

El humor en el arte cubano de la última década
Héctor Antón
Incubadora ediciones

En el arte contemporáneo de la última centuria en Cuba, prevalecen diversos modos de asumir este factor humano. Desde propuestas que plasman el humor explícitamente y sin pretensiones tropológicas hasta las que obvian los efectos de comicidad inmediatos. Mediante la segunda opción, se elaboran chistes donde la idea adquiere un protagonismo que omite la imagen caricaturizada en su afán de pensar la fábula antes que disfrutarla visualmente.

Cuando no se persigue provocar la risa humorísticamente es que se observan los mayores logros. Solo de esta manera, los hacedores más pretensiosos marcarían una distancia con relación a ese humor que repleta nuestros teatros, privilegiando el juego de palabras y la parodia circunstancial por encima de la sátira a tópicos nada risibles reducidos a una carcajada.

El chiste como ilusión de subversión política pudo ser el motivo que impulsó concebir *El bloqueo* (1989), de Tonel. Al estructurar la morfología del archipiélago con bloques de construcción, se reafirma una sospecha compartida por los más reticentes: “El bloqueo es la isla misma”. A partir de este absurdo, la moraleja consiste en sugerirle al espectador pasivo la necesidad de abandonar el limbo donde el inconsciente colectivo reposa sin sobresaltos.

De esta forma, la autoconciencia se transforma en autoparodia ansiosa de que todos lleguemos a la misma conclusión: “el bloqueo soy yo”. Así, la fábula visual insiste en fustigar esos complejos de impotencia que asocian las limitaciones individuales con las veleidades sociopolíticas. Este bloqueo deviene una sátira contra la pereza mental y la concepción estática de los accidentes históricos. Su gracia estriba en inducir lo risible en lugar de la risa en sí. Por lo que el protagonismo de la estrategia humorística desplaza al humor explícito, convirtiéndose en simulacro de arte contestatario renuente a ser despojado de sus connotaciones sociales.

Otro de los que se niega a enseñar los dientes en su propósito de morder el cerebro del espectador es Lázaro Saavedra. Su *Detector de ideologías* (1989) constituye una de las soluciones más ingeniosas del conceptualismo dominante de la poética del autor. Ante esta manipulación de un objeto ordinario, percibimos el atrevimiento que desbordó al artista mientras elegía y desarrollaba una idea-manjar para la censura. Con semejante artefacto casi invisible en la galería, se concretó una alegoría caricaturesca en torno al síndrome de la sospecha que, en cierta época, identificó al diversionismo ideológico.

Aunque para los optimistas se trataba de una presencia temporal, el binomio desconfianza-traición podía constituir un decreto en la mente de los funcionarios más rectos. Razón para que lo simpático de la pieza estribe en su analogía con ese verdugo de los doble-agentes que es el detector de mentiras. Tan exagerado como preciso, el recurso inventado por Lázaro con el objetivo de erradicar el brote de la deslealtad, le facilitó darle un toque cálido a una operación fría. Aquí el choteo está

tan bien escondido que parece fantasmal, a pesar de que en esencia ejerce una férrea autoridad. *Detector de ideologías* es un ejemplo de humor contenido, sarcasmo interior que se debate por salir a la luz convertido en jocoso trauma del pasado. Como en Tonel, estamos en presencia de un humor decidido a no revelar su nombre ni a confesar sus verdaderas intenciones.

En los últimos años se ha producido una especie de institucionalización del chiste. Como si hablar plásticamente en serio no tuviera sentido o, en el mejor de los casos, encanto. La solemnidad brilla por su ausencia. El pícaro sofisticado se erige como estrategia de cuantas maniobras sean posibles. Todo lo cual se manifiesta a la hora de escoger materiales, símbolos, espacios, la interacción con el espectador o el título de las piezas.

También se observa una tendencia minimalista, deseosa de hallar fórmulas sencillas que procuren impactar mediante operaciones sutiles que trasciendan sus significados habituales. A esto debemos agregarle la premeditación de intentar una

broma distante, ambigua y presuntamente universal que termine ganándose la confianza de todos.

Una de las propuestas fieles a dicha opción *minimal* la representa el trabajo en solitario de Wilfredo Prieto. Su quehacer se concentra en pensar la síntesis, gustoso de pecar por defecto antes que por exceso. Este tipo de maniobra de hacer visible en sus mangos verdes madurados con tempera roja o cuando pinta el mapamundi en un grano de chícharo. Ambos gestos persiguen congelar el drama insular, tratando de rebasar sus lecturas contextuales.

En este sentido, su punto más alto lo constituye *Apolítico* (2001), un conjunto de banderas diseñadas para exhibir su neutralidad en el espacio abierto de la institución arte. Condicionada por el contraste entre lo leve y lo pesado, lo lúdico y lo agónico, esta obra alude a una postura que, a la vez, representa a ciertas imposturas renuentes a correr el mínimo riesgo que haga peligrar su ascenso o permanencia en la nomenclatura del cuerpo social.

