

Los estereotipos en el arte: un problema de la educación artística

Daniel Belinche, Mariel Ciafardo

El bueno y el malo

El malo sonrío, como Gardel, de costado, mientras tiene atrapada a la chica apuntándole una *Mágnam* en la sien. Sonríe y lanza una carcajada grave, simétrica y tonal cuando revela sus oscuras intenciones, destruir Nueva York, dominar el mundo, vengar la muerte de su hermano o liberar una horrible plaga sobre las principales capitales de los países más poderosos. Sonríe incluso en el instante previo a su caída cuando, luego de una rápida maniobra del bueno (en este caso Bruce Willis), queda suspendido del brazo de la chica intentando arrastrarla en su último periplo. Es un malo compacto, impenetrable, astuto, perturbado y en este caso terrorista internacional. Hubiera sido un neonazi pelado con monóculos y frases tales como “aoga el mundo segá mí” después de la derrota del Eje. Antes mejicano, ruso durante la guerra fría, centroamericano de barba espesa con la irrupción de Fidel y el Che, musulmán o árabe por estos días. Del otro lado, se le opondrá siempre un policía o ex policía algo borrachín –para acentuar el costado humano– capaz de sobrevivir a abordajes de aviones, de enfrentar a cientos de malos sólo con su coraje e incluso de sobreponerse a compañeros corruptos para resaltar el valor de la determinación individual frente a los flagelos colectivos provocados por el Estado y realizar el gran sueño americano. Regodeado en su sadismo, el malo siempre comete un error fatal que le da chance a su adversario.

El estereotipo es algo que se reitera y se reproduce sin mayores transformaciones. Se caracteriza por ser un cliché, un lugar común, un esquema fijo que no requiere una participación activa del intérprete sino, por el contrario, apenas demanda su reconocimiento inmediato. El origen del término ligado a la imprenta es claro al respecto: una vez diseñadas las planchas era posible imprimirlas una y otra vez sin alteraciones, es decir, permitía *estereotipar* los textos y reproducirlos sin más. La naturaleza fija y estable del sistema de impresión se trasladará luego a otras situaciones fundadas en la repetición de una idea banal, frívola o superficial. De ahí que el carácter preconstruido del estereotipo pueda asumir, según el caso, una forma lingüística, conceptual, artística, etc., siempre ideológica.

En tanto convención legalizada por medio del uso social, es indudable que buena parte de la comunicación cotidiana es posible gracias al empleo de formas preconfiguradas, facilitando en cierto modo la relación con el mundo y el diálogo con los demás. Dicho esto, aclaremos desde el inicio que no es éste el sentido –el de los códigos socialmente compartidos– en que será abordado el concepto de estereotipo en este texto. Antes bien, interesa particularmente analizar la atribución de connotaciones estáticas, generales y universalizables a elementos o configuraciones, en particular cuando son trasladadas al universo del arte en cualquiera de sus dimensiones.

El estereotipo del artista

Comencemos por el cine. En su faz comercial, el cine –norteamericano, claro está– consolida su rol de poderosa máquina ideológica con la profusión exacerbada de toda clase de estereotipos. La imagen del científico es uno de ellos. Buenos (quieren salvar al mundo) o malos (quieren dominar el mundo), lo cierto es que los científicos, casi siempre hombres, son retratados como personas con alteraciones psicológicas,

solitarias, asociales, obsesivas, distraídas, descuidadas en su higiene y vestimenta.¹ Las parejas de policías (uno blanco y uno negro, uno de ellos es estricto, el otro es indisciplinado o está suspendido y tiene la oportunidad de reivindicarse, etc.);² el detective privado (duro, frío y distante, fuma, toma whisky y jamás olvida su sobretodo y su sombrero); la mujer fatal³ (mala, malísima pero imposible escapar a sus encantos).

