

Jesús Díaz
Rojas
Sergio A. Rodríguez
Hernández

*El diseño del trabajo
de plaza en la parranda
remediana*

La Parranda, a lo largo de sus casi doscientos años, ha conformado un lenguaje propio, capaz de expresar mediante formas y símbolos la cosmovisión festiva unitaria — a pesar de la complejidad — del pueblo. Cada parranda es una competencia entre dos bandos (barrios) y consigo misma y, por tanto, es única, no solo por la evolución de los elementos que la componen y que entran en competencia, sino porque el espacio dentro del que se desarrolla — la plaza Isabel II, hoy José Martí — ha sufrido grandes cambios desde los inicios de la festividad e incluso de un año a otro.

Variaciones en lo arquitectónico que crean nuevas perspectivas para participar y asimilar la noche de fiesta. Esto se hace evidente cuando en este lapso de tiempo el escenario ha ido configurándose de acuerdo con las necesidades de cada momento histórico concreto: de casas de guano a palacetes; de un espacio yermo a la plaza Isabel II, en 1852; de una fonda de chinos a la estatua de la Libertad, en 1911; del edificio del Ayuntamiento, pasto de las llamas en diciembre de 1958, a un parque anodino en 1980; de un edificio en ruinas que fue restaurante, logia, almacén de libros escolares, discoteca a Hotel Barcelona, cuyos tres pisos superan la altura de cualquier edificación netamente remediana y aporta una nueva mole de cemento al sur de la Plaza que desarticula por completo el paisaje urbano.

El uso de las edificaciones que rodean el lugar ha variado. Las sociedades de recreo se convirtieron en escuelas, restaurantes y casa de cultura; los bares, en tiendas recaudadoras de divisas; la imprenta, en cabaret; la casa de los Caturra, en museo; una de las farmacias, en Bufete Colectivo y, en 1992, en Galería de Arte; la tienda mixta Casa Pérez se convierte paulatinamente en hotel; solo la cafetería El Louvre mantiene su objeto social desde 1866. En este nuevo entorno sobresale el estado calamitoso de la iglesia del Buenviaje y la lenta restauración de La Tertulia. A este nuevo entorno súmesele que, desde 1968, desaparecieron los carros de frita, los vendedores de frutas, de minutas, los maniseros, los expendedores de naranjas peladas, mientras se asimilaban los kioscos para bebidas alcohólicas y las plataformas para orquestas provenientes del carnaval santiaguero, desvirtuándose la festividad como hecho cultural. En 1970 el Estado asumió la realización de la Parranda dentro de su presupuesto. Esto distorsionó el papel del pueblo en la realización de la festividad y en la actualidad constituye un verdadero punto muerto al intentar —en el resurgir del trabajo por cuenta propia— que las parrandas se autofinancien. En la segunda década del siglo XXI, la festividad está sumida en una de sus peores crisis, lo que agrega un estado de incertidumbre acerca de su realización o no y afecta a los elementos que entran en competencia: trabajos de plaza, carrozas, fuegos artificiales, música, faroles, estandartes, insignias.

Esta perspectiva entra en contradicción con lo perfecto, lo preconcebido, se opone a todo precepto que implique inmutabilidad y eternidad y se manifiesta, por tanto, en estilos de expresión dinámicos, cambiantes, fluctuantes. De aquí se desprende que los elementos que componen la Parranda y que constituyen su esencia competitiva están revestidos de la poética de la sucesión y la renovación, de la trasgresión y la irreverencia, de la indispensable asimilación de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes.

El hecho de que los elementos principales —trabajo de plaza y carroza— se expongan durante aproximadamente las diez horas que median entre las ocho de la noche del 24 y las seis de la mañana del 25 de diciembre, reviste a la festividad de un halo de «conmoción espiritual» más que de belleza formal o explícita.

Muchos investigadores insisten en la teatralidad de la Parranda, dado su poderoso elemento de recreación, además de su carácter concreto y sensible que lo relaciona —por cuanto se pudieran encontrar ciertas formas artísticas que producen el efecto de estar dentro de un gran escenario a la vez que se desarrolla todo un espectáculo de luces, música, danza y pirotecnia— con las formas del espectáculo teatral. Sin embargo, el núcleo de la Parranda, si bien en apariencia pudiera dar la sensación de lo anterior, se distancia del teatro por cuanto se quiebra la distinción entre espectador y actor y la escena queda abierta, a expensas de una realidad concreta que define el derrotero de los acontecimientos sin un guión previo, lo que la ubica en las fronteras entre el arte y la vida. Los espectadores no asisten a un espectáculo teatral, ellos forman parte de un gran todo, donde sus vivencias, sus expresiones —de miedo, incertidumbre, éxtasis, placer, indiferencia, asco— son contemplados por otros y ese hecho convierte al individuo en espectador, creador y actor de su propio drama.

