

Transiciones por la iconoclastia

Jaime Capitel

En el campo amoroso, las más vivas heridas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe.

Roland Barthes [2005:154]

Vivimos entre imágenes, respiramos entre imágenes, eructamos en el espacio entre una imagen y la siguiente. Quiero provocar una demora que sea una hendidura en la velocidad corriente del día y día, e iremos viendo lo que pasa, con la imagen en la mano.

La demora se recoge pues en un pequeño instante, en un momento, y en una sola imagen. Si hay que escoger una sola imagen, sólo nos quedan dos opciones: la de Narciso (el espejo), y la de la persona amada.

Narciso es una huida permanente, pausada, a la manera de Dorian Gray. La persona amada en una imagen es, por otro lado y sin duda alguna, todo un icono. Probablemente, el último residuo de un icono.

La imagen más potente, aquella que consigue reunir en un instante la realidad toda [María Zambrano: 2005], es el icono. Éste comunica su esencia en el contacto de la mirada con el oro y el pigmento. La intensidad solitaria del icono llega a hacerse tan insoportable que se hace necesario destrozar el fundamento material del lenguaje silencioso. Hay que recordar que las imágenes en sucesión, los carteles publicitarios y los símbolos libidinosos de los productos comerciales no permiten una destrucción violenta, pues funcionan en el mecanismo de la sustitución. Toda imagen televisiva, cinematográfica, digital, es intercambiable por la siguiente. Ninguna es indispensable.

¿Hay todavía iconos? Seguramente fueron destruidos en la prehistoria de la red total, ¿pero cómo? ¿Nos queda algún vestigio que nos permita comprender el tránsito?

1989: The Cure, grupo británico del momento, publica un álbum pop de nombre rotundo: *Disintegration*. El segundo tema de *Disintegration*, “My Pictures of You”, versa sobre iconos... fotográficos.

El metarrelato posmoderno, el de la felicidad monógama, deriva de la fábrica hollywoodiense. Y Hollywood, a su vez, es heredera de «el cristianismo y el barroco» [Regis Debray, 1998:65], cuerpo divino que aúna materia e imagen. La actriz, divinizada por el aura de la proyección, pertenece al mismo universo que la doncella cortesana, mortal pero siempre inalcanzable, siempre cruel y esquiva.

«Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses
hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar,
pues el viento, el viento gracioso,
se extiende como un gato para dejarse definir»

José Lezama Lima, *Ab, que tú te escapes*

El metarrelato, en el tema de The Cure, ya se ha desintegrado. La pareja se ha roto, y con ello The Cure escoge con buen tiento un lugar común en la iconografía sentimental *pop* (adolescente o adulta): el corazón en añicos.

«I've been looking so long at these pictures of you
that I almost believe that they're real
I've been living so long with my pictures of you
that I almost believe that the pictures are all I can feel

[...]

If only I'd thought of the right words
I could have hold on to your heart
If only I'd thought of the right words
I wouldn't be breaking apart all my pictures of you»

Las dos estrofas establecen una conexión clara entre el desamor, la desesperanza, el fallo en la comunicación y la destrucción de las imágenes. Reparo en la primera estrofa, que abre la letra de la canción. La obsesión con la representación de la persona amada termina en idolatría: en tomar el signo por el referente, la huella por el animal. Sólo quedan suspiros de realidad, por lo que la

realidad debe de consistir en suspiros. En la misma idea insiste la segunda parte de la primera estrofa.

La segunda estrofa citada insiste en el carácter inevitable de la destrucción de las fotografías. También este es un lugar común de la iconografía *pop* y romántica: el momento en que la ruptura es tan profunda que el amante desengañado intenta romper con sus propios recuerdos, con su propia historia (y con su propia identidad) destruyendo lo único que comparte con la amada: el espacio fotográfico. Una huida en pos de la cordura.

Tenemos pues un ejemplo de iconoclastia, contemporáneo y no demasiado alejado. ¿Pero en qué lugar estamos veinte años más tarde?

