

El humor como estrategia creativa en el arte cubano contemporáneo: la obra de Abel Barroso

Dra. Olga María Rodríguez Bolufé

Resumen: *En este ensayo se aborda la presencia del humor como estrategia creativa en la obra del artista cubano Abel Barroso, quien emergió en el panorama plástico de la isla en la década de los noventa. Tomando en cuenta el contexto local desde el que concibe sus obras y su inserción en el ámbito artístico internacional, se analizan alternativas de estas prácticas, que suman riqueza y diversidad al empleo del humor en este representante del arte cubano contemporáneo. Una licuadora que prepara “jugo del Tercer Mundo”, un café internet con computadoras de materiales perecederos, teléfonos celulares que funcionan con manivelas, o un simpático robot hecho en madera, entre otros ejemplos de la producción del grabador cubano, pondrán en tensión el uso del humor para ridiculizar relaciones de poder, circunstancias de subalternidad periférica, o para detonar la risa, sin excluir la posibilidad de profundas reflexiones acerca de las desigualdades y las aspiraciones del artista cubano, ante el avance tecnológico y el mercado de arte internacional.*

Palabras clave: *Abel Barroso, arte contemporáneo cubano, humor*

Introducción

El humor es una de las estrategias más recurrentes en las producciones artísticas generadas en países de América Latina y el Caribe. Desde sus respectivos contextos, distintos creadores recurren a este recurso y

propician interesantes giros epistemológicos para confrontar los sistemas de valores establecidos por la cultura occidental y la mirada “del otro” sobre esta región.

El desafío que supuso la globalización para las prácticas artísticas de la región reposicionó el problema histórico de las dependencias y resistencias, ahora visto desde los estudios poscoloniales. Al respecto, precisaba Gerardo Mosquera: “La deseurocentralización en el arte no consiste en volver a la pureza, sino en asumir la ‘impureza’ postcolonial para liberarnos diciendo nuestra palabra propia desde ella.”¹

Es entonces que la concepción freudiana del humor, como una especie de mecanismo de defensa que el individuo implementa frente a las adversidades, se adecúa en función de la capacidad del artista para crear obras cargadas de subjetividad y que articulan su proceso comunicacional con el público de manera muy orgánica y directa.

¹ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo*, Exit Publicaciones, Madrid, 2010, p. 19.

La investigación realizada como parte del Proyecto MECESUP UCO 0203, por los integrantes del Grupo de Investigación “Nuevas lecturas de los textos clásicos latino-americanos”, de la Universidad de Concepción, en Chile, en el año 2007, la cual fue publicada en dos partes en la revista *Atenea*, desarrolla un detenido análisis de las connotaciones de la risa para la cultura europea y para la cultura náhuatl – a partir de su conexión con la literatura; y coinciden en el uso de la risa como mecanismo de resistencia a la violencia, la intolerancia, el odio y la propia muerte, cual manifestación de la libertad humana.

Y es que la risa asociada al humor ha sido valorizada en muchas culturas desde distintas perspectivas. A través de los *huethuetlatolli* (de *huehue*: viejo; *tlahtolli*: palabra), serie de instrucciones orales que se difundían en las instituciones de educación sacerdotal, cuales discursos ceremoniales, se da fe de ello en el caso de la cultura náhuatl. El recurso gráfico que se utilizaba para simbolizar la palabra era la voluta, que se representa saliendo de las bocas de los personajes en los códices. En uno de ellos, el padre explica a su hija que “para que no siempre andemos gimiendo, para que no estemos llenos de tristeza, el Señor Nuestro

nos dio a los hombres la risa, el sueño, los alimentos y nuestra robustez...”²

De este modo, el humor y la risa se asocian desde épocas muy antiguas con la posibilidad de que el ser humano subvierta las normas establecidas, salga airoso ante las dificultades y sea capaz de superarlas. El humor aflora con mayor nitidez al contrastarlo con las situaciones que pretende cuestionar o ridiculizar y se vale entre otras alternativas, de la sorpresa, el absurdo y la exageración.

Sin embargo, vale señalar que no todo lo risible es humorístico, porque el humor supone una intención, una información y una conciencia de la creación de una obra. De ahí que nos referiremos en este texto a producciones conscientes, que dependen mucho de la actitud del sujeto frente a lo que ocurre. En el caso que nos ocupa, seleccionamos a un artista cubano contemporáneo, Abel Barroso, cuya obra es analizada desde las posibilidades de subversión de imágenes del poder, no solo entendido en su dimensión política, sino también a nivel social y cultural.

Como anticipamos al inicio, los creadores latinoamericanos y caribeños contemporá-

² Miguel León-Portilla, *Literatura del México antiguo*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, p. 291.

neos en muchas ocasiones emplean el humor para burlarse de la propia condición tercermundista, en una doble lectura de provocación, en la que subyace la reflexión crítica sobre la historicidad de los conflictos que perviven en la actualidad.

La experiencia de estos artistas plásticos se nutre de sus respectivos contextos para exponer las desigualdades y desventajas con respecto a las ansias globalizantes; en contrapunto con el ingenio y la autenticidad de un agudo proceso de crítica y autocrítica. El humor opera entonces como vehículo para encauzar intencionalidades reflexivas y se revela como un recurso altamente eficaz a nivel comunicativo, en función de sustentar estrategias de resignificación con relación a estereotipos y referentes simbólicos de una cultura centralizada, cuya autoridad se cuestiona y se deconstruye.

A partir del reconocimiento de las posibilidades discursivas y analíticas del humor, se reconoce la configuración de repertorios plásticos donde hasta los propios materiales y procedimientos técnicos son utilizados con la intencionalidad de vindicar los márgenes y de emancipar la otredad. Al decir de Gilles Deleuze y Félix Guattari: “encuentran su propio punto de sub-desarrollo, su propio *patois*, su propio tercer

mundo...”³ Se confrontan las expectativas globales con las nociones del Tercer Mundo, con la crisis y con las últimas tendencias de la tecnología en boga. Se maneja el humor, como mecanismo de resistencia ante la adversidad, y como alternativa para reivindicar los márgenes. Es desde estas coordenadas que revisaremos las estrategias creativas de Abel Barroso.

¡Vivan tacos y matrices!

El grabador cubano Abel Barroso (1971) se inserta en la producción artística contemporánea generada desde América Latina y el Caribe que se propone visibilizar y enaltecer los significados de la *otredad*, desde la perspectiva del cuestionamiento y la reflexión. Sin embargo, no se trata en esta ocasión de un discurso retórico que apela a ideales patrióticos o a héroes políticos de la historia; ni tampoco de una de las tantas propuestas que “negocian” con las posibilidades de mercado que ofrecen los “localismos periféricos”.

La intención de muchos de los creadores cubanos actuales se vincula con las

³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “What is a Minor Literature”, en Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha y Cornel West (eds.), *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*, The New Museum of Contemporary Art y MIT Press, Nueva York/Cambridge/Londres, 1990, p. 61.

revisitaciones críticas a la historia, con la apropiación y el humor, con el replanteamiento de los metarrelatos sobre la identidad, con la necesidad de experimentar con diversos lenguajes, y crear una obra abierta y sin rastros de demagogia. Ya Mijaíl Bajtín nos advertía:

La risa posee un profundo valor de concepción del mundo..., la historia, el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que lo percibe en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: solo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo.⁴

Barroso pertenece a la llamada generación de los noventa en el arte cubano, que tras las polémicas provocadas por sus antecesores en el escenario artístico de la isla,⁵ optaron por no confrontar de forma directa y crítica a la historia pasada y presente, sino que propusieron alternativas más tangenciales que apelaban a la

⁴ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Darcal, Barcelona, 1974, p. 63.

