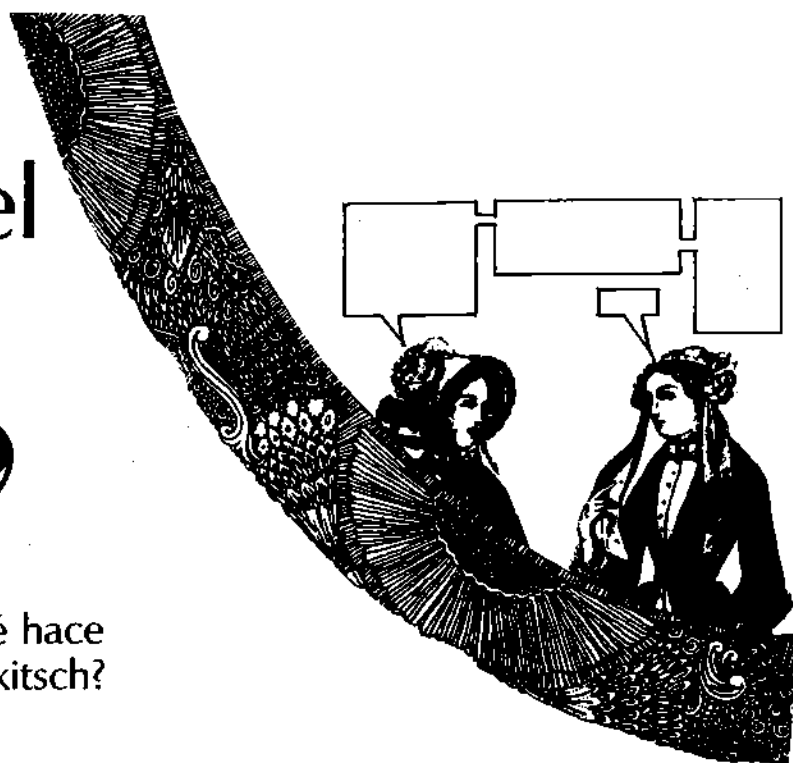


“¿Una pragmática del kitsch en la cultura plástica cubana?”

Desiderio Navarro

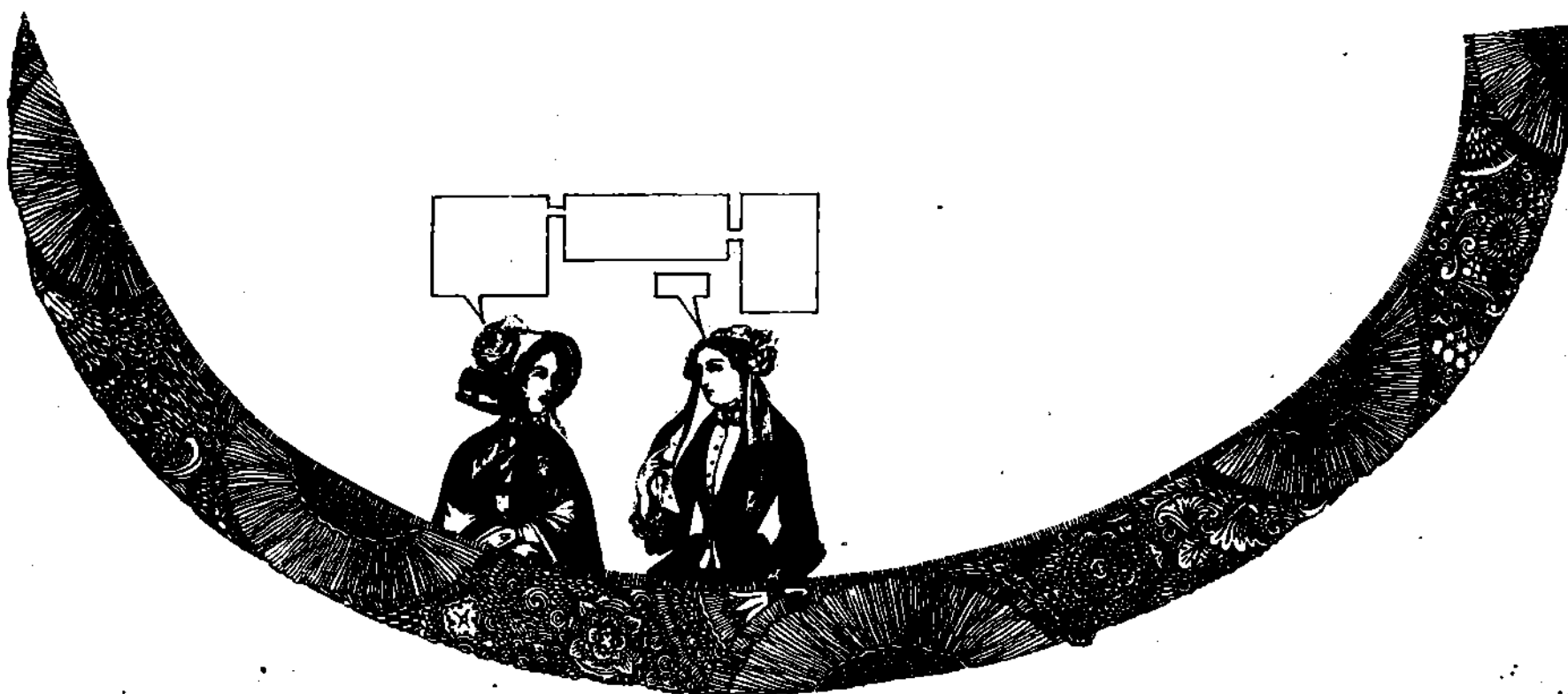
¿Qué hacen nuestros artistas con el kitsch? ¿Y qué hace nuestro público con las obras cubanas del meta-kitsch?