Se aprecia, como primera impresión, que la catarsis por destrucción ha dejado de ser una acción posible, ya que las fotografías han desaparecido como objetos materiales. En el escalón tecnológico actual, el soporte material no puede sufrir desgaste, ni puede ya el color quedar desvahído como si cada mirada depositara un sutilísimo estrato geológico. Ni podemos rasgar las imágenes digitales para manifestar nuestra ira. La iconoclastia, según avanzábamos hace unas líneas, ha sido más sutil: ha desaparecido la posibilidad misma de tener iconos. Ya no guardamos fotografías privadas reveladas. En la actualidad, el flujo de información imposibilita la solidez de las superficies miméticas e impone la ubicuidad, la desmaterialización, y la participación¹. Antes, las imágenes más queridas se adherían a uno mismo como si suplantarán el tejido epitelial.

¹ Claudia Giannetti
[2002: 83 y sig.]

Es verdad que la totalidad de lo que es sentido, a la que alude la letra de The Cure (*all I can feel*), no hace referencia explícita a ninguno de los cinco sentidos. Parece, más bien, una referencia al vacío sentimental que se expande más allá de los márgenes de las fotografías, y en todas las direcciones: no hay más emoción que la provocada por las imágenes. Sin embargo, el vacío al que se apunta no es mencionado directamente. No se dice que las imágenes sean lo único que se siente, sino que lo son todo. De modo que son todos los sentidos y todas las sensaciones. Esta exageración me invita a pensar en un vuelco desde la vista (el sentido exactamente sensato, ya que se está hablando de imágenes) al tacto. Del alma a la carne, del ojo a la mano y a la garra. Del dolor al desgarrón.

Pero aún hay más. *My pictures of you*, la misma expresión con la que el sujeto se refiere a las fotografías, niega el carácter de red en que el dispositivo digital obliga a compartir las imágenes. Aunque la expresión sea intraducible (*¿mis fotos de tí?*), expone desde luego un marco transitado por dos polos pronominales: tú y yo. En realidad, la flecha dialógica se curva hacia adentro para culminar en un monólogo interior que reconstruye toda la vida común como un nimio comentario a la colección de imágenes. Que la amada ya no es suya parece anunciado por ese mismo sintagma de propiedad encrucijada.

Seamos más explícitos: ¿de quién es la imagen? La fotografía, en tanto que objeto material, pertenece a quien la guarda y la sostiene ante su mirada. El contenido de la imagen, su alma y su presencia, están en otro lugar y en ninguna parte. Son la amada y de ella. Fantasmas, o efluvios, en definitiva.

Aún así, todavía se trata de comunicación. Solitaria y redundante, semejante a la del monje en su celda. No informa, no produce datos, ni expande tampoco mensajes verbales. Recordemos que el icono transmite verdad por el contacto entre las miradas, como elocuencia visual suficiente. Hasta que llega el momento de abolir ese contacto, ardiente y gélido a una vez.

Quien, con Didi-Huberman [2006], crea en la equiparación de elementos anacrónicos para comprender la realidad humana, podría estar convencido de que las emociones, obsesiones y patologías mediatizadas de Robert Smith no tienen por qué desaparecer. Y ello, aunque ya no sea posible la experiencia, a la vez común y extrema, de rasgar el papel fotográfico para destruir una presencia incómoda. Si llevamos a cabo una lectura de la letra de The Cure como *síntoma* de un estado patológico, quizá sería posible rastrear en pos de una adaptación que, en las condiciones mediáticas actuales, nos permita concebir un estado comparable de enajenación por desengaño amoroso. De hecho, he ahí el motivo por el que las fotografías de la amada perdida no son meros recuerdos, sino que se adecúan certeramente al carácter icónico y fetichista: el sujeto se aferra a la fotografía para recordar, pero el fetiche va apropiándose poco a poco del recuerdo hasta suplantarlos por completo.