⁵ Buena parte de la generación de los ochenta en la plástica cubana se caracterizó por la confrontación crítica directa a las instituciones culturales del estado, muchos creadores emplazaban con los temas abordados y con sus actitudes, al sistema político e institucional, y una buena parte emigró de la isla debido, en gran medida, al escenario de conflictividad y al clima de censura que se generó en el país en torno a las artes plásticas.

metáfora y a la parodia en sus obras. Según comenta Nelson Herrera Ysla:

Se propusieron participar del debate actual tensionando la íntima contradicción del género: el sentido de lo múltiple y de lo original. Para ello acudieron a mostrar la matriz como obra legítima, como objeto de culto, resemantizando así el papel que tradicionalmente le han asignado como servidora, como “instrumento de trabajo”: es decir, privilegiar lo que expulsa la obra hacia la luz y que luego es borrado, guardado, ignorado, una vez impresos los ejemplares correspondientes.⁶

Su formación en las escuelas de arte cubanas, dotó a Barroso de un manejo de la técnica y del oficio que distinguen sus propuestas. No obstante, el artista parte de este conocimiento e ironiza el procedimiento de elaboración de sus piezas, evidenciando una multiplicidad de intenciones, más allá de las reflexiones que sugiere acerca de la tradición del grabado y su permanencia en tiempos actuales.

Comenta el artista:

Si por un lado el grabado es considerado un género conservador, desde que yo comencé a crear decidí hacer algo diferente con esta técnica, usar su lenguaje, desarrollarlo de la manera que

⁶ Nelson Herrera Ysla, “Arte cubano a vuelo de pájaro, entre dos siglos”, en *Coordenadas de arte contemporáneo*, Arte cubano ediciones, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2003, p. 68.

me interesaba, buscar nuevas variantes... quería revolucionar sobre la base, por ejemplo, hacer grabados tridimensionales.⁷

Varios de los jóvenes críticos cubanos de arte contemporáneo formados en los estudios de Licenciatura en Historia del Arte en la Universidad de La Habana, y cuyas producciones teóricas han conseguido insertarse en el discurso crítico internacional (Rufo Caballero, David Mateo, Elvia Rosa Castro, Andrés Isaac Santana, Tamara Díaz, Dannys Montes de Oca y Janet Batet, entre otros), junto a voces más experimentadas de otras generaciones (Adelaida de Juan, Antonio Eligio Fernández – Tonel –, María de los Ángeles Pereira, Guadalupe Álvarez, Cristina Vives y Caridad Blanco, entre otros), coinciden en reconocer la presencia del humor como una de las estrategias más sistemáticas y hábilmente articuladas en las prácticas artísticas cubanas. Elvia Rosa Castro al referirse al proceso creativo de Barroso, opina:

En sus obras puede encontrarse todo un ensayo visual sobre los mecanismos de resistencia políticos, económicos y culturales de aquellos países que por razones diversas han quedado excluidos de las nuevas lógicas de distribución y consumo cultural... Lo hace, eso sí, desde

⁷ “Abel Barroso”, consultado el 22 de octubre de 2015, <<http://www.soskine.com/artists/abel-barroso>>.

un acentuado sentido del humor y una voluntad lúdica (casi todas las piezas son interactivas) que involucra de manera perversa a públicos provenientes de todas las lógicas culturales.⁸

Y en efecto, la aguda percepción expuesta por la curadora e investigadora cubana articula de forma muy coherente con las ideas que animan el trabajo del artista, cuando al referirse a sus computadoras de madera como representaciones del tipo de tecnología a la que se puede tener acceso en el Tercer Mundo, concluye: “...nunca tendremos el mismo desarrollo tecnológico que los países del primer mundo para hacer un tipo de obra tecnológica sofisticada.”⁹ Con relación a la interactividad de sus piezas, agrega: “Me fui dando cuenta de que con estos trabajos llegaba a una frontera a la cual mis trabajos no habían llegado nunca en términos de participación.”¹⁰ Las voces de la joven generación de la crítica de arte en Cuba iban muy de la mano con el quehacer e intenciones de los también jóvenes creadores, con lo que se fue generando una

⁸ Elvia Rosa Castro, “Abel Barroso. Un país es un desencanto poco legible”, consultado el 22 de octubre de 2015, <<http://tuyomasyo.blogspot.mx/1010/11/abel-barrosoun-pais-es-un-desencanto.html>>.

⁹ Pat Binder y Gerhard Haupt, “Abel Barroso – entrevista y detalles”, Universes in Universe [website], 7^{ma} Bienal de la Habana, consultado el 22 de octubre de 2015, <<http://www.universes-in-universe.de/car/habana/bien7/morro3/s-barroso-2.htm>>.

¹⁰ Ibid.

interrelación muy aportadora entre los procesos creativos y el discurso crítico.

La presencia del humor en el arte cubano cuenta con ingeniosos antecedentes como la creación más popular del pintor Eduardo Abela durante su trabajo en la prensa en las primeras décadas del siglo XX, con su personaje El Bobo, que alcanzó una enorme popularidad por su interacción simbólica con la población mediante sus mensajes de crítica a los gobiernos de turno. El arte cubano ha utilizado el humor sistemáticamente para visibilizar conflictos sociales, económicos y políticos. En ocasiones, se suman los imaginarios sociales y religiosos, en otras, las circunstancias económicas, y también, rasgos idiosincráticos vinculados con la vida cotidiana en el campo y la urbe. En este sentido, vale considerar la premisa que expone una de las más sistemáticas investigadoras de la presencia del humor en el arte cubano, Caridad Blanco, cuando puntualiza:

El humor es algo muy serio, pese a los puntos de vista y las prácticas que lo minimizan. Tiene un poder extraordinario, llega a lugares donde otros recursos artísticos no pueden, es una forma desapegada de escrutar la realidad, y de asumirla críticamente. José Martí, escritor, poeta y político cubano del siglo XIX, lo denominaba “látigo con cascabeles”. Es una filosofía y una actitud para encarar la vida y sobrevivir en medio

de las contingencias, y un destello sagaz para leer e interpretar la realidad.¹¹

La propia generación de los noventa en la isla, de la que formó parte Barroso, dio continuidad al trabajo desarrollado por significativos representantes de las artes plásticas de la década precedente, que incorporaron de forma sumamente hábil en sus propuestas conceptuales el instrumental comunicativo que aportaba el humor. Figuras como Tonel, Lázaro Saavedra, Ciro Quintana, Pedro Vizcaíno, Carlos Rodríguez Cárdenas, René Francisco y Ponjuan, entre muchos otros, recurrieron al humor como alternativa discursiva para evidenciar el fecundo rol crítico del arte en un escenario de profundas tensiones políticas y económicas derivadas de la caída del campo socialista, que ponían también en crisis el papel de las instituciones culturales, y en especial, de las encargadas de la difusión de las artes plásticas en la isla. A finales de la década, justo en noviembre de 1989, la III Bienal de La Habana incluyó la exposición “Tradición del humor”, donde varios de los creadores antes mencionados compartían con caricaturistas un espacio destinado a las

¹¹ Abelardo Mena Chicuri, “El cubano ríe sin dudas, ríe bien y también chotea”, *Cuban Art News*, 5 de julio de 2011, consultado el 22 de octubre de 2015, <http://www.cubanartnews.org/es/news/a_laughing_matter_caridad_blanco_on_cuban_humor-994>.

obras de alcance más crítico. Instalaciones como *El bloqueo* de Tonel, donde el mapa de Cuba sorprendía por la elaborada pericia técnica de utilizar bloques de cemento – en alusión al bloqueo impuesto por Estados Unidos¹² – o *Detector de ideologías*, de Saavedra, operaban como dispositivos reveladores de los estereotipos acumulados a lo largo de la historia cubana, como fundamentos de un sistema político socialista.