El empleo del sonido y de la música en el cine refuerza los estereotipos visuales: notas agudas puntuales en un marco atonal para la escena de la nenita que juega en su habitación despreocupada del acecho inminente del asesino serial. Notas graves para alertar (al espectador, no a la nenita) sobre la presencia de semejante monstruo. Notas largas producidas por un sintetizador interrumpidas ligeramente por tres o cuatro sonidos percutidos graves para escenas de alienígenas o seres espaciales desconocidos (que, por cierto, suelen ser verdes, de grandes cabezas...). Ascensos por semitono que indican mayor tensión y repiqueteos en música “con mucho ritmo” para la inefable e infaltable persecución automovilística de toda película de acción que se precie de tal.

La lista podría ser interminable. Sin embargo, uno de los estereotipos predilectos es el del artista. Ya se trate de un *biopic* (biografía de un artista que ha existido realmente) o de un personaje ficcional, los artistas en el cine son caracterizados mediante una serie de atributos recurrentes, independientemente de los contextos históricos en que transcurran los films. Veamos algunos ejemplos.

Pollock, dirigida y protagonizada por Ed Harris, resulta un compendio de los lugares comunes referidos al artista. Basada en la biografía de Jackson Pollock, famoso pintor representativo del *action painting*, esta película construye el perfecto retrato del artista atormentado. Alcohólico y depresivo, sus rasgos de inadaptado hacen que llegue tarde y borracho a una cita con la famosa coleccionista y galerista Peggy Guggenheim. Pero él es “un genio”. Hasta la malhumorada y caprichosa Peggy es capaz de soportar ese desplante y de tolerar que, en su propia casa y ante numerosos invitados, Pollock orine sobre su estufa hogar de leños ardientes. Los artistas son excéntricos. Pasa días acurrucado en un rincón mirando la tela en blanco, pese a la desesperación de su pareja, a quien le cierra la puerta en la cara. Hasta que un día, sin que medie trabajo previo, boceto o algo por el estilo, Jackson arremete con energía su tarea y no sólo comienza sino que termina en único aliento su obra maravillosa. Le había llegado la inspiración.⁴

Los rasgos del artista vinculados a los desórdenes del comportamiento que interfieren las relaciones interpersonales son un patrón general. Se trata del “artista loco”. Van Gogh ha sido uno de los artistas favoritos para el cine, por ejemplo en *Vincent y Theo*, de Robert Altman.⁵ Encarna la vida bohemia, desordenada; es propenso al

¹ Ejemplos del estereotipo del científico –sin aludir a la calidad de los films– pueden verse en *Una mente brillante* (Ron Howard, 2001), *La mosca* (Davis Cronenberg, 1986), *Volver al futuro* (trilogía de Robert Zemeckis 1985, 1989, 1990), *El hombre araña* (Sam Raimi, 2002).

² Ver *Arma mortal* (Richard Donner, 1987), *48 horas más* (Walter Hill, 1990).

³ Ver *Atracción fatal* (Adrian Lyne, 1987), *Bajos instintos* (Paul Verhoeven, 1992), *Acoso sexual* (Barry Levinson, 1994). Una variedad dentro de este estereotipo es el de La viuda negra.

⁴ Resulta llamativo las coincidencias narrativas que pueden advertirse entre *Pollock* y el episodio de Martín Scorsese “Apuntes del natural”, en *Historias de Nueva York*. Lionel Dobie –artista de ficción que también es expresionista abstracto, interpretado por Nick Nolte– maltrata a su representante, camina ante la tela que, si bien no está en blanco, tiene apenas unos pocos trazos, hasta que, en un raptó, empieza y termina su obra.

⁵ Véanse también *El loco del pelo rojo* (Vincente Minnelli, 1956), *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991). Una propuesta diferente es el episodio “Cuervos”, en *Los Sueños* de Akira Kurosawa, 1990, en el que Van Gogh es interpretado por el director Martín Scorsese. Aquí, un estudiante de arte ingresa literalmente a las obras y las recorre junto a Van Gogh. Pese a que varios parlamentos presentan signos de estereotipia (por ejemplo, cuando el estudiante pregunta a unas aldeanas si saben dónde puede encontrar a Van Gogh, éstas le dicen: “Tenga cuidado, estuvo en un manicomio”, y se ríen –el artista incomprendido por

alcoholismo (desesperado, llega a beber el diluyente de sus óleos) y otras adicciones; genera vínculos enfermizos con familiares o amigos (la relación con su hermano Theo y con su amigo Gauguin, que desencadena en el siempre fascinante episodio de la oreja). Emblema del estereotipo del artista loco, Van Gogh padece serios trastornos psicológicos. Depresivo, irascible, violento, inconforme: desórdenes de la conducta que lo empujan al suicidio.⁶

