “el siglo XVIII, [...] se reportaba una extinción de comunidades indígenas en la Isla” (Castellón, Aróstegui, & Medina, 2015, 275) que, justifica el olvido generalizado de estos SPPs. La utopía del romanticismo (Löwy 2005, 50) americano se relaciona con una crítica a la realidad actual, mediante

la reconstrucción alternativa de historias latentes o explícitas y reprimidas sistemáticamente; se trata de las historicidades originarias (Mariátegui 2005, 135), la sociedad sin clases de Bachofen, los matriarcados originarios (Rossi 2009, 285) y de más imaginería barroca-subversiva.

Intermedio a fuego

El elemento más joven e intenso de Las Parrandas son los fuegos artificiales, “es un elemento catalizador de emociones. [...] Vas redescubriendo una narrativa desde la emoción, es el hilo conductor que, en cada entrada se encienden de maneras diferentes. [...] Se trata de resiliencia y ajuste de códigos” (González E. 2023). El fuego “se consolidó como elemento parrandero en 1970, se trató de un acto de liberación, nunca se explotaron más voladores en la historia hasta la época” (Hernández J. C. 2023). Se trata del procesamiento o expresión de resistencia a la reorganización revolucionaria de la vida.

Mediante la intensificación del uso de fuegos artificiales, se pasa del encanto al miedo y terror de los participantes. “En el año 2018 hubo un accidente, teniendo como consecuencias varias personas quemadas” (Jiménez M. E. 2022). El peligro despierta emociones básicas, fuertes y profundas, se abre un espacio-territorio-cuerpo-tiempo-historia de transición entre la presentación de cada una de las parrandas. De forma similar al contrapunteo que, en la música marca el compás, los fuegos de artificio determinan el ritmo de la narración festiva. De forma similar pasa con la sublimación estética (Marcuse 2007) del miedo y del terror, a cargo de los aparatos ideológicos del estado-violencia. El neoliberalismo, al igual que el fascismo, tiene como recurso político esencial el uso del terror y el miedo; el estado de excepción permanente.

Las Parrandas también pueden ser definidas como una “guerra cultural” (Hernández J. C. 2023), a diferencia del neoliberalismo-dramático-sacrificial (Alvarado-Borgoño 2016, 331) o fundamentalista; se trata de la construcción ritual y virtual de condiciones excepcionales de interculturalidad. Pero también, “Las Parrandas fueron protagonistas de la guerrita de Camajuaní o guerrita de la Chambelona, pues, en tono jocoso se hablaba mal del presidente de turno y se armó algún incidente en medio de la Parranda” (Cabriales 2023). En estas mismas Parrandas del año 1916, “se integra la conga que venía del carnaval, y que era usada por los partidos políticos de la época, [...] será en los 90 que la conga se integra totalmente” (González E. 2023). En este contexto, Jesús Díaz nos cuenta una alegoría del significado intercultural que tienen las Parrandas,

es la clásica historia de un negro con una blanca, y la familia oponiéndose. El padre de la blanca los mata a los dos porque los coge haciendo el amor. Entonces del pecho del negro sale un gallo y del pecho de la muchacha sale un gavián, y lo que hacen es amarse. Pero para burlarse simulan una guerra. El amor simulado en guerra (Díaz 2022).

Las Carrozas

Pasada las tres y media de la madrugada “se produce una tregua para dar paso a la salida de las carrozas, las cuales vienen encabezadas por el piquete musical tocando la polka del barrio, las insignias y estandartes, que desfilan ante la población conglomerada en las áreas aledañas al paso de las mismas” (Muñiz 2013, 29). Se trata de una marcha festiva, propia de un catolicismo dionisiaco, encabezada por la imagen sagrada montada comunitariamente. El sistema de audio montado en la plaza, es usado para reproducir el relato o performance de cada uno de los barrios.