A la par, esta utilización del humor desde sus posibilidades de enunciación crítica venía acompañada de una postura sobre el arte y la historia del arte, la cual también estaba teniendo lugar en otras generaciones de artistas jóvenes en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Artistas cubanos como Reynerio Tamayo, Pedro Álvarez, Lázaro García, Armando Mariño, Elio Rodríguez, Los Carpinteros, Guillermo Ramírez Malberti, entre otros, recurrieron a la cita y al apropiacionismo, desde la recuperación del oficio y la técnica en juegos intertextuales que agenciaban una postura de resistencia fina y reflexiva en torno a la tan llevada y traída

¹² Refiere Tamara Díaz que la pieza aludía al bloqueo interior, especie de autobloqueo, en el que los bloques de cemento operaban en su “rotunda materialidad” como metáfora que hundía la isla en su propio peso. Tamara Díaz, “Nueve entradas en 1989”, *Art Journal Open*, 29 de octubre de 2014, consultado el 22 de octubre de 2015, <<http://artjournal.collegeart.org>>.

identidad. Janet Batet opina que dominó entonces, “...en muchos de los creadores el interés por discursar desde el arte y acerca del arte.”¹³

El grabado, por su parte, asistió a inicios de los noventa a un proceso de recuperación muy interesante, ampliamente investigado por el crítico cubano David Mateo, al que se sumaron los por entonces muy jóvenes Sandra Ramos, Ibrahim Miranda, Belkis Ayón y Abel Barroso, entre muchos otros. Precisa Mateo:

...Abel Barroso incidía sobre el cuestionamiento de la aparente autonomía del procedimiento xilográfico, al poner a interactuar por igual, en instalaciones de un gran acabado e ingenio, los tacos y las matrices. Alcanza a concebir una obra que se articula a partir de la sagacidad misma de su autoreferencialidad, de su sistema de construcción y desconstrucción.¹⁴

En el caso de Barroso, de inmediato llamó la atención su apuesta por seleccionar las matrices y tacos, en lugar del grabado impreso, para vociferar la condición del arte generado desde el Sur.¹⁵ Una obra como *Visa para El Dorado* [Fig. 1] da cuenta de

¹³ Janet Batet, “¿En pos de una era cínica?”, *Lo que venga*, La Habana, año 2, no. 1, 1995.

¹⁴ David Mateo, “Vindicación del grabado”, *Incursión en el grabado cubano*, Art cubano Ediciones, 2001. Citado por Elvia Rosa Castro, *op. cit.*

¹⁵ Las obras de Barroso pueden verse en: www.ecured.cu/index.php/Abel_Barroso_Arencia#Galer.C3.ADa.

ello, en una estética híbrida donde las secuelas del pop juegan divertidas con la ironía de pretender reconfigurar la historia. El artista tensiona mecanismos de hibridación y resignificación de la utopía de la búsqueda de El Dorado, desde la circunstancia de una isla cercada por las restricciones económicas que detonan en un ansia irrefrenable por el viaje al extranjero. El Dorado, entonces, se concibe ahora ya no desde los antaños sistemas del poder colonial, sino desde la invención y la emergencia de la subalternidad. En una especie de ajuste de cuentas a la historia, el planteamiento de la obra genera una reinención desde la cotidianidad agresiva, que desmantela el programa utópico y hegemónico original, emanado desde los sistemas políticos coloniales europeos.

Resulta interesante asomarnos al análisis que desarrolla Nelly Richard cuando se refiere a las producciones artísticas latinoamericanas cual

franja de rebote de los patrones y modelos... generadores de heterogeneidad (de diversidad y de multiplicidad) en la medida que descomponen el imaginario previamente estratificado al modificar la superposición de sus capas,

al alterar el equilibrio y la consistencia de su diseño...¹⁶



Fig. 1 *Visa para El Dorado*, 2007, xilografía, grabado en plexiglás y mecanismo de madera, 45 cm x 53 cm x 50 cm. Colección privada. Fotografía: Cortesía del artista.

Barroso confronta la alteración del equilibrio al que se refiere Richard al apropiarse del legado histórico para reocuparlo con fragmentos de diversos tiempos e imaginarios. Se dan cita entonces el cómic, la apropiación y el conceptualismo, pero se genera una respuesta cultural diferente porque la intención del artista no es el hacer un collage de lenguajes. Su propuesta asume cada una de estas alternativas, que le son útiles para comunicar mediante el humor, un problema que afecta a la sociedad. Comentaba Julio Cortázar en su paradigmática novela *Rayuela*:

¹⁶ Nelly Richard, "Modernidad, postmodernismo y periferia", en *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, 1989, pp. 46-47.

Y así uno puede reírse, y cree que no está hablando en serio, pero sí se está hablando en serio, la risa ella solo ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra.¹⁷

El empleo del humor en *Visa para El Dorado* eficazmente detona la risa pero también conduce a la reflexión sobre el reacomodo de los roles de poder sobre las decisiones de los individuos. El tema del viaje asume una lectura especialmente compleja en las circunstancias de la Cuba de esos años, los dilemas de accesibilidad al viaje como metáfora del éxito, de la mejora económica, de la realización personal, se unen en esta propuesta, con la carga histórica a la que remite el título, y que aquí se explicita en su contemporaneidad, con la inclusión física del pase de abordar en inglés. La historia es revisitada y hasta reformulada por el ingenio y el humor de Barroso. El Dorado cambió de rumbo, ahora no son los pueblos americanos, sino una metáfora, una alegoría de la riqueza, de la búsqueda – tal vez – del sueño americano en tierras estadounidenses. Ahora somos los latino-americanos y caribeños los que deseamos descubrir El Dorado más allá de nuestros mares, en las “mecas” del poder económico mundial.

¹⁷ Julio Cortázar, *Rayuela*, Edit. Punto de Lectura, México, 2006, p. 299.

En esta misma línea, el imprescindible Bergson expone su tesis de que “la risa debe ser algo así como una especie de gesto social”¹⁸ cuando enfatiza en la necesidad de un grupo para que pueda generarse la comprensión de la risa desde una función útil y en consecuencia social. La risa, desde la perspectiva bergsoniana, responde a ciertas exigencias de la vida en común:

La risa no nace, por lo tanto, de la estética pura, toda vez que persigue (de modo inconsciente y aun moral en muchos casos particulares) un fin útil de perfeccionamiento general.¹⁹

En la obra de Barroso comentada anteriormente el “perfeccionamiento general” sería la posibilidad del viaje al centro de poder económico, el nuevo “descubrimiento” de un territorio de bienestar, en franca ironía que desborda la factura estética – intencionalmente elaborada como ya se explicó, con las matrices y tacos de la xilografía – para provocar, en consecuencia, la aparición de la risa entre los espectadores.

Una intención similar anima al artista para crear *Esto no hay quien lo arme*, en directa

¹⁸ Henri Bergson, *La Risa*, Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1943, p. 23.