Quizá consigan escapar estas palabras a la condena expresada por Susan Sonntag contra la manía interpretativa [1969: 16]: «la interpretación es la revancha del intelecto sobre el arte». Según ese vicio, toda obra de arte dice más de lo que muestra, y tiene un mensaje oculto que hace falta desentrañar. No es mi intención desvelar el sentido oculto que Robert Smith abrigaba en el pecho al redactar los versos de *Disintegration*, sino encontrar los indicios húmedos de una época visual recién desaparecida.

Busco, en definitiva, una traición de las dos estrofas citadas. En lugar de desplazar a otro idioma, ha de transferir a otro sistema comunicativo y mediático que, al despojarse de las presencias fotográficas, permita concebir la destrucción de la imagen del otro como un paso amargo, pero necesario. En definitiva, la letra de este tema exhibe el momento en que no queda más remedio que deshacerse de los cimientos de esa memoria desafiada para surcar el quicio hacia el olvido. Y ese debería seguir siendo su contenido.

Sigamos los senderos del momento...

«I've been reading so long these *texts* from you
that I almost believe that they're real
I've been living so long with my *texts* from you
That I almost believe that the *texts* are all I can *hear*

[...]

If only I'd thought of the right words
I could have held on to your heart
If only I'd thought of the right words
I wouldn't be *erasing* at once all my *texts* from you»

El pensamiento según el cual aquello que más me duele sólo puede ser parte de mi cuerpo es *absolutamente* sensato. La adaptación modifica esta relación, que pasa de la incorporación epitelial a la presencia atmosférica, ondulatoria. Ahora bien, hay que tener en cuenta que los mensajes de texto (sms) también son conservados por una persona distinta de quien los escribe. Se escribe a los demás con disposición pragmática, para conseguir un resultado (aunque sea el mínimo: una contestación). Así que la mayor parte de los sms pierden su vigencia en el momento mismo en que las dos personas implicadas vuelven a

tomar el contacto, ya sea en persona o por medio de otro sms, que a su vez será suplantado por otro sms, que a su vez...

Pero los enamorados repasan esos restos, esos fragmentos conversacionales inevitablemente desvencijados por su utilidad pasada, y les atribuyen una permanencia.

En esta traición fallan varias cosas. Con el cambio de una constelación de imágenes a una constelación de interjecciones textuales (de la representación incompleta de un cuerpo a la *representación incompleta de una voz*) las dos estrofas pierden su extrañeza, se vuelven demasiado lineales:

Una imagen solamente es real en tanto que imagen, no en tanto que significativa de un referente físico. Por eso, decir de una imagen que *casi parece real* significa afirmar que parece animada con una vida propia —que le ha arrebatado la identidad a la persona o personas que aparecen en ella—. Sin embargo, decir que un texto parece real no es una frase comprensible o, si lo es, resulta demasiado boba. Que los textos son reales podría querer decir que han sido escritos realmente por el supuesto autor, que no son un bulo. Pero, en un sentido genuino, la realidad se predica de los enunciados como *verdad*.

Los sms son formas textuales estereotipadas. Tomarlas por lo genuinamente verdadero significa creer que la verdad de la relación personal subyace en ellas —que ya no nos tocamos con la piel de nuestro cuerpo, sino que sólo podemos responder a una caricia a través de un mensaje de texto—. De forma aún más genérica, creer en la realidad de los sms significa haber caído en la trampa del ciberamor y el cibersexo.

Los sms son interjecciones de sentido. Su realidad es vociferante, y su forma está volcada hacia el otro. En los sms no hay estilo personal, no hay caligrafía —no hay tan siquiera ortografía—.