El primer barrio en presentar su carroza fue El Carmen. Se trata del relato de la “Leyenda del Dios de la Porcelana”, un mito chino que relata el origen artesanal de este bellissimo material y el complejísimo procedimiento de producción de la cerámica. En Cuba este relato es muy popular entre niños, adolescentes y jóvenes, ya que es parte del clásico libro “*Oros Viejos*”, del escritor y pedagogo español Herminio Almendros (1898-1974), de amplia difusión en las escuelas elementales y en las facultades de arte. La selección de esta temática nos recuerda que, en 1854, el cabildo pidió “al Gobernador y Capitán General de la Isla, se le otorgara a la villa el título de Ciudad. [...] lo cual trajo al territorio un gran número de canarios y chinos culíes” (Castellón, Aróstegui, & Medina 2015, 276).



Figura 7 — Presentación Carroza de El Carmen. César Miguel Salinas Ramos, 2022.

La escenificación nos lleva a la antigua China, con su característica arquitectura, decoración, fauna, flora, vestimentas, maquillaje y clases sociales. De gran telón de fondo, se ubica un gran abanico tradicional chino, artefacto de uso común en la isla por las condiciones climáticas. Abanico que se convierte en un arco, que abre la escena, en la parte superior se ubica el Emperador y su corte. En una plataforma elevada de menores dimensiones, pero a la misma altura se ubica, Pu, el

gran artesano del lejano oriente. Una vasija de Pu, llegó a manos del Emperador, quién al observar su belleza, le exigió que produzca otra con la esencia humana. Pu se dedica a trabajar sin lograrlo, por lo cual, le solicita ayuda al dios del fuego, el cual, se le revela y le dice que, es necesario un sacrificio, entregarle la sensibilidad y sentimientos humanos a su obra. Luego de nueve días de trabajo, Pu, se arroja a las llamas de su viejo horno, causando una temperatura extrema que cose la más perfecta vasija, logrando el vidriado de su porcelana. Desde aquel día el humilde Pu se transformó en el dios de la porcelana.

El mensaje cifrado trata sobre, la constancia y trabajo duro. Nos recuerda una característica del trabajo, mucho más visible en el quehacer artístico, tanto las obras de arte como los productos del trabajo de un obrero, están contruidos con SPPs, su materialidad es la vida misma. El capitalismo, invisibiliza o instrumentaliza, como dominación y/o explotación, los valores de uso existentes en todo producto o servicio (Ramos C. M. 2021, 43).

Como herencia colonial, la segregación de clase, género y raza; se construyó el prejuicio, de la supuesta vaguería y pereza de las clases populares; acusándolas de ser las causantes del subdesarrollo nacional y de su propia pobreza. Lo cierto que existe un desincentivo sistemático para la empresa comunitaria o privada y la promoción del rentismo comercial, bajo el cual vive opulentamente la elite cubana. El 80% de alimentos de la isla vienen del exterior (Burchardt 2023, 168), a pesar, de la potencialidad productiva de la tierra. La segregación fundacional de raza, clase y de género, de todas las dimensiones de la vida y en la organización social del trabajo (homo faber-homo intellectus) ha sufrido varias actualizaciones, pero nunca ha sido cuestionada, muchos menos transformada.



Figura 8 — Presentación del barrio San Salvador. César Miguel Salinas Ramos, 2022.

La carroza de San Salvador se llamó “La Ofrenda”. Con sonidos tropicales y selváticos se ambienta la plaza. La carroza escenifica una antigua ciudad indígena en medio de la selva, llena de flora y fauna propia de la amazonia. El relato se refiere al conquistador español Francisco de Orellana (1511-1546), considerado vencedor de tribus y “descubridor” del río Amazonas. El proyecto de riqueza de Pizarro parecía fracasar en medio de la inhóspita selva. Cierta día, un sirviente cercano al español, llamado Tinku, en quechua significa “encuentro” y en aymara “ataque físico”, le dijo que, conocía la ubicación de la ciudad que estaban buscando. El europeo, lleno de entusiasmo y codicia, exclamó, El Dorado. Tumanama para nosotros, le respondió el indígena, explicándole que debían ir solo los dos.