¹⁹ Henri Bergson, *La Risa*, Sarpe, Madrid, 1985, consultado el 22 de octubre de 2015, <https://ciier10.wikispaces.com/file/view/2.+Bergson_La+risa.pdf>.

alusión a los juegos de rompecabezas. En este caso, subyace la ironía en el intento de recomponer la historia, el tejido social, y el rol individual y colectivo. La lectura de la obra se localiza con mayor tensión cuando se produce en un país como Cuba, donde han tenido lugar profundas crisis de valores. Como anteriormente se apuntó, la cultura cubana experimentó en las últimas décadas del siglo XX una confrontación compleja a nivel interno y con el contexto internacional. Después de la caída del campo socialista a finales de la década de los ochenta, la isla quedó sumida en una profunda crisis económica, a la vez que el gobierno de Fidel Castro confirmaba su voluntad de dar continuidad al proyecto socialista de la Revolución. Esta circunstancia impactó en el escenario de las artes plásticas propiciando, por un lado, un replanteamiento de la creación misma desde las escasas posibilidades de acceso a los materiales y al vínculo con el mercado internacional y, por otro lado, una profunda reflexión acerca de los valores ideológicos que fundamentaban la historia más reciente del país.

Los temas que continuamente aborda Barroso en sus grabados tridimensionales – también se les ha llamado “objetos-arquitecturas” – se remiten a la confrontación del habitante de países en vías de

desarrollo con una “invasión” tecnológica cada vez más acelerada y creciente, emanada de los países que concentran el mayor avance económico.

Barroso, además de la profunda renovación que aporta al concepto mismo de grabado, su representación y ubicación en el espacio ha añadido una dosis de humor que lo caracteriza aún más. Tomando como base la madera, Barroso imprime en cartón corrugado, papel *kraft*, cartulina y tela. Echa mano a cualquier soporte sin preocuparse demasiado por las bondades del papel “adecuado” para imprimir. Lo importante para él son las ideas, la soltura con que expone su discurso (por lo general irreverente) y la ambientación que crea en el espacio.

De este modo, la preterida subalternidad se potencia en las posibilidades creativas, y seduce desde su autenticidad franca, pero más aún, por el tejido agudamente hilvanado entre humor, ironía y resultado plástico. Al respecto, el crítico y curador cubano Nelson Herrera Ysla comenta:

Quando lo cree prudente, muestra la matriz en tanto obra única o la exhibe al lado de alguna prueba de impresión

realizada al efecto. Establece un juego entre ambas como parte de su discurso.²⁰

La madera que utiliza Barroso es principalmente el cedro, una madera preciosa y suave que también se emplea para hacer las cajas de los puros y cigarros cubanos. En ocasiones también usa madera de los países en los que permanece trabajando en su obra, lo cual enriquece su producción, tanto a nivel matérico como de su carga de significados. En su selección está implícita su relación vivencial con el material, con el lugar de donde procede, con las experiencias allí vividas, y con la historia misma tanto del material como del lugar. Por otro lado, desde el punto de vista simbólico, la madera le remite a la sencillez, al origen, a la autenticidad, a la sinceridad, y también, a la pobreza. Según el curador e investigador cubano José Manuel Noceda, especialista del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam de La Habana:

El proceder mediante instalaciones contempla la salida al espacio museístico de la matriz xilográfica, expuesta junto a la impresión en un juego de imagen y contra-imagen que invierte la posición del signo y altera la secuencia perceptiva del observador, en una alegoría de doble filo cargada de humor e ironía.²¹

²⁰ N. Herrera Ysla, p. 69.

²¹ José Manuel Noceda, "El papel soporta casi todo", en *Coordenadas de arte contemporáneo*, Arte cubano

Las donaciones llegaron ya...

Fue notable desde finales del pasado siglo XX que una reorientación de las artes estaba teniendo lugar, al reconocerse en su capacidad de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida cotidiana, a partir de la movilización de estrategias creativas complejas. De este modo, las prácticas artísticas se asumieron como manifestaciones de lo que el filósofo francés Jacques Rancière analiza como el "régimen de las artes", desde la perspectiva de considerar el vínculo entre los modos de producción, las formas de visibilidad y la manera de conceptualizar en articulación con las prácticas, la organización y el saber. Afirma Rancière: "Las prácticas artísticas son 'maneras de hacer' que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad."²² Visto desde esta perspectiva, las relaciones entre el arte y la vida se afianzan y se estudian desde los distintos niveles de tensiones de su interacción e integración.

En 1995, cuando la isla de Cuba padecía el dramático período de crisis económica que

ediciones, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2003, p. 93.

²² Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. La Fabrique-éditions, París, 2000, p. 14.

trajo consigo la caída del campo socialista a finales de la década anterior, una de las alternativas de subsistencia que emergió entre los simpatizantes extranjeros, o por parte de los cubanos que vivían en el exterior, fue el sistema de donaciones.²³ Es

²³ Traigo a colación una experiencia personal que puede ilustrar mejor este pasaje de la historia contemporánea cubana: el bibliotecario de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana, donde yo trabajaba, emigró a España y se convirtió en el principal “proveedor” de artículos de primera necesidad – ropa, zapatos, alimentos, medicinas – para todo mi centro de trabajo. Desde mi rol como integrante del comité sindical, recibíamos “la donación” y teníamos la responsabilidad de repartirla entre las distintas áreas de la escuela, lo cual se convertía en una tarea titánica, por la justeza que debíamos mantener para realizar un reparto equitativo, de acuerdo a las necesidades de los trabajadores. Después, cuando en un viaje de trabajo coincidí con otro bibliotecario en Madrid, fui testigo de su compromiso con el tema de las donaciones: se iba en las noches a recuperar objetos y se vinculó con una brigada de la Cruz Roja, que le proporcionaba muchas de las cosas que generosamente enviaba a sus antiguos compañeros de trabajo en Cuba. Fui testigo del arribo casi glorioso de un horno de microondas que había sido abandonado y que llegaba a su casa madrileña con la esperanza de ser enviado a la isla. Sin embargo, en cuanto fue conectado y probado con un vaso de agua, el horno dio muestras de que era inútil, al detonar una explosión que conmovió a todos los que, esperanzados, se imaginaban ser los beneficiados con el preciado equipo. La inventiva del cubano, coloquialmente resumida en “la resolvedera”, afloró entre aquél grupo, y de inmediato brotaron varias voces que confirmaban que no importaba, que se lo llevaban, y que en Cuba todo se arreglaba. El bloqueo económico impuesto por Estados Unidos a la isla desde la década del 60 del siglo XX, tras el triunfo revolucionario, trajo como consecuencia la falta de piezas de repuesto, de infraestructura tecnológica, y la imposibilidad de renovar y actualizar maquinarias, autos, y equipos de trabajo. Por ello, el cubano desarrolló una gran capacidad de innovación a partir de los recursos con los cuales contaba, que aún sigue sorprendiendo a cuantos visitan la Isla. Autos clásicos de los años 40

entonces – desde la comprensión al interior de la cultura cubana de finales de la década de los noventa, en aquellas condiciones y lugar – que se constituyeron acciones, expectativas y situaciones de encuentro entre los sujetos, para dar respuesta a necesidades económicas de supervivencia y a vínculos con el ámbito internacional que vendrían a solventar las difíciles circunstancias de aquellos años.