La reacción del individuo con los elementos en competencia —se puede asir un farol, portar una bandera o una de las insignias de un barrio en conflicto, aplaudir, discutir, ofender, bailar, prender un volador, tirar un mortero o rechazarlos todos por temor y refugiarse en un portal— es parte consustancial del espectáculo. Más que asistir, para una vez contemplada, emitir valoraciones de índole estético, la Parranda se *vive*.

La ley fundamental de la Parranda es la libertad, pues esta posibilita la realización de disímiles actividades y todas quedarán imbricadas dentro de la fiesta. Vivir esta libertad es dejar de ser lo que se es para ser como todos. Es otra de las diferencias con el teatro —en este se actúa, se representa un personaje. En la Parranda se anulan las diferencias que intentan dividir a los hombres y se es parte indisoluble del conglomerado humano que participa. En el teatro son individualidades sobre la escena, portando las caretas que ocultan el Yo, representando a quien no se es. En la Parranda es la masa de hombres y mujeres que disfrutan salir desnudos de convenciones sociales.

Entonces no hay cánones, no existen otras leyes o conceptos que puedan esgrimirse para valorar desde la academia los elementos que la distinguen, aparte de la libertad. Quienes diseñan, elaboran y construyen las obras que entran en la compe-

tencia —aun si estudiaron en escuelas superiores de arte— deben atemperar sus obras a este mundo de libertades formales y estilísticas que exigen del creador ubicar su arte de acuerdo con las necesidades espirituales de un pueblo que asienta sus preferencias sobre su identidad. Las trasgresiones que exige cada Parranda deben sostenerse sobre la base de la tradición.

En realidad la Parranda —y esto resulta difícil de entender— no se hace para el visitante, ni para críticos, artistas, científicos... ellos están implícitos en el concepto Parranda y por tanto debe insistirse —más que en obras de arte o no— en el concepto de *conmoción espiritual*. No obstante, se pudiera intentar un análisis formal, estilístico y estético de uno de los componentes de la parranda desde la perspectiva actual: el trabajo de plaza.

Historia breve del trabajo de plaza

El trabajo de plaza es una estructura fija de entre veinte y treinta metros de alto por veinte de ancho que se erige a uno y otro lados de la plaza José Martí. Su origen se remonta a la década de los ochenta del siglo XIX, cuando los simpatizantes de los barrios de San Salvador y el Carmen se desplazaban por las calles de la villa al son de la música —portando faroles, banderas y otros atributos que los identificaban— y eran agasajados por los artesanos con obras de su creación, las que, una vez llegadas a la plaza, eran colocadas en sus respectivas áreas.

Poco después del anochecer empezaban a recorrer las calles las Parrandas, mejor dicho, las procesiones de los barrios de San Salvador y el Carmen, que pasaban por todos los puntos de la ciudad con el mayor orden, acompañadas de buena música y llevando lujosos estandartes, faroles muy bonitos de papeles de diversas formas y dimensiones, banderas, velas encendidas, grupos de niños y niñas perfectamente vestidos, carros triunfales con alegorías especiales y un mundo de gente detrás de cada una.¹

Entre estas obras artesanales se destacaban las reproducciones de monumentos, edificaciones, puentes, arcos de triunfo, construcciones navales, avances tecnológicos y, de tal suerte, podían apreciarse desde submarinos hasta el proceso de producción del azúcar, lo que supone una influencia de las ex-

¹ Facundo Ramos y Ramos: «La Nochebuena», en *Cosas de Remedios*, 1932, p. 137.

posiciones de París a las que asistieron numerosas familias remedianas: «en el 1890 en el centro de la plaza se colocó la Estatua de la Libertad de Bartholdy, que los franceses habían regalado a los Estados Unidos, y a un extremo de la plaza una copia del puente colgante de Brooklyn inaugurado en 1883 y al otro extremo un arco de triunfo».²

El espíritu competitivo lentamente se adueñó de la fiesta y con ello aumentaron la dimensión y complejidad de las obras que se presentaban en la plaza, lo cual provocó que estos artistas artesanos profundizaran en los conocimientos de la mitología, la historia y las distintas manifestaciones de las artes, sin apartarse de los avances tecnológicos que iban influyendo en el desarrollo de las ciudades. Fue así que el tamaño de las estructuras comenzó a tener preponderancia y los variados trabajos de cada barrio se redujeron a uno: síntesis de todo el arte e ingeniosidad de que eran capaces los artesanos. El nombre de todas estas obras –independientemente de lo que representarían– quedó sintetizado en «trabajo de plaza».