En la parte delantera de la carroza observamos a Orellana junto a Tinku, navegando en un bote sobre el río Amazonas. El europeo comenzó a distinguir ruinas de una antigua civilización. De repente, Tinku cerró los ojos y comenzó a murmurar: Napaykuna Yacumama. Napaykuna significa saludos, en este caso dirigido a Yacumama⁴ (en quechua yacu es agua y mama es madre). Agregó, Kaypi Titay Ch’uri Apamuy Q’uwa, que significa, en este lugar se acerca/está el hijo del hombre. Un ruido ensordecedor invadió la selva y Orellana vio un Chaman lleno de plumas y abalorios, en trance que repetía, Yacumama. De las aguas emergió una serpiente inmensa delante de la canoa, con los ojos iluminados, de repente se lanzó sobre el español y se lo tragó.

Hasta ahora, siglos después, nadie supo del europeo ni del indígena. Misioneros que llegaron a la zona supieron de Yacumama, la madre agua, es quien no permite que la selva sea

⁴ “La leyenda de la *yacumama* ha trascendido los años y aún continúa en vigencia para hacer referencia a las anacondas y boas de grandes proporciones que habitan en la selva del Perú. Estos animales son considerados como vigilantes de las aguas de la Amazonía. Sobre estos seres hay diversas versiones y testimonios que los han convertido en todo un misterio” (Tolentino 02 Jul 2023) Esta leyenda también es conocida por los pueblos amazónicos del Ecuador.

invasión, para mantenerla intacta. Quien se atreve a profanar lo profundo de la selva se convierte en una ofrenda, Q'uwa. En la carroza, Yacumama atraviesa toda la escena y emerge como serpiente frente a la canoa. La diosa a la cual se le rinde culto este día es al agua, la cual es adorada y se constituye en la madre de toda vida posible, como en el Lombanfula. Tinku, sabiendo de la codicia del europeo, le prepara una emboscada, para que se convierta en una ofrenda para Yacumama. La naturaleza, en complicidad con Tinku, aparece como protagonista de su redención; la ofrenda o sacrificio del invasor (la colonialidad), se trata de un proceso de descolonización, necesaria para preservar la Pachamama.

Las parrandas son una obra de arte total, constituida por varios elementos que en su interacción constituyen una totalidad-monada. Nos referimos a los trabajos de plaza exponiéndose a los parranderos, cuyos relatos se complementan e interactúan con la presentación de las carrozas. “Se trata de la preocupación por la ecología, por la devastación en la Amazonia, por el cambio climático, por el cambio del entorno y por el aumento de huracanes” (Hernández J. C. 2023). En el caso del “mito de Pu, se refiere al trabajo artesanal necesario y construido comunitariamente para la fiesta” (Hernández J. C. 2023). Como nos comenta Jesús Díaz, “a partir de Las Parrandas, los artesanos se especializan en la construcción de estas fiestas, todos tienen una formación artesanal más allá de sus profesiones: profesores, pintores, agricultores, comerciantes, etc.” (Díaz 2022). Se trata de la técnica lúdica (Echeverría 2011, 123), la reproducción mercantil simple marxista, la economía decolonial (López & Marañón 2019, 176) o la espacialidad indígena (Quiroz 2017, 215). La crisis económica agudizada por el COVID “fue causa de la falta de suntuosidad de las fiestas, no había recursos, toco ser creativo, acudir a los saberes populares, buscar la forma de construir trajes, ropas, banderas, estandartes y todo lo demás” (Hernández J. C. 2023). Se trata del rescate de valores de uso, de “conocer y perfeccionar técnicas artesanales” (Hernández J. C. 2023), para (Fabregat 2022) se trata de, “la sabiduría y cultura popular, la expresión de las curiosidades populares”. Es una epistemología festiva y popular; una relación estética-sentimental con la comunidad, el mundo y el cosmos.

Nuestra festividad es expresión de resistencias alternativas a la crisis del modelo vigente. Al respecto, Ramón Silverio, líder cultural y artístico del principal proyecto cultural del centro de Cuba, El Mejunje o El Mejunje de Silverio en Santa Clara, y principal dramaturgo vivo de las Villas.

Sabemos que muchas cosas están mal, que no funcionan por nuestras limitaciones. Pero que ha sido el imperio, y su política la que también, ha hecho mucho daño a la isla. Creemos que debemos trabajar, sabemos que el modelo de vida norteamericano no es viable, faltan planetas para ese tipo de consumo. Se trata de transformar todo lo que debe ser transformado, con la participación de las personas. Se trata que todos se expresen y construyan; que tengan un espacio para soñar (Silverio 2023).