Desde su visión elaborada como creador, Barroso realizó en 1995 la exposición personal *Las donaciones llegaron ya* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de La Habana.²⁴ La parodia se configuraba al combinar en el título de la muestra el reacomodo lingüístico de una popular canción de chachachá con la política de las donaciones, estimulada y organizada por el sistema político, como paliativo ante la difícil situación económica que vivía el país.

siguen rodando; ventiladores, radios, cocinas, refrigeradores, licuadoras, dan buena cuenta de la necesidad de supervivencia. Muchos artistas plásticos han incorporado estos referentes en sus obras y, en épocas más recientes, se hizo una exposición con refrigeradores antiguos intervenidos por artistas plásticos, en homenaje al imprescindible aparato que los cubanos siempre procuraron mantener y arreglar con escasos recursos y poderosa inventiva.

²⁴ La elección del título remedaba una rítmica canción popularizada por la orquesta de Enrique Jorrín, creador del *cha cha chá*, cuyo estribillo decía: “Los marcianos llegaron ya y llegaron bailando ricachá.” Para escuchar la canción, favor de referirse a: www.descargarmusicagratis.club/mp3/los-marcianos-llegaron-ya.html

Resulta interesante, desde la perspectiva de análisis de la vinculación de esta propuesta de Barroso con las alusiones al sistema de poder estatal, la interpretación que ofrecen las historiadoras del arte Anaeli Ibarra y Patricia Martínez:

En *Las donaciones llegaron ya* el autor se centra en la crítica a los mecanismos que implementa el Estado, cuyas consecuencias traspasan el ámbito de lo económico. La propia teatralidad de la instalación funciona como una metáfora del espectáculo que genera el poder para vender el país, ya sea a través del turismo, la inversión o las cooperaciones.²⁵

Y allí estaban los objetos deseados, esos que remitían al mundo desarrollado; el desconcierto se verificaba, al constatar que estaban elaborados en madera, que eran parte de un simulacro que finalmente provocaba el gozo que garantiza la risa. De este modo, los vínculos entre la estética preconcebida intencionalmente y la experiencia vital, tanto del creador como del público, se articulaban de forma muy coherente. A la vez que nos recordaba que el entorno en que se producía la obra era esencial para su propia génesis y ocurría una movilización de la afectividad.

²⁵ Anaeli Ibarra y Patricia Martínez, “¡Esto no hay quien lo arme! Abel Barroso y su mapa de la isla global”, *Revista ArteSur*, no. 1, 2010, p. 96.

Detrás de la broma, pasando por la risa como mecanismo de respuesta ante los graves problemas cotidianos, la exterioridad se filtraba en el universo del arte con la complicidad de la precariedad del material. Es en este tipo de prácticas donde se localizan esas zonas incipientes donde el arte puede hacer preguntas que los discursos políticos, religiosos y estéticos no se formulan. Lo social deviene entonces en acontecimiento y la obra se desplaza de la estructura a un modo de hacer que trabaja en esas zonas de lo indeciso, de lo irresuelto, a la par que el humor contribuye a pensar en lo que aún es posible.

Cubanos de todos los barrios, uníos en el Café internet del Tercer Mundo

La curadora cubana Corina Matamoros, explica como Barroso:

se las ha ingeniado para que los circuitos de información y comunicación de las grandes urbes globales estén configurados con lo tradicional local a través de la elección de sus materiales y su modo artesanal de producción artística.²⁶

²⁶ Corina Matamoros, “Contra las fronteras”, La Habana, marzo de 2012, consultado el 22 de octubre de 2015, <<http://www.uprising-art.com/wp-content/uploads/2012/10/CorinaMatamoros-Contralafronteras-2012.pdf>>.

Su concreción física del anhelo por insertarnos en el tecnológico mundo desarrollado lleva a Barroso a concebir un *Café internet del Tercer Mundo* (2000) [Fig. 2], justo en un país donde el acceso a internet es sumamente limitado, muy costoso con relación a los salarios en moneda nacional y su más fácil acceso se concentra mayormente en algunas instituciones o empresas.



Fig. 2 *Café Internet del Tercer Mundo*, 2000, 7ma Bienal de la Habana, Fortaleza El Morro, La Habana. Fotografía: Cortesía del artista.

Cual ambiente de disfrute, mientras se conversa en un bar cafetería, degustando una cerveza o escuchando música, se puede también acceder al juego simbólico que el artista tiene previsto para el público. Las “computadoras” estaban hechas de madera y para accionarlas, el usuario debía mover

unas manivelas para poderse conectar a la imaginaria red [Figs. 3 y 4]. Esto le permitía desplazar una serie de imágenes y mensajes que el artista había incluido en cada máquina.



Fig. 3 *Windows*, 2003, escultura con mecanismo, xilografía, impresión digital, 35 x 40 x 40 cm. Fotografía: Cortesía del artista.

La muestra se expuso inicialmente en el antiguo castillo de El Morro, durante la 7ma Bienal de La Habana, en el 2000, y dos años más tarde en el Center for Cuban Studies en Nueva York y en el Museum of Art and Science en Key West, Florida. En la Galería Promo-Arte de Tokio, Barroso integró en 2003 nuevos ingredientes que le aportó el contexto [Fig. 5]. Comenta el artista:

[En Japón] hice performances con mi robot y mis teléfonos. Antes los hacía con manivela...pero ahora los estoy haciendo “touch”, ¡van a ser táctiles! Tienen sus audífonos, su cargador... Me interesaba la idea de la tecnología e ironizar sobre la globalización y la comunicación. En Japón

hay esa cultura súper tecnológica que me interesó analizar.²⁷



Fig. 4 *Café internet del Tercer Mundo*, 2001, Flatbed Gallery, Austin, Texas. Fotografía: Cortesía del artista.

Se establecía entonces una lectura a la inversa, donde el margen se posicionaba desde la estrategia humorística e irónica, para visibilizar su condición de alteridad vital ante los centros de poder tecnológico.

Se producía un intercambio de capitales simbólicos; y entonces afloraba, después de la risa, la convicción de reconocer la creatividad auténtica, el imaginario consistente y el compromiso del artista con lo que el teórico Homi Bhabha denomina “el lugar de la cultura”: “...es el espacio de intervención emergente en los intersticios

²⁷ Clelia Coussonnet, “Entrevista exclusiva con Abel Barroso”, mayo de 2012, consultado el 22 de octubre de 2015, <<http://blog.uprising-art.com/es/entrevista-exclusiva-con-abel-barroso-2/>>.

culturales lo que introduce la invención creativa en la existencia.”²⁸



Fig. 5 *Café internet del Tercer Mundo*, 2003, Galería Promo-Arte, Tokio, Japón. Fotografía: Cortesía del artista.

Barroso confrontaba al café internet internacional, proponiendo su contraparte, en una visualidad que pretendía mantener la apariencia externa de estos recintos de comunicación tecnológica en la “aldea global”.²⁹ De este modo, el artista no pretende competir con el referente, sino que construye espacios donde podemos ver – y en consecuencia – pensar de otro modo,

²⁸ Homi K. Bhabha. *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 1994, p. 25.

²⁹ Se retoma el concepto utilizado por Marshall McLuhan en sus libros *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962), *Understanding Media* (1964) y *Guerra y paz en la Aldea Global* (1968), donde se refiere a la transformación de la sociedad humana debido a la velocidad de las comunicaciones, con lo que compara el uniforme estilo de vida al de una aldea. El autor ejemplificó este proceso mediante el uso de la radio, el cine, la televisión, la prensa, el teléfono, el procesamiento digital, entre otros medios, que acortan las distancias que separan a los grupos sociales, provocando un consumo similar de la cultura.

en contraste con el similar consumo que posibilita la tecnología a nivel global [Fig. 6]. Es aquí donde Néstor García Canclini percibe que se genera una “noción de potencia poética y hermenéutica atractiva para la producción y la comunicación artística”³⁰ que sintoniza con el cambio de la noción de lugar. En efecto, el desplazamiento de lugar del paradigma a representar pulsa un discurso otro, una interpretación otra, de aquel entorno ahora reubicado en otro contexto: el de la crisis, la pobreza y la incomunicación.