Entrado el siglo xx, se mantuvieron estas premisas y hasta la década de los setenta fueron vistas en la plaza verdaderas obras artísticas que representaban, con la mayor fidelidad posible, a los originales que las inspiraban: jarrones de porcelana china, la aviación, la radio, monumentos hindúes, chinos, aztecas y mayas, hechos históricos, fechas patrióticas nacionales o internacionales. Eso estableció un diálogo entre las obras y la población alrededor de los temas tratados, ya que en la perfección radicaba la belleza y cualquier desaguizado era pagado con el escarnio y la sátira.

Como se desprende de este proceso, el gusto estético ha variado poco a poco, en consonancia con la evolución de la sociedad y la necesidad de expresar su época. Cada trabajo de plaza visto desde la actualidad expresa un momento determinado de la historia local, y resulta expresión del gusto estético en ese instante concreto. De tal suerte que se fueron moldeando conceptos y parámetros que validaban la obra como bella y que proporcionaban el triunfo del barrio en este componente. Como lo bello es un ideal móvil, que va cambiando con el transcurso

² Othón García Caturla: «La Nochebuena», en *Tradiciones Remedianas*, 1932, pp. 15-16.

de la historia, si bien no se puede hablar de una evolución hacia la perfección, el objeto creado —el trabajo de plaza— coincide con el ideal del pueblo y en especial con los del barrio simpatizante, provocándole un gozo espiritual por el triunfo que pudiera asociarse al placer deleitoso y armónico de lo Bello.

Si en un principio la belleza residía en la fidelidad al modelo y por ello la realización del trabajo se hacía en consonancia con esto, luego el concepto se fue desplazando hacia otros factores a tener en cuenta como la novedad tecnológica en función de la obra. Esta necesidad de superar el pasado y no quedar en copias miméticas de una u otra realidad lleva —en el plano tecnológico— a la creación de los intermitentes de bombo, de plato, de carbones y su posterior transformación en el «programador»; desarrollados paralelamente a un efecto que se vale de la refracción de la luz para dar la sensación de movimiento, y que se logra con «el paño de luz».³

Desde la década de los ochenta se fue perdiendo la volumetría de los trabajos de plaza, en primer lugar por la crisis económica que ha atravesado el país, y en segundo lugar por las necesidades de las nuevas generaciones de encontrar otra manera de expresarse.

La planimetría pasa a dominar la escena y los diseños comienzan a ser anárquicos, arbitrarios, carentes de un mensaje —ni explícito ni implícito— y el gusto se desplaza hacia un diseño que no se propone mostrar una similitud con alguna obra de las artes, la literatura, las mitologías o la ciencia, sino mostrarse a sí misma como única. Representación totalmente lúdica, devenida tótem de la posmodernidad y tal vez hasta de la irracionalidad y que dista de lo abstracto, por cuanto intenta un acercamiento a una forma predeterminada en la conciencia estética popular —la estructura piramidal— y porque juega con formas concretas de la geometría que son superpues-

³ Consiste en diseñar una figura dividida en espacios que permitan la realización de figuras geométricas mediante el uso de la luz en colores y para ello se crean —a manera del panal de abejas— espacios separados y sellados para no permitir el paso de la luz de una celda a otra. En el fondo se colocan las bombillas previamente coloreadas y se tapiza el otro extremo con nylon transparente, papel alba y tela de algodón blanca. Quedan así ocultas las figuras que son develadas en la noche, cuando la corriente circule a través de uno de estos intermitentes citados y se cree la sensación deseada.

tas de manera aleatoria. No son diseños cubistas aunque pretendan el volumen y el movimiento, tampoco se inspiran en la naturaleza, por cuanto están más cercanos a un surrealismo primitivo y el artista parece abandonarse al subconsciente en busca de una forma que provoque un efecto, sino de rechazo, al menos de incredulidad y dudas.

La decoración de estas estructuras recurre al rococó por lo abigarrado de los plateados, dorados y las filigranas que llenan — hasta la saciedad — los vacíos entre las piezas que conforman este rompecabezas gigante. Al ser una obra que pretende deslumbrar con los efectos eléctricos, no se inspira en los mismos motivos que le dieron origen y que la llevaron a ser un referente hasta finales de los sesenta del siglo xx, e intenta una independencia de estas.