La caracterización de los artistas como seres especiales que presentan particularidades en algunos casos condenables no es nueva. En el siglo XVI, ya Giorgio Vasari, en sus célebres biografías, describe a los artistas de su tiempo como extraños, fantasiosos, caprichosos, sucios, depresivos, melancólicos. Sin embargo, no por antigua, la idea de la creatividad ligada a alguna enfermedad mental o psicológica ha caído en desuso, lamentablemente. La neurociencia, en su corriente neuroestética, está tratando de comprobar científicamente esta hipótesis. Paradojas del pensamiento estético occidental: aquello que empezó en los vericuetos de la espiritualidad culminó en la corteza cerebral. No sería raro que en un futuro cercano los paladines de la neurociencia propongan borrar de un plumazo cualquier estrategia pedagógica para la educación artística y derivar a nuestros alumnos directamente al quirófano. Al respecto, resulta ilustrativo un artículo recientemente publicado en el diario *Clarín* bajo el título: “Investigan por qué el cerebro de los artistas es tan especial”.⁷ Según nos cuenta su autora, ha nacido una nueva disciplina: la historia neurológica del arte, cuyo padre es el historiador del arte John Onions, de Gran Bretaña. Dice el artículo en uno de sus párrafos: “Frente a una obra maravillosa, pero maravillosa en serio, dan ganas de saber cómo hizo esa persona para plasmar tanta belleza. Si la inspiración llegó finalmente mientras estaba trabajando, si la creatividad es un don que se reparte únicamente en pequeñas dosis o, por qué no, si habrá algo especial en su cerebro. La ciencia se hace las mismas preguntas”. Parece que han descubierto que Kandinsky sufría de sinestesia y Fellini de síndrome de negligencia, enfermedades que han desarrollado su “extraordinaria creatividad”.

Como vemos, el estereotipo del artista en ocasiones se complementa con la idea del “artista semidivino”. Tampoco el argumento es nuevo. Para el humanista Marsilio Ficino la melancolía del artista está ligada al genio y la inspiración. En *Amadeus*, de Milos Forman, Salieri –personificado por F. Murray Abraham– al recibir unas partituras originales de mano de la esposa del genio, ingresa en un estado de conmoción profunda a medida que progresa en la lectura mientras la pantalla se ilustra con pasajes sinfónicos de Wolfgang. La escena se interrumpe cuando Salieri –la contrafigura de Amadeus, también un estereotipo, el personaje gris y mediocre que padece en silencio el talento de quien describe como un adolescente engreído y superficial– arroja las partituras al piso. A continuación, Salieri ya anciano recuerda en una mezcla de odio y fascinación: “Eran sus primeros borradores de música pero no mostraban correcciones de ninguna clase. Simplemente había escrito música ya terminada en su mente. Y música terminada como ninguna música jamás terminada. Al desplazar una nota había disminución. Al desplazar una frase la estructura caía. Me di clara cuenta de que el sonido que oí en el palacio del arzobispo no fue accidente. Aquí otra vez estaba la misma voz de Dios. Yo miraba a través de la jaula de esos

sus contemporáneos–) el film gana cuando deja de lado la personalidad del artista y los detalles de su vida y se involucra de lleno con la obra: la materia, la textura, los detalles. La obra de Kurosawa abandona el lugar común y construye una poética fundamentalmente apoyado en la imponente dirección de arte.