Podría reformarse la primera estrofa para que quede así:

«I've been reading so long these *texts* from you
that I almost believe they're still *true*
I've been living so long with my *texts* from you
That I almost believe that the *texts* are all I can *hear*»

Mejor, más interesante. También más ambiguo. *True* tiene una acepción genérica y otra específica, propia de contextos amorosos. En tales casos, *true* significa leal, fiel. Si los dos primeros versos de la estrofa original refieren a una situación lunática o alucinada en que la imagen inmóvil se vuelve la única parcela auténtica de la vida, con esta adaptación ulterior conseguimos un efecto análogo en ese campo contiguo que estamos explorando. La relectura obsesiva ha demorado el recuerdo de la otra persona en el instante original de la comunicación (cuya función común, supongamos, era la producción de afecto: un susurro de amor). Pensar que esas frases siguen siendo ciertas, creer en la lealtad de la otra persona por la mera persistencia de sus mensajes en la memoria de un aparato, escuchar la verdad... es una locura pasajera que, según vaya perdiendo fuerza, queda destinada sin duda a producir cierto enfado, además de la impresión de que la otra persona ha jugado sucio a sabiendas de que esas frases eran una promesa de mentira perpetuada. Por este rumbo se camina hacia una deformación de la memoria que sólo puede culminar en destrucción liberadora.

Que la destrucción ya no sea un acto físico (de manera que el gustazo del desquite se queda en la rabia de la decisión con que se oprime el botón) es la mejor muestra de que el yo se está desintegrando, disperso en una cantidad de signos difíciles de descifrar. Verdad, permanencia, dolor, bien o mal... el presente agachado frente al pasado, el futuro borrado por la obsesiva mirada hacia atrás.

Recapitulemos. Habíamos partido de la pervivencia, ya anacrónica, de la iconoclastia como síntoma de una alteración emocional que ha resultado, en el fondo, más bien psicósomática. Hemos perseguido el hilo de la alteración a través de su significado pragmático para encontrar una correspondencia actual. El resultado ha sido que, veinte años más tarde, el yo correspondiente a la misma dolencia se está volviendo más fantasmático y alucinado.

Demos un par de pasos hacia atrás para redibujar los bordes del sendero.

Recordemos qué es la fotografía *para todos*: popularización del retrato instantáneo... y un cierto sometimiento al azar del momento con gracia, del destello de la mirada y del párpado que no cierra.

Recordemos qué son los sms: popularización y ubicuidad de la epístola. No se madura la imagen del otro, no se divaga al escribir ni se reconstruye la propia narración del yo en la escritura. Se trata de acomodar la comunicación a las limitaciones en caracteres, con una repercusión económica inmediata. Eructar voluntades y deseos, *tqm*.

Ambas disoluciones pertenecen a una tendencia única, y a una continuidad diacrónica imparabile que exige, no ya la sustitución de unas imágenes por otras o de unos mensajes por otros, sino su transformación y recodificación continua en nuevos formatos (más económicos, más ligeros, de mayor resolución, más informales, más divertidos, más rápidos, más *nuevos*). Y con ello, la identidad fotográfica se ve continuamente reformulada. El horizonte de nuestro sendero, en definitiva, es un fetichismo del formato difícilmente curable. Incluso la ironía hacia la sucesión de sustituciones, uno de los recursos más importantes para construir una memoria colectiva crítica, recae en la nostalgia de lo *retro* y produce la comercialización del *revival*. El fetiche es ahora mucho más potente, pues es, por una parte, la obsesión escogida de cada uno. Pero, en sentido propio, el fetiche es ya el medio: el formato, la extensión.

Y el último resto del icono: la pantalla, apagada, ciega e inerte.

Siempre los talleres, las fábricas divinas,
Produciendo imágenes

Walt Whitman, *Hojas de Hierba*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (2005), *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, Madrid.
- DEBRAY, R. (1998), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2006), *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- GIANNETTI, C. (2002), *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. L'Angelot, Barcelona.
- SONNTAG, S. (1969), *Contra la interpretación*, Seix-Barral, Barcelona.
- THE CURE (1989), "My Pictures of You", en *Disintegration*, Fiction Records, Reading.
- YÁÑEZ TAPIA, G. (1/2008), "Imagen digital: la «suspensión» de la distancia categorial moderna", en *Estudios visuales #5, 24/7: políticas de la visualidad en un mundo 2.0*. Visitado por última vez el 6/1/2009 en:
http://rev.estudiosvisuales.net/pdf/num5/yanez_imagen_dig.pdf
- ZAMBRANO, M. (2005), *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.