Solo la tradición, que exige un nombre que explique o al menos oriente sobre el significado de lo que se observa, obliga a concesiones en el diseño, lo que fuerza al diseñador a crear un pequeño espacio que guíe al espectador en el tema que intenta representar. Para eso recurre a un tablado en la parte inferior donde, por medio de la utilización de figuras en atrezo, pinturas al óleo o tinta de imprenta, pequeños detalles representativos de determinada cultura o incluso imágenes figurativas, se intenta un acercamiento a la supuesta fuente de inspiración. Es evidente el divorcio que existe entre una parte y la otra, pero el espectador lo acepta como válido. No le interesa esta dicotomía, pues para el gusto de esta época eso es válido y por ello resulta inadvertida la incongruencia.

En el trabajo de plaza las categorías estéticas se tocan, interactúan, se desplazan entre una y otra. Los límites no existen y por tanto una u otra valoración se ve confrontada por argumentos tan sencillos y a la vez tan fundamentados que se derrumban los preceptos. La Parranda es un universo que tiene sus leyes estéticas propias, bien definidas, y donde las fronteras entre banalidad, kitsch, bello, feo, grotesco se funden en un concepto nacido de la vida misma, de la experiencia surgida a partir de dos siglos de fiesta: tal concepto abarca un gusto estético que rompe las normas conceptuales de la crítica y los estudios semióticos para crear un término nuevo, abarcador y que fuera de este contexto deja de tener significado: parrandero.

Con este vocablo se da por sentado que lo que no tenga esta cualidad no cumple con los parámetros mínimos de calidad exigidos para triunfar en la competencia. Intentar otro modo de asumir las obras artesanales —que artesanía monumental es— redundaría en un fracaso. Otros conceptos que esgrimen los remedianos para evaluar la calidad artística son: *fino*, por la utilización del azul y el blanco en la decoración, y *línea*, cuando la curva predomina en el diseño.

Análisis del diseño

Abundan los aspectos que permiten un estudio científico de estas estructuras devenidas obras de arte diseñadas y construidas por gente sencilla, la más de las veces dedicadas a oficios alejados de lo artístico y donde la gran mayoría, más que conocimiento, emplea la tradición y la pasión por el trabajo que desarrolla para su barrio. Se puede afirmar que existe una manera mediana de asumir las realizaciones de estas grandes obras, resultados de un proceso de diseño que posee sus características:

- Efectos escenográficos: Aunque quizás el nombre sea demasiado abarcador se ha querido denominar así a los comúnmente conocidos como «descubrimientos», partes estructurales que permanecen ocultas dentro del trabajo de plaza y cuya interacción con este o con el público tiene un alto valor simbólico, y que se revelan o descubren a la vista en momentos cumbres o clímax de la fiesta, al inicio del fuego o a las nueve de la noche o la salida de la carroza. Crean un efecto semejante al de un performance artístico, añadiendo valor al hecho de estar presentes en el momento del descubrimiento.
- Efectos multimediales: proyección de imágenes, música o sonidos, movimientos, efectos pirotécnicos, etc.
- Enlazamiento o combinación con otras construcciones festivas como las carrozas, con partes que pasan del conjunto de una a la otra, lo que otorga valor de performance a esta transición.

Al analizar todas estas características se puede conceptualizar el trabajo de plaza como estructura que se construye con carácter temporal con propósitos festivos y que utiliza recursos formales, luminosos, artísticos y multimediales.

El trabajo de plaza no interactúa con el hombre fuera del campo de la apreciación visual o sonora —excepto cuando es cons-

truido—, o sea, no está diseñado para efectuar una interacción física directa con el hombre, aunque puede predecirse que en el futuro lo hará. Presenta un alto grado de complejidad constructiva y estructural. Una característica importante de los trabajos es que se realizan con carácter competitivo: cada trabajo compite con el del barrio opuesto, lo que estimula el constante desarrollo de la actividad de diseño y construcción de estos.

A lo largo de su historia, la construcción de trabajos de plaza ha transitado por diversas etapas, las cuales han sido:

1. Realización artesanal, sin iluminación eléctrica ni intermitencia, principalmente réplicas arquitectónicas, puentes, arcos de triunfo, etc.
2. Formas aún figurativas más sintéticas con utilización de iluminación e intermitencia, efectos variados —agua, música— y efectos multimediales.
3. Formas abstractas, simetría radial, uso de intermitencia variada, efectos variados, apogeo de la creación y la construcción, uso de la multimedia con proyección de imágenes, composición con movimiento.
4. Formas abstractas, de fachada, sin efectos variados, simetría axial o asimetría, utilización de estructuras de hierro o acero. Resultado de las limitaciones materiales y proyectuales de la etapa del período especial.