⁶ Pueden verse también las películas *Los amantes de Montparnasse* (Jacques Becker, 1957), sobre la vida de Modigliani; *Basquiat* (Julian Schnabel, 1996), sobre la vida del pintor Jean Michel Basquiat; *La vida bohemia* (Kaurismaki, 1992), sobre tres artistas de ficción; *El amor es el demonio* (John Maybury, 1998), sobre el artista británico Francis Bacon; *Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988), que narra su relación con el escultor francés Auguste Rodin.

⁷ Eliana Galarza, *diario Clarín*, domingo 17 de septiembre de 2006, p. 44.

meticulosos plumazos en tinta a una absoluta belleza”. Al final de la escena, luego de arremeter contra unos bizcochos, la blonda, pulposa y terrenal mujer de Amadeus pregunta: “¿No es bueno?”. Y Salieri contesta: “Es milagroso”. En la escena siguiente Salieri viejo le habla a un crucifijo: “De aquí en adelante somos enemigos tú y yo. Porque tú escoges como tu instrumento a un jactancioso, lujurioso, obsceno muchacho infantil y a mí me premias sólo con habilidad de reconocer la encarnación. Porque tú eres injusto, desleal, duro, te detendré. Lo juro. Le estorbaré y perjudicaré a tu criatura en la tierra tanto como pueda. Arruinaré tu encarnación”. Luego, arroja el crucifijo a las brasas.

Otras veces, el estereotipo del artista se complementa con la idea del “artista sensible”. Caminan descalzos por la playa y se emocionan cuando ven el amanecer, su signo del zodiaco es piscis, se visten de negro, prefieren los días otoñales y lluviosos, incluso si mueren es deseable que ocurra en medio de la soledad y la pobreza. Aunque por limitaciones de los autores este texto está más bien circunscrito a la música y las artes plásticas, nuestros amigos bailarines o actores podrían dar fe de similares descripciones ligadas a sus disciplinas. Para muestra, basten los bailes frente al mar de actores que se bambolean con dudoso sentido rítmico, salticando como bambis para expresar libertad, o las escenas en las cuales el personaje –así tenga que decir sólo “La mesa está servida”– imposta la voz como Alfredo Alcón en *Hamlet* y, en los casos extremos, despeina su pelo oscuro a lo *Montecristo*. Esta construcción aparece, por ejemplo en *El Santo*, de Phillip Noyce. Aquí, Val Kilmer encarna al camaleónico ladrón internacional Simón Templar. Luego de asumir varias personalidades, cada vez con su correspondiente caracterización, Templar debe engañar y seducir a la científica que investiga la fórmula de la fusión fría. ¿Qué nueva personalidad debe asumir para enamorar a la intrigante Dra. Emma Russell? Para resolver este acertijo, Templar registra su departamento: una tarjeta con la reproducción del monumento al poeta Percy Bysshe Shelley, una foto con su padre, un autorretrato de Dürero, un cuaderno con notas científicas y literarias. Infiere que ella es mágica, romántica, excéntrica, inocente. Entiende la vida como dolor, pasión. Ya tiene la respuesta: Emma Russell necesita un artista, alguien que “comprenda la verdad”. En la escena siguiente, y ya caracterizado como Tomás More, este artista doblemente ficcional dibuja con carbonilla, recostado en un banco frente al monumento a Shelley. Ella le pregunta: “¿Es artista?” Y él le contesta: “No, sólo un viajero en busca de la pureza”. Luego, en silencio, se acerca demasiado a ella. Perturbado, se aparta y le dice: “Perdón, no sé tratar con la gente” y se va. Ella queda fascinada.