Fig. 6 Abel Barroso toma una fotografía en Japón con uno de sus teléfonos celulares del Tercer Mundo, 2003. Fotografía: Cortesía del artista.

En *El Libro de los Sarcasmos: Estudio del humor lúdico en 64 escritores mexicanos*, José Manuel García-García, precisa que la “humorología” es el método auxiliar de la

³⁰ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz Editores, Buenos Aires/Madrid, 2011, p. 181.

teoría estética del humor lúdico, la cual se desarrolla mediante estrategias de oposiciones binarias, detonantes del humor, personajes cómicos, lenguaje lúdico humorista, entre otras. Asumimos entonces su propuesta de análisis del humor como “la sorpresa que produce el súbito encuentro entre dos o más elementos excluyentes”,³¹ donde resulta imprescindible un intérprete de la situación humorística.

En efecto, la primera reacción física que nos provoca el humor viene dada por la inestabilidad que supone la escena que se nos presenta. Nos toma por sorpresa el enfrentarnos con personajes o ambientes que se salen de las normas de representación establecidas, y que incluso dentro de éstas, pudieran comportarse como fenómenos opuestos. La curadora y crítica de arte cubana Dannys Montes de Oca precisa:

Pertenecer a un contexto tecnológico poco desarrollado impone la búsqueda de soluciones que permitan por un lado responder a las necesidades originarias, situaciones y problemas artísticos y tradiciones en los que se produce la obra y a las cuales se debe en la búsqueda de una efectiva interactividad con su medio y, por el otro, interactuar en mayor o

³¹ José Manuel García-García, *El Libro de los sarcasmos: Estudio del humor lúdico en 64 escritores mexicanos*, Proyecto Guardamemorias, México, 2011, p. 4.

menor medida a tono y en correspondencia con una cultura artística internacional siempre en proceso de transformación.³²



Fig. 7 Agenda electrónica del *Café internet del Tercer Mundo*, 2003, Galería Promo-Arte, Tokio, Japón. Fotografía: Cortesía del artista.

Un café internet con máquinas de madera y con una red ficticia vocifera la precariedad y nos toma por sorpresa, desata la risa, nos hace parte del juego, a la vez que nos hace conscientes de nuestra condición limitativa para acceder a ese universo de la tecnología digital [Fig. 7]. El artista reflexiona sobre la redistribución compleja e inestable de los focos de poder y acompaña el complejo

³² Dannys Montes de Oca, "Dinámicas de interactividad en el arte contemporáneo de una Isla que se llama Cuba", consultado el 22 de octubre de 2015, <<http://www.cartodigital.org/interactiva/interactiva07/ensayos/montesdeoca.pdf>>.

proceso de recomposición de las estructuras, interacciones y experiencias del imaginario colectivo desde el *lugar de su cultura*.

Y es que para Barroso, esta estrategia de producción artesanal, también le sirve para criticar el tipo de obra que apela a una tecnología sofisticada, pero que a pesar de todo el despliegue y derroche, no consigue transmitir nada. En este sentido es muy interesante el contraste que se refleja entre lo producido en serie y lo elaborado a mano, con lo cual enfatiza la materialidad y su proceso de transformación, desde una perspectiva más humanizada del sujeto creador. Según comenta Barroso:

Toda esta obra que hago con *low-tech*, con computadoras de madera, me permite hacer una especie de ironía sobre quién tiene acceso a Internet, quién tiene acceso a la tecnología, cómo se distribuye esto, y al mismo tiempo, cómo influye en que haya muchos artistas haciendo un arte contemporáneo atado a la tecnología. Mi obra es un poco una respuesta a esa tecnología del primer mundo, pero vista desde el tercer mundo.³³

En esa misma sintonía, los teléfonos celulares, máquinas de pinball, ordenadores,

³³ Manuel Toledo, "¿Por qué la escultura?", 8 de octubre de 2007, consultado el 22 de octubre de 2015, <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7033000/7033037.stm>.

cámaras, y juegos de *Visa Monopoly* nos recuerdan el entorno en que se han producido las piezas – el de la escasez que impulsa la inventiva – cual metáfora de alcanzar el sueño de mejorar económicamente y llegar a nivelar esa historia eternamente desfasada que nos relegó al margen del desarrollo mundial. Lo que se “juega” en esta propuesta que subyace en la pieza *Visa Monopoly* es un permiso de extranjería, de acuerdo al PIB (producto interno bruto) de los países, por lo que a más alto PIB, el visado resultará más costoso [Fig. 8]. Intenciones similares evidencia *Visa Vending Machine (Máquina vendedora de visas)* donde el artista parodia acerca del país que se seleccione para emigrar, de acuerdo a las opciones disponibles y el dinero con que se cuente.

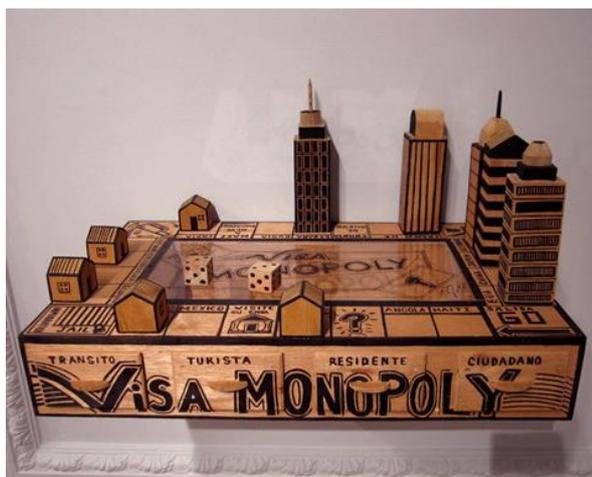


Fig. 8 *Visa Monopoly*, 2011, collage, acrílico y tinta sobre papel, 76 × 112 cm.
Fotografía: Cortesía del artista.

Se trata de piezas elaboradas de forma artesanal e individual que remiten a productos industriales; por lo que el contraste con la tradicional técnica de grabar la madera (xilografía) acentúa la intención irónica. Decía el filósofo Gorgias: “Cuando discutas, destruye con risa la seriedad de tus adversarios, y con seriedad destruye sus risas.”³⁴

De este modo, el artista participa simbolizando, reimaginando los desacuerdos. Según García Canclini: “La tarea del arte no es darle un relato a la sociedad para organizar su diversidad, sino valorizar lo inminente donde el disenso es posible.”³⁵ En este sentido, tendríamos que considerar los estudios desarrollados por el ya referido Grupo de Investigación “Nuevas lecturas de los textos latinoamericanos” de la Universidad de Concepción en Chile, cuando llaman la atención sobre la orientación ético-social del carácter perturbador del orden institucional, que puede provocar la risa, lo cual lleva en muchos casos a lo que ellos exponen como su domesticación. Se crea así una complicidad muy especial entre el receptor, quien pronto decodifica las intenciones – ¿ocultas o enmascaradas? – a través del humor. Se propicia entonces su

³⁴ Gorgias citado por J.M. García-García, p. 3.

³⁵ N. García Canclini, p. 251.

apertura hacia el ingenioso mensaje que deberá captar, mediante la risa, mediante la comprensión casi siempre inmediata de los artilugios del creador. La imagen cobra un sentido y se convierte ella misma en discurso, en texto.

