

Mucho se han estudiado los grandes movimientos iconoclastas de Bizancio en los siglos VIII y IX, de la Europa de la Reforma, de la Revolución Francesa y de la Revolución Rusa. Desde los tiempos del Antiguo Testamento, gobernantes y pueblos gobernados en general han intentado desterrar las imágenes y atacado determinados cuadros y esculturas. Cualquiera puede aportar un ejemplo de alguna imagen atacada: todos sabemos cuando menos de algún período histórico durante el cual la iconoclasta era espontánea o estaba legalizada. La gente ha hecho añicos imágenes por razones políticas y por razones teológicas; ha destrozado obras que les provocaban ira o vergüenza; y lo han hecho espontáneamente o porque se les ha incitado a ello. Como es natural, los motivos de tales actos se han estudiado y continúan discutiéndose interminablemente; pero en todos los casos hemos de aceptar que es la imagen —en mayor o menor grado— la que lleva al iconoclasta a tales niveles de ira. Esto cuando menos podemos asentar como indiscutible, por más que sepamos que la imagen es un símbolo de otra cosa y que es esta cosa la que se ataca, rompe, arranca o destroza.

Es sorprendente lo aprensivos y timoratos que han demostrado ser los historiadores del arte y de las imágenes a la hora de evaluar las implicaciones que los grandes movimientos iconoclastas podían tener en sus estudios; y aún más renuentes se han mostrado a aceptar la corriente de antagonismo que se manifiesta en niveles claramente neuróticos, como en los ataques cada vez más numerosos contra cuadros y esculturas en el interior de los museos y en las plazas públicas —por no hablar de los actos privados y desconocidos. La respuesta a cualquier pregunta sobre los motivos tiende a caracterizarse por una gran prudencia, incluso temor, y luego a descartar radicalmente los motivos del atacante: «El atacante y sus motivos carecen por completo de interés, pues no se pueden aplicar criterios normales a las motivaciones de un perturbado mental». Así se expresa el director de relaciones públicas cada vez que alguien ataca un objeto, importante o no, de su museo.

Fácilmente convenimos con él; nosotros no descargamos nuestra ira sobre las estatuas de los lugares públicos. Las imágenes —o lo que representan— pueden provocarnos vergüenza, hostilidad o rabia; pero en modo alguno nos llevarían a actuar con violencia contra ellas; y desde luego no las romperíamos. ¿O sí? No hay nadie que pueda responder a esta pregunta con certeza absoluta. Por cualesquiera razones —relacionadas directamente o no con la imagen, con su apatencia, con lo que representa o con el estado emocional general en que nos hallemos—, aceptamos la posibilidad de incurrir en una falta así. Todos nos damos cuenta de lo tenue que es la separación entre la conducta del iconoclasta y la conducta «normal», más controlada. Y aunque en la mayoría de los casos optamos tajantemente por aislar tales acciones, sacadas de la esfera de la psicología, con todo, comprendemos los oscuros resortes de aversión y de empatía que estallan rebasando la capacidad de control del iconoclasta. El tema que se nos presenta entonces sí tiene que ver con la represión.

Por supuesto, existe una diferencia entre la iconoclasta organizada y orquestada, como la de los Países Bajos en 1566 o la de la Revolución rusa, y los actos individuales, idiosincrásicos o neuróticos. Existe, no obstante, una cierta vinculación entre ambos. ¿Quién puede decir qué sentimientos personales de antipatía se canalizan o legitiman a través de acciones colectivas o de instigación organizada?

Imaginemos las consecuencias de la fusión. El cuerpo de la imagen pierde su condición de representación, la imagen es el cuerpo propiamente dicho. El siguiente paso es el despertar del deseo, ya sea positivo o negativo. Eso no significa que el prototipo pierda inevitablemente su condición independiente. En muchos casos —si no en la gran mayoría— seguimos siendo conscientes de que la imagen es una representación, pero la iconoclasta dramatiza estas cuestiones. Los iconoclastas contemplan una imagen, que para ellos representa un cuerpo ante el que, por diversas razones, se muestran hostiles; lo perciben como algo viviente o lo tratan como algo viviente; o tal vez piensan —quizá con espanto— que lo que debería estar ausente (o permanecer desconocido) está presente (o es conocido). En cualquier caso, en esto se basa su creencia de que el poder de lo representado se desvanecerá al destruir o mutilar la representación.

Quizá sea en este campo donde, más que en ningún otro, podamos examinar atentamente el tema de la represión. El cuerpo de la imagen nos da miedo, rehusamos reconocer que nos afecta y nos negamos a aceptar los aspectos de nuestra propia sexualidad que ese cuerpo parece amenazar o sacar a la luz. Por ejemplo: en los siglos XV y XVII, tanto en Italia como en los países del norte de Europa, se hicieron centenares de imágenes que mostraban los genitales del Niño Jesús en el centro de la composición o que concentraban en ellos una medida importante de atención. Hay cuadros en los que sus piernas parecen deliberadamente abiertas para mostrarlos; en otros, su Madre (en algunos casos Santa Ana) los toca, y en otros más, los Magos que acuden a adorarlos concentran la mirada en su ingle (cfr. figs. 6 y 7). Sin embargo, tal como Leo Steinberg ha señalado hace poco de forma convincente (en un análisis de los fundamentos teológicos de tal énfasis pictórico), los historiadores, sin vacilar, han pasado por alto este aspecto mostrado en tales pinturas. Cuando Steinberg señaló lo que ahora parece innegable, las voces de desaprobación se hicieron oír con fuerza y se propagaron ampliamente las acusaciones de frivolidad. Los hechos pictóricos fueron negados con gran energía o se les restó importancia con explicaciones tan rebuscadas y desconcertantes que cualquier observador más o menos imparcial se quedaría en la duda sobre el grado de la represión.¹⁹