Estereotipos conceptuales y algunas reflexiones finales

El uso de estereotipos icónicos es bien conocido y no es necesario abundar en ellos. Afiches, posters, tapas de discos, ilustraciones, publicidad, etc. son el vehículo irremplazable de imágenes repetidas hasta el hartazgo. Pensemos en la pareja que camina de la mano a orillas del mar en algún amanecer (¿o atardecer?) para significar “enamorados” o los primeros planos del payaso triste (que casi siempre, además, llora). Se trata de garantizar la lectura rápida y fácil y, por lo tanto, el efecto inmediato. El empleo de estereotipos es una de las constantes en la educación artística, fundamentalmente ligado al trabajo sobre la percepción. En las propuestas derivadas de la didáctica operatoria –desde la idea de que el arte enseña la sensibilidad, la expresividad, la “vivencia”, la manifestación de las emociones– se vincula estos supuestos aprendizajes al reconocimiento de los lugares comunes antes señalados. Basta recordar los actos escolares: gestos descendentes con los dedos cuando se trata de describir la lluvia, trabajos de “expresión corporal” en los cuales se subraya con mímica lo que relatan los textos de las canciones, generalmente también estereotipados; constantes como “el Señor Sol”, “la Señora Luna”, el uso de diminutivos para referirse a todo lo que tiene que ver con la niñez temprana, etcétera.

Desde el perceptualismo, el estereotipo está al servicio de reforzar los hábitos perceptuales mediante intervenciones pedagógicas que hacen eje en la observación, la identificación, la discriminación y la clasificación (círculos cromáticos, escalas de valores, tablas de isovalencias, intervalos que en el lenguaje musical se califican como consonantes o disonantes prescindiendo de su contexto).

Buena parte de las clases de Artes Plásticas o Lenguaje Visual consiste en aprender desde el comienzo esta estrategia: comunicar reduciendo al máximo las ambigüedades para orientar una interpretación literal. La atribución de significados fijos a los elementos del lenguaje se torna, entonces, una excelente solución. Línea recta = masculinidad; línea curva = feminidad; línea quebrada = agresividad; clave mayor intermedia = equilibrio; clave menor baja = misterio; rojo = pasión; blanco = pureza; amarillo = alegría, y así sucesivamente.

Los modelos centrados en el refuerzo de los hábitos perceptuales y en una especie de clasificación universalista de los elementos persisten en los centros educativos de todos los niveles. La actividad de los alumnos se limita a incorporar modos estereotipados o mecánicos de producción e interpretación de imágenes, mediante una suerte de “ejercitaciones”. Éstas se formalizan exclusivamente en la bidimensión, sobre el mismo soporte (hojas con papel blanco) y con los mismos materiales (tinta para línea y textura, témpera para las láminas de valor y acrílicos para las de color). Las producciones de los alumnos se vuelven, si se quiere, “desmaterializadas”, igualando texturas, colores, escalas, puntos de vista, etcétera. Las ejercitaciones, que consisten en el uso mecánico y repetitivo de una acción, por fuera de la construcción de sentido, consolidan el estereotipo, lo vuelven una receta compositiva.

Además de las consecuencias enunciadas, las ejercitaciones acarrearán otros inconvenientes no menos importantes. Por un lado, los alumnos de Polimodal y de primer año de nivel terciario o universitario —estas actividades corresponden a estos ciclos de la educación— no cuentan con formación técnica suficiente en dibujo y pintura para reproducir de manera realista una imagen dada, mucho menos si ésta incluye la figura humana. El alto porcentaje de deserción y desaprobación de las asignaturas está vinculado a este hecho (que, dicho sea de paso, no provee esos saberes) y no a dificultades en el aprendizaje del lenguaje específico. Por otro lado, instala otro estereotipo conceptual: aquel que erige como absoluto e ideal el sistema de representación realista.

Algo similar ocurre con la música. Ejercitaciones que orientan la audición al reconocimiento de relaciones interválicas, armónicas y rítmicas (pensar en los ya clásicos dictados rítmico-melódicos) promueven imágenes mentales de estas relaciones que, por fuera del contexto de las obras, inducen a considerar válidas asociaciones cuya funcionalidad varía de una obra a otra. Un sencillo acorde de Do mayor puede significar en realidad reposo o tensión de acuerdo a su lugar en la obra. La destreza técnica que supuestamente promueven está lejos de garantizar su utilización a la hora de producir (o interpretar) una obra, es decir, en el momento de la producción de sentido.