Tropicalicemos la tecnología

Barroso propone un discurso ideo-estético desde el espacio conceptual trans-territorializado de los “subalternos”. Por eso, decide crear la *Mango Tech*:

Compañía productora de equipos de todo tipo – autos, computadoras, electrodomésticos... –, devenida *símbolo de una tecnología hecha con recursos alternativos* [sic], que remeda en tono jocoso la actitud de los pueblos del Tercer Mundo al pretender alcanzar aquello que en el Primero se considera “desarrollo”.³⁶

Es interesante considerar el comentario de Mosquera sobre estas estrategias de subversión de la norma (entendida ésta en el contexto de la obra de Barroso, como la norma impuesta desde el ámbito tecnológico de los países desarrollados) cuando afirma:

Si la imposición buscó convertir al Otro, el acceso le facilitó usar esta cultura para fines propios, diferentes y transformarla

³⁶ A. Ibarra y P. Martínez, p. 97. [Itálicas utilizadas en el texto original por las autoras.]

desde dentro. La metacultura occidental – con sus posibilidades de acción global – ha devenido un medio paradójico para la afirmación de la diferencia, y para la rearticulación de los intereses del campo subalterno en la época postcolonial.³⁷

La empresa – obviamente – carece de los recursos necesarios para compararse con su referente original, por lo que se explica el uso de la apropiación, el *bricolage* y el simulacro; eso la hace diferente a la *high tech*.³⁸ Sumémosle ahora el concepto “lúdico”, al que se refiere el citado García-García, como “una acción que arbitrariamente ha sido reglamentada por un estratega (que) busca [...] placeres inmediatos: triunfo, control, poder, conocimientos, y satisfacciones inmediatas.”³⁹ Barroso incorpora, por los propios enfoques de muchos de los recursos que utiliza, y de las concepciones simbólicas que le motivan, esta orientación lúdica. Cual estratega, el artista no hace uso de su lenguaje plástico de forma arbitraria, sino muy cuidadosamente, va previendo las reacciones que provocará el uso de los materiales, la incorporación de textos y las estrategias de incorporación activa del

³⁷ G. Mosquera, p. 48.

³⁸ Desde la noción que asume todo lo vinculado con el desarrollo de alta tecnología en el mundo contemporáneo.

³⁹ J. M. García-García.

público. Por otra parte, abunda García-García,

el proceso del juego en sí mismo, ejerce una adicción causada por el gozo de moverse entre la plena libertad y la responsabilidad, entre la elección privilegiada de los medios o los fines, entre la misteriosa relación del azar y los conocimientos, los simulacros y la vida real.⁴⁰

Por supuesto que en ocasiones, surge el impulso creativo que no se prevé y, si el resultado es idóneo a las intenciones, se incorpora coherentemente al producto terminado.

Para ilustrar este proceso en la producción de Barroso, una de los ejemplos más precisos es justamente las obras producidas por esta empresa ficticia llamada *Mango Tech*. El creador cubano trabaja con la madera – las ya referidas matrices xilográficas – propiciando que las máquinas sean operadas por los propios espectadores. Claro que no llegan a funcionar porque son únicamente la simulación de una realidad tecnológica; pero a la vez denotan una estrategia de resistencia.

En la presentación de la peculiar compañía comercializadora en la exposición “Automóviles del Tercer Mundo” se estimulaba la participación del público mediante el

eslogan utilizado para la venta de “autos”: “Automóviles para dos personas: uno maneja y el otro empuja” [Fig. 9 & 10]; exponente de una ironía que establece una inmediata empatía con el espectador, consciente de la ridiculización de un contexto económico de pobreza tecnológica, pero que se sumerge en la diversión que provoca el ingenio y el humor del artista.

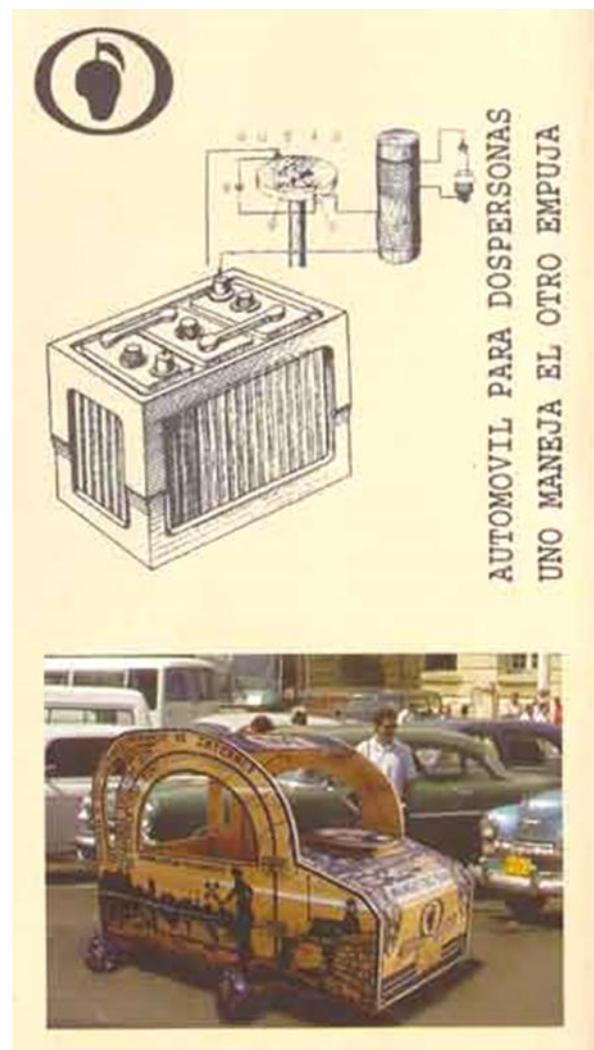


Fig. 9 Exposición “Automóviles del Tercer Mundo”, 2003, Galería La Casona, La Habana. Fotografía: Cortesía del artista.

⁴⁰ J. M. García-García.



Fig. 10 Exposición "Automóviles del Tercer Mundo", 2003, Galería La Casona, La Habana. Fotografía: Cortesía del artista.

Si bien el libro de García se configura como recurso metodológico para el estudio de la producción literaria, aporta el instrumental de análisis idóneo para abordar la obra del artista cubano. Y justamente enlazando el divertimento, placer, gozo, éxtasis, emoción, que hay en el juego, con el humor y sus oposiciones binarias (solemnidad vs. relajó; ignorancia vs. ironía; sentido literal vs. sentido figurado), nos encontramos con las premisas necesarias para adentrarnos en el reconocimiento de los métodos creativos de Barroso.

También le interesa mucho al joven creador cubano reflexionar sobre las fronteras virtuales o reales de la globalización, así como acerca de la emigración como consecuencia en gran medida de no tener

acceso al sueño del consumo global. Canclini afirma:

No se trata de representar la voz de los silenciados, sino de entender y nombrar los lugares donde sus demandas o su vida cotidiana entran en conflicto con los otros.⁴¹

Con relación a las estrategias creativas de Barroso, la ya referida investigadora cubana Caridad Blanco expresa:

Las dicotomías riqueza/pobreza, desarrollo/subdesarrollo, confort/precariedad ilustran, a partir del crecimiento del contraste entre ellas, la ruta de la movilidad humana que ha sido acentuada por la globalización. Ese paso en favor del entendimiento que hay tras el comentario crítico de muchas de las irónicas provocaciones de Abel Barroso no impide sin embargo ver cómo todos los muros han tenido y tienen una sujeción a la historia, los reales y los virtuales, a no dudarlo. Sus márgenes han estado como un sonajero al viento de los tiempos. Se precisa hoy de fuerzas renovadas interviniendo en la negociación de efectivas movilidades o derogaciones de cotos, pero puede comprenderse, justo cuando vemos a la historia como una puesta en escena de intereses, esa idea que el propio artista gusta definir desde sus obras: un país es una ilusión.⁴²

Siempre Barroso se las ingenia para recompensarnos con la risa en una dinámica en la que interviene el humor lúdico de manera

⁴¹ N. García Canclini, p. 138.