Regresando a las calles, debemos agregar otros elementos profanos, la feria para la comercialización de alimentos y bebidas; y la fiesta juvenil, donde suena principalmente reggaetón que, irrita a los defensores de las parrandas tradicionales. ¿No es un llamado para la construcción de una nueva gramática o su actualización? ¿La codigofagia o mestizaje cultural, en términos cubanos tradicionales, en constante recreación exige nuevos horizontes?

Las Parrandas son la experimentación festiva, praxis lúdica o experiencia supra-sensorial que, moviliza todos los SPPs, re-creando o re-configurando nuevas condiciones para la percepción (Oiticica 1986). El participante no es solo espectador, es productor, es actor, crítico y consumidor; permitiendo la articulación e interacción intercultural entre todos los elementos existentes en la comunidad: tradiciones, clases, generaciones, géneros e ideologías; de forma crítica y activa. “Se trata de un teatro popular” (Hernández J. C. 2023),

teatro de intervención social en el que la representación la ofrece el pueblo-actor, que dialoga e interactúa con los elementos artísticos y consigo mismo, ya que es pueblo-espectador. Es una representación, cuyos componentes tienen como meta potenciar la colectividad, la vida grupal y el desarrollo y crecimiento integral de la comunidad (González & Rojas 2008, 203).

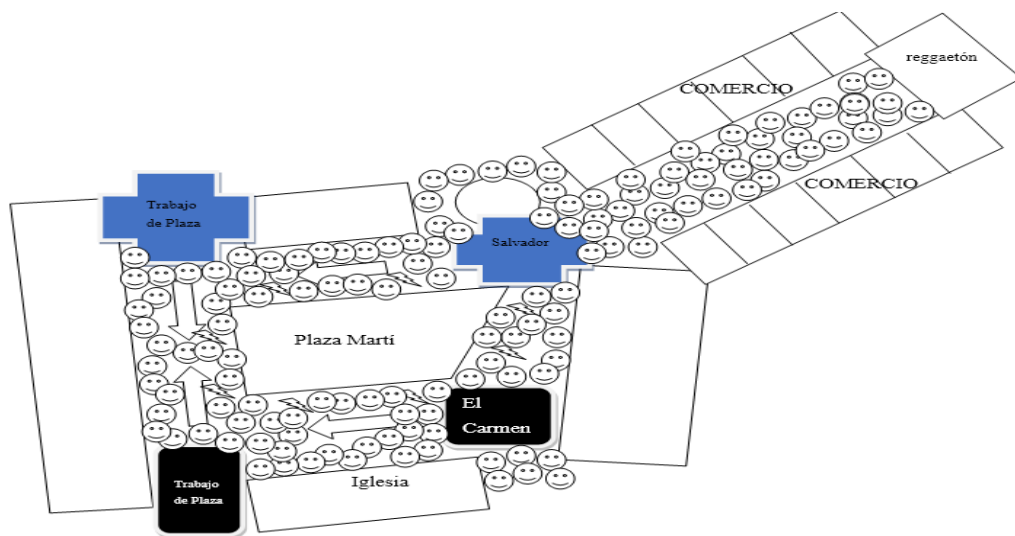


Figura 9 — Instalación comunitaria de las Parrandas de Remedios, 2022. César Miguel Salinas Ramos, 2022.

Las Parrandas no son integración homogeneizadora, al contrario, exigen la presencia de las singularidades que integran la comunidad. Pasamos de la condena de vivir juntos al placer de la diferencia, de la guerra por la singularidad al goce del encuentro. La función de las Parrandas es “educar, los niños vienen al museo, buscan información para interpretar y representar la temática, todos investigan. [...] Se trata de las funciones comunicativas del arte: ideas culturales y políticas” (Hernández J. C. 2023). Sin duda, “es un proceso de co-creación, de teatro social: de comunidad constructora, comunidad interprete y comunidad participante” (González E. 2023). Si en los tiempos del neoliberalismo, los pensares se hallan subsumidos por la razón instrumental-

necropolítica, el sentir se encuentra reducido a la apatía-sadismo y el hacer se encuentra alienado. Las Parrandas poseen la potencialidad de re-teatralización (formación estética-sentimental) o reconfiguración de raíz de la modernidad con fines emancipatorios y/o interculturales. Se trata de los SPPs, para sanar, cuidar y disfrutar de los buenos vivires posibles en el caribe.