En la educación artística, la ruptura con el estereotipo —como único recurso para el aprendizaje de las técnicas— ameritaría una revisión de las llamadas ejercitaciones. Éstas suponen un final esperable: ante un conflicto compositivo sólo existe un camino y un resultado previsto de antemano. Por el contrario, la educación artística debería promover en el alumno la idea de que los caminos son múltiples y que existe gran variedad de resultados probables. Como dice Piglia en su “Tesis sobre el cuento”, no hay una única forma de narrar, aun la misma historia. A propósito de unas notas de Chejov que registran la anécdota “Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida”, Piglia señala desde la hipótesis de que un cuento siempre cuenta al menos dos historias, que contra lo previsible y convencional (jugar-perder-suicidarse) la anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la del suicidio. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y

fragmentario. En su ensayo, Piglia recorre desde el relato clásico –que narra en primer plano la historia del juego y en segundo plano construye en secreto la historia del suicidio– hasta las versiones modernas –que, abandonando el final sorpresivo y la estructura cerrada, elaboran la tensión entre ambas sin resolverlas–. No hay una única manera de contar ni de componer. El resultado podrá ser más o menos elusivo, ambiguo o autorreferencial, y es este rasgo aquello que en realidad deberíamos tener presente a la hora programar y materializar las clases de arte.

El arte no consiste en el refuerzo de los hábitos perceptuales sino más bien en su ruptura. Los recursos técnicos puestos en juego en este proceso no constituyen un fin en sí mismo y deberían estar disponibles a los fines de la poética.

Si forzamos el análisis, toda estrategia que se base en la mera reproducción resulta inhibitoria del desarrollo autónomo de la subjetividad, del reconocimiento de las constantes culturales y de la capacidad de presumir –tanto en el campo del arte como en cualquier manifestación de la vida social y de las relaciones humanas– que aquello que se nos presenta como unívoco y lineal puede esconder en sus intersticios otros significados posibles.

Los programas educativos que se formulan por fuera de la realidad cultural de los niños y jóvenes actuales se vuelven frecuentemente estériles. Ellos son, cuando la situación económica lo permite, voraces consumidores de programas de TV, publicidad, Internet, juegos electrónicos, video clips, multimedia y, más recientemente, usuarios de celulares que ofrecen la posibilidad de fotografiar y filmar. Incluso una simple llamada telefónica brinda como consuelo de la espera versiones degradadas de *Para Elisa*, alguna sinfonía de Beethoven, entre otras opciones prefiguradas. Jóvenes y adultos pueden elegir entre distintas alternativas de timbres y melodías que responden a estas características. Negar la existencia del impacto de este universo audiovisual no parece ser el mejor camino para que los estudiantes de cualquier nivel aprendan a valorar las diferencias y los matices que, aun dentro de esos mismos universos, se filtran entre las fisuras que los mismos mecanismos del mercado generan. Las limitaciones de la estética predominante en los medios masivos han sido transitadas por estudios teóricos y análisis que exceden los alcances de este escrito. La necesidad de la televisión de capturar atenciones dispersas –susceptibles de ser reemplazadas rápidamente con el control remoto– implica, además de la exacerbación de los estereotipos mencionados, un empleo de los recursos sonoros y visuales fuertemente pregnantes. Animadores televisivos que gritan sin parar, escenas dramáticas o festivas desmesuradamente exageradas rozan con frecuencia lo grotesco. La nómina de ejemplos sería fatigosa. Sin embargo, aun en ese universo, es posible encontrar malvados memorables que se sobreponen al libreto y construyen personajes creíbles y llenos de matices, publicidades cuidadas y sutiles, video clips de alta factura técnica cuya dirección de arte desafía los límites impuestos por el mercado. En todo caso, ni las versiones más ambiciosas de las vanguardias cuya pretensión de origen fue romper con toda convención están exentas de recurrir o de construir nuevos estereotipos.

La ruptura con el estereotipo no tiene que ver con la elección de una estética determinada. No se trata de ser minimalista como Cage o exacerbado como Fellini. De reproducir literalmente la oscuridad de las escenas de *El Padrino* cuando el personaje encarnado por Al Pacino le susurra a uno de sus secuaces con sórdida lucidez: “Que nada le ocurra a mi hermano mientras mi madre viva”, para ordenar en realidad el asesinato de Fredo. Tampoco se trata de confundir el estereotipo con las características de género, sin las cuales la obra no sería posible. En un policial no podrá obviarse la presencia de un asesinato, robo o secuestro ni la intervención de un policía, quien será, por supuesto, uno de los protagonistas.