⁴² Caridad Blanco de la Cruz, "Exposición Individual Abel Barroso", *ArtNexus*, no. 7 - *Arte en Colombia* # 125, Diciembre-Febrero 2011, consultado el 22 de octubre de 2015, <https://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=22379&lan=es&x=1>.

muy constante. Sus intenciones se revelan, por ejemplo, cuando inserta situaciones que rompen, cual distanciamiento brechtiano, una escena aparentemente seria, como sería la presentación de un robot – *Technology Man* (2002) – en una feria de desarrollo tecnológico en Japón. Al respecto comenta el artista: “Humor, ironía, cinismo a veces, son complementos que espontáneamente voy insertando en mis obras.”⁴³



Fig. 11 *Robot del Tercer Mundo*, 2002, Edificio Central de Honda, Tokio, Japón. Fotografía: Cortesía del artista.

El robot creado por Barroso incorpora y visibiliza sus habilidades en su propio diseño, al estar grabadas en su cuerpo: habla quince idiomas, limpia casas, maneja taxis y hace mojitos [Fig. 11]. No cabe duda del sarcasmo que alude a los estereotipos sobre el emigrante latinoamericano.

⁴³ C. Coussonnet.

¡A gozar con la globalización!

En 2006 Barroso concibe una espectacular y provocadora muestra titulada “Se acabó la guerra fría, a gozar con la globalización”. Dispone tres cajas de mecanos que componen tres imágenes y que para él simbolizan el proceso global: un portaviones cuidando una torre de petróleo, un avión estrellándose contra las Torres Gemelas y un puente atravesado por vehículos. En la pared se proyectan imágenes de varias ciudades.

Siguiendo esta secuencia temática, dos años después el ingenioso creador cubano concibe una *Fábrica de la globalización* (2009), gran instalación desmontable y rústica, que se adapta al lugar donde la mano de obra resulte más barata [Figs. 12, 13 & 14]. Nuevamente la madera y el cartón funcionan como materiales significantes para representar lo producido en dicha fábrica, con lo que denunciaban la precariedad tecnológica de las zonas de procedencia y de la materia prima subvalorada.

Transitan por esteras ensambladas teléfonos celulares, batidoras, memorias usb, computadoras y mp3, los cuales portan los nombres de las transnacionales más reconocidas en el mercado: MTV, McDonald’s, Chrysler, Sony, Toyota, Burger

King, VW, entre otras. Se recrean los mecanismos más frecuentes que usan este tipo de empresas en el mundo contemporáneo y se refuerza una intención irónica sobre la distribución, al incluir en algunas cajas de estos productos, los nombres de países como Vietnam o Angola, de donde, al parecer, procedían los productos que las transnacionales comercializaban.



Figs. 12 *Fábrica de la globalización* (detalle), 2009, 300 x 1300 x 400 cm. Fotografía: Cortesía del artista.

Resultados sumamente irónicos como una licuadora que prepara jugo del Tercer Mundo, o una cámara fotográfica marca Pobreza Digital, llaman la atención del público, mismo que sonrío y a la vez se convierte en cómplice. Afirmaba el escritor Arthur Koestler que nos reímos ante “la percepción de una situación o idea en dos marcos de referencia o contextos asociativos

coherentes en sí mismos, pero recíprocamente incompatibles.”



Fig. 13 *Fábrica de la globalización* (detalle), 2009, 300 x 1300 x 400 cm. Fotografía: Cortesía del artista.



Fig. 14 *Fábrica de la globalización* (detalle), 2009, 300 x 1300 x 400 cm. Fotografía: Cortesía del artista.

Barroso se interesa por desmontar y desmitificar a la globalización y la dosis de

burla que transgrede, que confronta y divierte, se constata en sus propias palabras: “Por supuesto que cuento con que alguna de mis computadoras se pueda romper, pero eso no es problema, tengo los repuestos y son muy baratos.”⁴⁴

Es entonces cuando la risa acude en su especificidad liberadora, a la par que intelectualmente la percibimos como respuesta ante una estructura paradójica de superposiciones, para terminar “instalada en los intersticios y grietas abiertos entre los componentes del objeto risible.”⁴⁵



Fig. 15 *Pentium*, 2003, escultura con mecanismo, xilografía, impresión digital, 60 x 40 x 45 cm.
Fotografía: Cortesía del artista.

⁴⁴ P. Binder & G.Haupt.

⁴⁵ María Nieves Alonso, Paulina Barrenechea, et. al., “Habremos de reír, nos alegraremos, habrá deleite: Reflexiones sobre la risa (Primera parte)”, *Atenea*, no. 496, II Sem. 2007, p. 14.

La poética del humor en Barroso se configura desde el compromiso ético consciente de formación e información cultural del artista con respecto a la obra. Su obra puede tener un efecto cómico porque opera con resortes humorísticos como la incongruencia y la sorpresa. El humorista cubano Osvaldo Doimeadiós, en un debate acerca del humor en la cultura, comentaba:

El humor, en cierto sentido, viene a ser una manera de agilizar o esquivar el tránsito por el “valle de lágrimas”, esa metáfora de la vida en la que se nos educó. El humor es como una lente corrida un poquito más a la derecha o a la izquierda del cuadro, lo que nos da un sentido de distancia sobre esas cosas. El humor resulta una manera de desvirtuar “la gran ceremonia de la vida”...⁴⁶

La “falsa” tecnología que Barroso utiliza en sus obras, configura una poética del humor personal y a la vez social. La empatía comunicativa y afectiva que sus piezas generan con el espectador hacen suponer que su propuesta nos acompaña en el “valle de lágrimas” del que habla Doimeadiós. Nos hace el trayecto más divertido, menos doliente, y sugiere que desde la adversidad es posible la revancha, es posible la risa.

⁴⁶ “El arte de reír: el humor en la cultura”, en *Temas*, No. 52, octubre-diciembre de 2007, p. 97.

Olga María Rodríguez Bolufé es licenciada en Historia del Arte, Universidad de La Habana, Título de Oro. Maestra en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, Mención Honorífica. Doctora en Historia del Arte, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, Mención Honorífica. Especialista en arte latinoamericano y caribeño; investiga sobre las relaciones artísticas entre países de la región, con cuatro libros de su autoría: *Ojos que ven, corazón que siente*, UIA, 2007; *Relaciones artísticas entre Cuba y México: momentos claves de una historia (1920-1950)*, UIA, 2011; *Altri Sguardi, Altre Interpretazioni. La pittura cubana dagli inizi del secolo XIX alla Rivoluzione*, Universidad de Udine, 2011; *La pintura cubana en el siglo XIX: otras miradas a una historia*, UIA, en prensa. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (nivel 2), de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe y de Latin American Studies Association. Académica del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México; Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y de la Línea de Investigación “Estética, cultura visual e imaginarios en Latinoamérica y el Caribe”.

© Attribution-NoDerivs CC BY-ND