Sí, una crítica sociológica del kitsch en la cultura plástica cubana no puede prescindir de un análisis pragmático de la comunicación plástica, de un estudio del funcionamiento real de las obras plásticas en los procesos comunicacionales concretos. Hasta la definición misma de la obra plástica kitsch ha de ser formulada desde el punto de vista pragmático. No hay rasgos estructurales cuya presencia en una obra sea una condición necesaria y suficiente para que ésta pueda ser calificada de kitsch. O sea, no es posible una definición “sustancialista”, “ontológica dura”, estructural-inmanente. Y es que cada uno de los rasgos estructurales propuestos hasta la fecha (p. ej., el amontonamiento, el eclecticismo) aparece en obras generalmente consideradas del todo ajenas al kitsch. En cambio, teniendo en cuenta la actitud pragmática de los emisores y los receptores hacia las obras y aquellos rasgos sintácticos y semánticos internos que están correlacionados con los rasgos pragmáticos de las obras, es posible distinguir la plástica kitsch como modelo funcional.

Sobre la base de mis observaciones locales, considero que los rasgos de ese modelo coinciden con los que Günter Waldmann ha señalado en su definición pragmática del texto literario kitsch. En mi opinión, la obra plástica kitsch es aquella que, con sus rasgos evocadores de asociaciones, acumuladores de atractivos y estimuladores de emociones, demanda una conducta receptiva kitsch (Waldmann escribe “posibilita” en vez de “demanda”; como luego se verá, considero, por el contrario, que hay obras de “alta plástica” que posibilitan ese comportamiento y no por ello son obras kitsch). Esa conducta kitsch no es más que aquella conducta receptiva plástica hacia objetos artísticos o extrartísticos con la que el receptor satisface una necesidad socialmente condicionada de emocionalidad íntima. De ahí que mi condena del kitsch plástico —como la del kitsch literario en el teórico alemán— no se derive de criterios plásticos normativos (p. ej., antieclécticos), sino de la conclusión sociológica, ya expuesta en mi anterior estudio del kitsch en Cuba (Unión, No. 2, 1988), sobre el carácter nocivo de la satisfacción de tal necesidad con semejantes medios en nuestra sociedad.