Si aceptamos la idea de que las obras de arte están fundadas en una relativa distancia de la realidad que representa y que el estilo de la obra está determinado justamente por las convenciones de ese distanciamiento, queda entonces clara también la

diferencia entre estilo y estereotipo. En su ya célebre libro *Contra la interpretación*, Susan Sontag señala que “La noción de distancia (...) es equívoca a menos que se añada que el movimiento no es sólo de alejamiento sino de acercamiento al mundo”.⁸ Si la idea de estilo es asimilable en definitiva a la idea de arte e implica algún tipo de desvío, de ruptura con el modo más directo de *decir* algo, en el estereotipo, en la cosificación discursiva ocurre lo inverso: se trata de un mínimo grado de desvío en función de hacer evidente el “contenido” tan cuestionado por Sontag. Es indudable que la repetición como dato de la cultura contemporánea propone debates estéticos de gran interés. La obra de arte resulta inteligible especialmente por la percepción de repeticiones. El estilo posibilita percibir el modo en que una obra de arte se repite a sí misma construyendo, de algún modo, identidad. Con el tiempo multidereccional y ultra veloz del mundo contemporáneo, esta percepción epocal de los rasgos estilísticos se ve comprometida por la imagen ilusoria de una suerte de presente continuo que es también un estereotipo. En definitiva, si el arte implica algún modo de distanciamiento que es también un modo de acercamiento al mundo, en el estereotipo esta ecuación se invierte: el acercamiento y la intromisión forzada en la subjetividad de un conjunto de formas caricaturizadas produce una falsa sensación de cercanía y familiaridad que nos aleja del mundo. Una especie de instalación en un placer continuo al que es tan propensa la cultura contemporánea por vía de la ratificación de aquello que se espera que inevitablemente es sucedida por un sentimiento de hastío y frustración. El debate en torno a la aparición en la industria cultural de los mecanismos de repetición ampliada ha sido abordado –incluso desde matrices de pensamiento similares como las derivadas del marxismo– de modo contradictorio. Aquello que Adorno y sus colegas consideraban el germen de una creciente estandarización de la cultura de masas condicionada por los mecanismos del mercado ofrecía, según Debray, la posibilidad de ingreso de los sectores populares y una mayor democratización de esa misma cultura. La repetición es parte del universo simbólico individual y de las construcciones colectivas. Ha sido un recurso estratégico de las vanguardias y ha estructurado estéticas tan determinantes en el mundo occidental como las fugas de Bach o el minimalismo, el rock y el mejor cine de género. También las culturas orientales o las originarias de América ficcionalizaron su concepto del tiempo –de un tiempo no progresivo sino recursivo– en obras y ritos en los que la repetición opera como condición compositiva. Podríamos afirmar que la diferencia entre la repetición como recurso y los estereotipos a los que hacemos referencia difieren en grado y en sustancia. Unas construyen sentido; las otras lo esterilizan. Si bien es la industria cultural occidental, y particularmente el lenguaje televisivo comercial, el mayor caldo de cultivo para esta suerte de vacío de sentido al que aludimos, otros procesos sociales han fracasado en el intento de sortear los escollos de la estandarización cuyo fin último es la penetración ideológica. Pensemos en el realismo socialista.