Los materiales con los que se realiza un trabajo de plaza son de baja calidad, lo que está condicionado por la disponibilidad tecnológica del municipio. No obstante son remarcables los resultados obtenidos, explotándose al máximo las posibilidades de dichos materiales.

- Perfiles y tubos de hierro, aluminio, etc.
- Madera y cartón de variados tipos.
- Tela.
- Materiales sintéticos como poliespuma, plástico y otros.
- Barro, yeso y otros materiales cerámicos.
- Papel maché, papeles y cartulinas, etc.

Las principales restricciones a que se enfrenta este tipo de diseño son la gran escala a que se trabaja, la resistencia física de los materiales que condiciona los resultados formales, la disponibilidad de recursos y, finalmente, la habilidad y creatividad de los realizadores.

Si observamos el trabajo de plaza *El molino holandés* –San Salvador, año 1923– podemos constatar la existencia de elementos del sistema-forma como: equilibrio axial, coherencia baja entre las partes y el todo, forma cohesionada con pequeñas articulaciones en la parte superior, carencia de síntesis que determina la abundancia de recursos superfluos –debe tomarse en cuenta el carácter arquitectónico del modelo–; el orden es arquitectónico, agradable, no se observa utilización de motivo y muestra, dado el carácter figurativo de la forma, utilización de propiedades morfogenerativas. Hay un abundante uso de recursos formales, sobre todo la línea y el plano, un color aplicado según modelo cromático de la arquitectura holandesa, un uso similar de la textura, con imitación de paredes y techos. En cuanto a la utilización de efectos visuales se observa una carencia del uso de la iluminación y la intermitencia, y de efectos escenográficos y pirotecnia.

Por su parte, el trabajo de plaza *Génesis* –El Carmen, año 1994– ofrece los siguientes resultados formales: equilibrio oculto, coherencia baja entre las partes y el todo, forma articulada, aumento del nivel de síntesis formal, presencia de la abstracción, orden disperso, escultórico, utilización de motivo y muestra en algunas partes del todo. Casi todas las partes pueden generarse por la vía de la morfogeneración, con operaciones de corte y tracción. También se observa un abundante uso de recursos formales, la utilización consciente y simbólica del color, el empleo de la textura de manera consciente y vinculada con el color, además del uso del movimiento, la luz y la intermitencia.

A pesar de las limitaciones materiales, el diseño parrandero tiene un desenvolvimiento e historia propios, que se desarrolla de forma espontánea y que presenta gran originalidad en sus soluciones. Hasta el momento las perspectivas de esta labor proyectual se ven frenadas por las limitaciones anteriormente planteadas y las concepciones limitadas que algunas personas, dirigentes e instituciones puedan tener en el plano del desarrollo artístico y del punto de vista de diseño. Generalmente se ha producido la tendencia a frenar la creatividad de los diseñadores a fin de lograr un resultado mediocre que satisfaga económica y estéticamente el gusto de los directivos de los barrios que, por lo general, no son personas de una sensibilidad adecuada para discernir entre un buen o mal resultado de diseño. No obstante,

puede preverse que, si estas condiciones cambian, pueda llegar el día en que se experimente con nuevos materiales y nuevas concepciones, cambiando su concepción y funcionalidad y abarcando más ramas de la percepción para producir un goce estético más intenso en todos los que disfrutamos de esas obras del diseño y el arte.

El trabajo de plaza es el resultado de una actividad de diseño consciente encaminada a lograr un goce estético en el público de las parrandas remedianas. Se diseña intuitivamente, ya que los creadores no poseen una formación específica en diseño, pero aplican muchos de los recursos y medios del diseño básico, y dicha tradición de diseño es espontánea, ya que surge del pueblo. En su evolución ha transitado desde la figuración hasta el abstraccionismo formal, y es de esperar que un futuro aborde la esfera de la interacción con el hombre en el plano dinámico. Se observa, además, una economía de recursos y el aprovechamiento y reciclado de los mismos, y su construcción genera una actividad económica beneficiosa para el municipio.



Trabajo de Plaza del barrio El Carmen
Fuente: www.cubaluxuryhotels.com