Para una crítica interesada en saber qué hacen realmente los receptores cubanos con las obras plásticas, reviste una especial importancia el estudio de las posibilidades del funcionamiento de los textos en lo que respecta a la oposición kitsch/no-kitsch. Existen cuatro posibilidades fundamentales: 1) Una obra kitsch es objeto de una re-



recepción kitsch; 2) una obra no-kitsch es objeto de una recepción no-kitsch; 3) una obra no-kitsch sufre una recepción kitsch; y 4) una obra kitsch sufre una recepción no-kitsch. Desde el punto de vista teórico y político-cultural, las dos primeras posibilidades son triviales: representan los casos "normales". En cambio, las dos últimas son extraordinariamente interesantes e importantes para el crítico. Se trata de dos recepciones que muchos calificarían de "inadecuadas", "erróneas" e incluso "aberrantes". Por mi parte, creo que se pueden condenar determinados modos de recepción, pero no, en general, el hecho mismo de que una obra sea objeto de un modo de recepción que no es el previsto por el autor, porque en la historia de las artes plásticas universales esas recepciones "erróneas" son un fenómeno extraordinariamente frecuente que ha tenido una enorme importancia cultural.

Obra no-kitsch, recepción kitsch

Primeramente ocupémonos del caso en que una obra no-kitsch sufre una recepción kitsch. Aquí el receptor tiende a percibir y procesar exclusivamente aquellos rasgos de la obra que le posibilitan una recepción kitsch. Toda obra plástica no-kitsch (sea de "alto arte", folclórica, naïf o masiva-profesional; sea nacional o extranjera, del presente o del pasado) tiene mayores o menores posibilidades de sufrir una recepción kitsch (cerca de cero en muchos casos) en dependencia de: a) sus cualidades sensoriales y emocionales; b) los estereotipos de la sensualidad y la emocionalidad populares de una sociedad dada en un momento dado; y c) los estilos plásticos ya canonizados y automatizados en la iconosfera cotidiana. En el curso de la historia, esas posibilidades aumentan o disminuyen en dependencia de los cambios en los mencionados estereotipos y en el estado estilístico de la iconosfera cotidiana. Por ejemplo, las obras de Amelia o Portocarrero se prestan más a una recepción kitsch que las de Lam o Antonia Eiriz; y las mismas obras de Amelia o Portocarrero hoy tienen más posibilidades de sufrir tal recepción que en los años 50.

Diversos factores pueden inducir al receptor a preferir el modo de recepción kitsch ante esas obras: 1) la yuxtaposición con obras kitsch o la aparición en un lugar regularmente ocupado por obras kitsch; 2) la preparación de la recepción por un metatexto (periodístico, crítico, didáctico, etc.; escrito u oral) que dirige la atención del receptor exclusiva o preferentemente sobre los rasgos de la obra que posibilitan una recepción kitsch, al tiempo que exalta

los valores de esos rasgos; 3) la inclusión del texto plástico dentro de otra obra plástica (p. ej., ornamental o propagandística) que dirige la atención del receptor (mediante un texto escrito o con recursos plásticos) sobre los rasgos de la obra incluida que posibilitan una recepción kitsch; y 4) la simplificación u otra alteración del texto plástico que destaca, concentra o introduce rasgos que posibilitan una recepción kitsch: disminución o aumento del tamaño (p. ej., reproducción en miniatura), cambio de material (p. ej., reproducción sobre una tela de vestir), mutilación (reproducción de un fragmento escogido), etc.