Lo importante es, en todo caso, reconocer que el estereotipo tiene el efecto de inmediatez y automatizar la percepción, es decir, lo contrario de la percepción estética. Como dice Jiménez, la percepción estética se diferencia de la percepción en general en que la primera rompe de entrada con cualquier automatización perceptiva. Un estereotipo puede ser un buen punto de partida, un material a desarrollar. No se trata de ser “original”. Las obras siempre tienen algo reconocible que hace posible nuestra comunicación con el otro. Y en este caso, construye identidad y porta valores simbólicos que afianzan situacionalidades culturales. Esto ocurre con buena parte del arte popular, en cualquiera de sus manifestaciones. Una obra puede partir de algo que hayamos visto u oído infinidad de veces en la vida cotidiana, pero en ella los materiales, su relación y organización adquieren nuevas formas que alteran de algún modo las rígidas reglas del código. Lejos de ser inmediata, la percepción estética es diferida, aplazada; nos obliga a detenernos y nos suspende en un tiempo que es, de

⁸ SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*, p.60.

entrada, ficcional. El estereotipo en todo caso no busca establecer factores de identidad entre actores sociales que no poseen el control de los medios de comunicación sino identificar un modo particular de materialización de esos valores con los axiomas invisibles del mercado.

El trabajo sobre la percepción estética en cualquier nivel de la enseñanza consiste mucho más en una aproximación a los recursos poéticos –tanto en la producción como en la interpretación de obras– siempre más cercanos a la complejidad que al estereotipo, a la ambigüedad que a las lecturas lineales. Y, sobre todo, más cercanos en su elaboración al esfuerzo, al trabajo, a la corrección de bocetos, a la exploración de los materiales que a los dictados improbables de una voz metafísica. La elección de materiales, soportes, herramientas y técnicas dependen de esa búsqueda poética, para la cual sirven bastante poco los manuales compositivos.

El proceso de estratificación de un estereotipo es lento y ocurre –del mismo modo que la formulación teórica de intentos universalistas– de manera progresiva y contradictoria. El lenguaje puramente mercantil trasformó en estereotipos circulantes culturales que en su origen cumplían una función de identidad y producían sentido, relaciones, vínculos sociales, espacios compartidos. Giros poéticos, imágenes, movimientos, registros tales como dichos populares, estilos y géneros se transforman en estereotipos justamente a partir de esta condición del mercado de escindirlos de las circunstancias históricas que les dieron origen.

Un último ejemplo. Aun en un estilo aparentemente comercial, el comienzo de la escena final de la venganza de Beatrix Kiddo (Uma Thurman) en *Kill Bill* –la extensa pelea de la protagonista con decenas de contrincantes japoneses expertos en artes marciales y su posterior encuentro a solas con O-Ren Ishii (Lucy Liu)– difiere de la mayor parte de las películas del género en su estética. Cambios de ritmo, de color, de iluminación, pasajes en silencio, diferentes soportes del sonido y de la música, empleo de planos en los cuales la figura es un elemento aparentemente secundario, el golpe del *shishi odoshi* (espanta ciervos) en primer plano y la tensión de la batalla a lo lejos, configuran un entramado que vuelve verosímil una escena difícilmente creíble en el mundo real. La protagonista vuela, se suspende sobre su sable samurai clavado en la pared, entre otras proezas. Sin embargo, en la comparación con esas innumerables batallas lineales y mecánicas de domingo a la tarde mantiene alerta la atención no como producto de las muertes acumuladas sino como consecuencia de los matices compositivos y el cuidado estético de la imagen.⁹

Si bien este análisis ha sido transitado en el campo de la estética, es notable la vigencia del uso de estereotipos en el sistema educativo, no sólo en el arte. Integra un cuerpo de temas a los que la pedagogía tradicional, tan proclive a situarse en un estadio superior al de las disciplinas artísticas, ha contribuido poco. Cuando se habla, también desde lugares comunes, de la significatividad de los aprendizajes, la formulación de objetivos y contenidos con frases del tipo “qué, cómo y cuándo aprender” y otras por el estilo, cabría preguntarse si una búsqueda realizada desde la propia dinámica de los lenguajes artísticos no sería capaz de realizar aportes acaso verdaderamente significativos, más allá de sus enunciados, en el aula.

9 Podríamos haber ejemplificado con películas de un gran cuidado de la estética como *La casa de las dagas voladoras* de Zhang Yimou, *Héroe* de Zhang Yimou o alguna escena de *The Matrix 1* de Andy y Larry Wachowski (en la 2, las peleas se vuelven más obvias y no resuelve el subrayado y la exageración).