Las Parrandas tienen como antecesoras a las fiestas sanjuaneras y el festejo del cabildo de día de Reyes, caracterizadas por la integración intercultural y excepcional de razas, clases y géneros; teniendo como principales protagonistas a las tradiciones afrodescendientes. Esta festividad es parte de un catolicismo dionisiaco persistente hasta nuestros días. Los principales tiempos-espacios excepcionales, de integración de las tradiciones afrodescendientes y demás subalternidades al proyecto cubano es, la música y la fiesta; que incluye la construcción comunitaria de imágenes sagradas, ritos y elementos festivos. Se trata de una resistencia teológica y festiva, de orígenes principalmente africanos y saudade de las tradiciones indígenas, que posibilita de forma excepcional una gramática o encuentro intercultural.

Referencias

- Aguirre, Federico. La lógica estético-sacramental de la fiesta religiosa. *Alpha*, 53, (2021): 65-88.
- Alvarado-Borgoño, Miguel. Apuntes sobre el neobarroco: de teorías y metalenguas. *Cinta moebio*, 57, (2016): 330-343.
- Álvarez, Isnel Pérez. La música en las parrandas. Distinción musical de las parrandas remedianas. *Signos*, 66, (2013): 49-62.
- Benjamin, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica. 2017.
- Burchardt, H.-J. Estudios postcoloniales: Complejidades y lagunas en sus principios conceptuales para estudiar el Caribe. En Y. Almeida, J. A. Figueroa, & J. Kemner., *Anti-racismo y republicanism negro en Cuba*. 2023. 163 - 189.
- Cabriales, E. Y. (10 de 02 de 2023). Historia cubana. (César Miguel Ramos, Entrevistador)
- Calzada, Alejandro. El mundo visual de la parranda. *Catauro*, 2, n 4, (2001): 124-134.
- Campos, Maximiliano Salinas. (2003). La Fiesta: Utopía, Historia y Derecho a la Vida. *Revista de Historia Social*, 2, n 7, (2023): 73-94.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Pueblos y Educación. 1989.
- Castellón, Ginley Durán; Aróstegui, Mely del Rosario & Medina, Lesbia Marichal. El patrimonio inmaterial remediano como expresión de la identidad cultural. Bases para la comprensión de «lo comunitario» en San Juan de los Remedios. *Islas*, 57, n 178, (2015): 268-291.
-

Cultura Cubana. (22 de 07 de 2024). *culturacubana.net*. Obtenido de culturacubana.net: <https://culturacubana.net/1-5inicio-del-teatro-como-genero-literario-el-principe-jardinero-y-fingido-cloridano-de-santiago-pita-publicada-entre-1730-y-1733/>

Díaz, J. (23 de 12 de 2022). Las Parrandas Remedianas. (César Miguel Ramos, Entrevistador)

Echeverría, Bolívar. *Antología Bolívar Echeverría: Crítica de la modernidad capitalista*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia. 2011.

Fabregat, M. V. (24 de 12 de 2022). Parrandas Remedianas. (César Miguel Ramos, Entrevistador)

Farto, Miguel Martín. *Las Parrandas Remedianas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 1988

Fernandez, Díaz Osvaldo (1988). Notas para un estudio del mito en Mariategui. *América : Cahiers du CRICCAL*, (1988): 173 - 190.

Glissant, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones Del Bronce. 2002

Goldman, Marcio, & Pazzarelli, Francisco. Mestiçagens e (contra)mestiçagens ameríndias e afro-americanas. *XI Reunião de Antropologia do Mercosul: Diálogos, práticas e visões antropológicas do sul* (p. 1 - 4). Montevideo: MERCOSUR. 2015.