En la cultura plástica cubana tenemos abundantes ejemplos de la intervención de todos esos factores: desde la reproducción de una cabeza femenina de Servando o Portocarrero entre obras plásticas kitsch dentro de una revista o en la sala de una casa, pasando por el comentario de prensa, radio o televisión que descubre y destaca en una obra o exposición sólo lo que le permite emplear todos los sinónimos y perifrasis posibles de "lindo" y "enternecedor", hasta la reproducción miniaturizada de una obra de Amelia como parte de la conformación plástica de una lata de galletitas. Desde luego, la fuerza pilotadora de la recepción que poseen esas situaciones comunicacionales, indicaciones metatextuales y modificaciones intratextuales no es omnipotente. Como las estrellas, estos factores "inclinan, pero no obligan". Su acción se ve obstaculizada o facilitada por los demás factores —antes mencionados— de que dependen las mayores o menores posibilidades de que una obra no-kitsch sufra una recepción kitsch.

Obra kitsch, recepción no-kitsch

Pasemos ahora al caso en que una obra kitsch sufre una recepción no-kitsch. Aquí el receptor tiende a percibir y procesar exclusivamente los rasgos sintácticos y semánticos de la obra que son pertinentes para algún modo de recepción no-kitsch (de la "alta plástica" en particular). Toda obra kitsch (nacional o extranjera, del pasado o del presente) tiene mayores o menores posibilidades de sufrir una recepción con arreglo a modos propios de la "alta plástica", en dependencia de: a) sus propiedades sintácticas y semánticas, y b) los diferentes modos de recepción que encierra la "alta plástica" de una determinada sociedad en un determinado momento histórico. Al igual que en el caso inverso antes estudiado, esas posibilidades aumentan o disminuyen en el curso de la historia; en este caso: en dependencia de los cambios en el proceso histórico de la "alta plástica", sobre todo

con el advenimiento de nuevas poéticas y su relectura de obras del pasado. Por ejemplo, las imitaciones kitsch del Art Nouveau comenzaron a ser percibidas como "alto arte" a partir de los años 60, lo que fue un efecto secundario del auge del arte psicodélico de la contracultura hippie y de su relectura del Art Nouveau (que repercutieron en el diseño gráfico cubano, sobre todo en el afiche cinematográfico). Asimismo ha habido recepciones dadá, surrealistas, pop y neodadá de ciertas obras kitsch en otras latitudes. También en este caso, situaciones comunicacionales, indicaciones metatextuales y modificaciones intratextuales semejantes a las que ya describimos en el caso anterior, pueden inducir al receptor —por mecanismos análogos, pero de signo opuesto— a privilegiar algún modo de recepción propio de la "alta plástica".

Por otra parte, al examinar el aspecto pragmático de la producción, se comprueba que, para el crítico cubano de artes plásticas en la actualidad, más interesante que el aprovechamiento de rasgos no-kitsch (de la "alta plástica") por el productor kitsch, es el aprovechamiento del kitsch por el creador no-kitsch (de la "alta plástica"), no tanto en calidad de "estrategia comunicativa", "gancho" o "caballo de Troya" comunicacional (por su atractivo para un público masivo), como en calidad de "material", "instrumento" u "objeto" de búsquedas de "alta plástica" (por sus propiedades estéticas, psicológicas, semióticas y sociológicas). Y es así porque el kitsch, como señala Jameson, es uno de esos "materiales que los postmodernos no se limitan a 'citar', como habrían hecho un Joyce o un Mahler, sino que incorporan en su propia sustancia",¹ pero, sobre todo, porque ya diversos plásticos cubanos, desde Flavio Garciandía hasta muy jóvenes estudiantes del ISA, han entablado en su obra variadas relaciones metatextuales con él, que van desde la cita y la alusión hasta el pastiche, la parodia y la ironía. Si bien nuestra crítica (G. Mosquera) ha empezado a dilucidar rigurosamente "qué hacen" nuestros artistas de neovanguardia con el kitsch, aún nada sabemos a ciencia cierta sobre "qué hacen" nuestro heterogéneo público con las obras de esos artistas del meta-kitsch. He ahí otra buena interrogante para esa incipiente crítica sociológica de la cultura plástica cubana, a cuyo desarrollo hemos querido contribuir con estas líneas.

1987

(1) Fredric Jameson, "El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", en: Casa de las Américas, La Habana, No. 155-156, marzo-junio de 1986, p. 142. ■ ■ ■ ■ ■