En el contexto imaginario que engloba *Apolítico*, la razón es más intensa que la locura, lo frío más rentable que lo cálido y, por supuesto, el vínculo con las instancias hegemónicas se desenvuelve en un plano donde la astucia sustituye a la debilidad. Provocar, replegarse, esbozar una mueca y dar un paso atrás. Así transcurre el eterno retorno del no-compromiso, del símbolo de la nacionalidad reducido al maniqueo blanco y negro, enmascarando la personalidad del artista en el ambivalente credo de la fábula desplegada.

Lo paradójico de la pieza es su inmediata conversión en chiste falso, en que se reivindica el factor lúdico desde su propia negación. Es decir, que “pasar gato por liebre” se traduce en una lección de humor negro que aparenta no tener color alguno.

La configuración de una atmósfera en la que el ingrediente lúdico lo aporta la interacción con el espectador cristaliza en el *performance Suelo raso* (2001) del colectivo Enema. Todo consistía en utilizar el cuerpo como soporte de locomoción y

medida del espacio. El simulacro de cinta métrica debía ser capaz de cubrir un trayecto de cuatro kilómetros, desde Santiago de las Vegas amanecer en El Rincón, el día de San Lázaro.

Extenuante y densamente ritual, la acción se transformó en una inesperada convocatoria a las más antagónicas reacciones de los caminantes. Para unos, era lo nunca visto en la historia de la peregrinación. Para otros, se trataba de un disparate más. La empatía *performers-observadores* llegó al punto de que muchos se ofrecieron voluntariamente para aliviar el esfuerzo de los ejecutantes. Y de la inesperada colaboración, emergió el contenido humorístico del *performance*. Así todo lo solemne se transformó en burla sin límites. Incluso, no faltaron quienes estaban dispuestos a cortar la cinta humana.

Si aquello era arte de verdad, entonces todos querían ser artistas. Cualquiera diría que se trataba de una provocación de los mismos artistas para ridiculizar la tradición. Un absurdo suficiente para advertirnos que, si el elemento cómico lo aporta

el espectador, de nada sirve descubrir el rostro o la máscara de los recursos humorísticos en función de una obra realizada en el espacio público.

Otra acción encaminada a propiciar un efecto psicosocial se plasma en el hecho de estar las veinticuatro horas del día metido dentro de un traje de fuerza, realizando las funciones vitales cotidianas. Apelando al uso de este “objeto útil”, Ariel Orozco traslada al ámbito público una situación propia de los espacios destinados a la curación mental. Aquí el chiste radica en simular la exhibición de un desequilibrio psíquico, ignorando el tabú social con respecto a su tolerancia.

Siguiendo el trayecto de esta autoparodia, un psiquiatra dictaminaría que la operación consiste en jugar irónicamente con un trauma ya superado. En cambio, la multitud exclamaría que no existe una locura mayor que mostrarla delante de todos. Por lo que el posible contrapunto entre esencia y apariencia se verificaría más en su lectura que en su escenificación.

En esta parábola entre lo evidente y lo sutil, el peso de la sátira se concentra en cuestionar el absurdo que significa la burla a cualquier peripecia externa, sin considerar los enigmas que impulsan esas actitudes humanas más allá de las poses, donde no cuentan ni las inhibiciones ni las transgresiones. El contenido humorístico de *Objeto útil* bien pudiera estar en la carga trágica o cómica que provocaría la hondura o superficialidad de su recepción.

Todos conocemos los prejuicios que pesan sobre los humoristas en cuanto a si su labor reúne las cualidades imprescindibles para ser reconocidos dentro del llamado arte serio. Esto es aplicable tanto en el campo de las artes escénicas como en la gráfica. Y, por momentos, se tiene la impresión de que gran parte de nuestros artistas plásticos son humoristas en potencia, pero que temen asumirse asumir-se como tales debido al estigma que gravita sobre el género. Basta acercarse a muchos de ellos para comprobar la sospecha.

Estos enfoques del humor en el arte cubano contemporáneo, confirman la existencia de una filosofía lúdica arraigada en el imaginario de los artistas. Las pruebas que involucran satíricamente a todo cuanto incide directa o indirectamente en la producción artística actual son demasiado evidentes como para disponerse a refutarlas. Más allá del choteo vulgar o del chiste conceptual, de lo culto o lo popular, lo que impera es una afinidad casi biológica por querer comunicar ideas utilizando la gracia como medio y no como fin.

Parafraseando a Heidegger, estos creadores parecen coincidir afirmando: El humor consiste en ocultarnos el humor. Porque la más seria finalidad de este recurso es arribar al punto donde termina la risa y cristaliza su metamorfosis en reflexión. Esta debe ser la gran aspiración de los chistosos cubanos que no confían a ciegas en el poder de su ingenio.