González, Erick. (03 de 02 de 2023). Parrandas Remedianas 2022. (César Miguel Ramos, Entrevistador)

González, Erick., & Hernández, Juan Carlos. *La música en las parrandas remedianas, rumbas y otros cantos*. Santa Clara: Capiro. 2015.

González, Erick., & Hernández, Juan Carlos. *Las Parrandas de Remedios*. Guatemala: Polymita. 2021.

González, Erick., & Rojas, Sulma. *La africanía en las parrandas remedianas*. La Habana: Instituto de Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello. 2008.

Hernández, Juan Carlos (03 de 02 de 2023). La Parrandas Remedianas 2022. (César Miguel Ramos, Entrevistador)

Herrera, Virtudes Feliu (2001). La Fiesta Cubana. *Anales Museo de América*, 9, (2001): 79-92.

Jiménez, Manuel. (23 de 12 de 2022). Sobre Remedios. (César Miguel Ramos, Entrevistador)

López, Dania & Marañón, Boris. Solidaridad Económica y Des/Colonialidad del poder. apuntes desde México para acercarse a las "Economías Otras". *Revista Iberoamericana de Economía Solidaria e Innovación Socioecológica*, 2, (2019): 169-188.

Marcuse, Herbert. *La Dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Nueva Biblioteca. 2007.

Mariátegui, José. Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Orbis Ventures S.A. 2005.

- Martínez, Manuel. La confrontación divertida y mucho más. *Signos*, 66, Jul. - Dez. (2013): 5-22.
- Muñiz, Rafael Farto. Proyección de las parrandas remedianas. *Signos*, 66, Jul. - Dez. (2013): 23-38.
- Ojeda, Jorge Pavez (2009). El retrato de los «negros brujos». Los archivos visuales de la antropología afrocubana (1900-1920). *AISTHESIS*, 46, (2009): 83-110.
- Ortiz, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 1993.
- Portuondo, José Antonio. *Sobre la Estética Marxista Leninista Ensayos de Estética y Teoría Literaria*. La Habana: Letras Cubanas. 1986.
- Quiroz, Rodolfo. El imaginario geográfico de José Carlos Mariátegui: de las diferencias de ambiente a la coexistencia política revolucionaria. *Izquierdas*, 34, julio (2017): 203-230.
- Ramos, César Miguel Salinas. “Marxismo Crítico Latino-Americano: Bolívar Echeverría, Ethos Barroco, Valor De Uso E Utopía”. *Pólemos – Revista De Estudiantes De Filosofía Da Universidade De Brasília* 7, n 14, (2019): 180-88.
- Ramos, César Miguel Salinas. Bolívar Echeverría: Modernidad Barroca Latinoamericana. *Cadernos Prolam/USP-Brazilian Journal of Latin American Studies*, 20, n 39, jan. - jun. (2021): 28-53.
- Real Academia Española. (13 de 07 de 2023). *Real Academia Española (RAE)*. Obtenido de Real Academia Española (RAE): <https://dle.rae.es/parranda>
- Rodríguez, Juan Carlos, & Bello, Erick. Arquitectura efímera y parrandas en Remedios ¿Fiesta barroca o metáfora de lo americano? *Conservación de centros históricos en Cuba*, 2, n 32, (2015): 593 - 604.
- Rossi, Annunziata. J. J. Bachofen y el retorno de las Madres. *Acta Poética.*, 30, 1 jan. - jun. (2009): 273-293.
- Sarduy, Severo. (1999). *Obra Completa* (Vol. 2). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural.
- Sicardo, Carmen Valdés. (1982). *Música*. La Habana: Editorial de Libros para la Educación MINED.
- Silverio, Ramon. (15 de 02 de 2023). La vida cultural de Santa Clara. (César Miguel Ramos, Entrevistador)
- Valarezo, José Pereira. (2009). *La fiesta popular tradicional del Ecuador*. Quito: Fondo de Editorial Ministerio de Cultura. Recuperado el 15 de 02 de 2023
- Valdés, Gema, González, Erick, & Hernández, Juan Carlos. *El lombanfula en Cuba*. Santa Clara: Capiro, (2017).

Recibido: 20 de septiembre de 2024

Aprobado: 02 de diciembre de 2024