

Comunicación

El mal, la imagen. Cine de autor contra serie viral

Litvinoff, Diego Ezequiel

diegolitvinoff@yahoo.com.ar

CONICET. Universidad de Buenos Aires. Facultad de
Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Instituto de Arte Americano.
Cátedra Zylberman / PIA “El poder semiótico. Por una cartografía
de la imagen contemporánea”. Ciudad Autónoma de Buenos
Aires, Argentina

Línea temática 3. Categorías: consensos y conflictos

Palabras clave

Imagen, El mal, Cine de autor, Series, Lo viral

Resumen

Se propone “el mal” como categoría analítica de las imágenes. ¿Qué es la imagen del mal? ¿Cómo se expresa en la tradición audiovisual del cine de autor? ¿Qué características asume en las nuevas modalidades de producción y difusión por medio de las plataformas digitales? El mal aparece en la imagen, pero es también la imagen la que define los contornos de esa categoría, en lo que Foucault denominaría una disputa epistemológica con alcances políticos. El mal en la imagen, sí, y también el mal de la imagen, que padece de los afanes de una época abocada a extirparlo, eliminarlo, negarlo, sin dejar por ello de incrementarlo. Una y otra vez. Decir el mal, se propone Baudrillard. Hacerlo visible, podría completarse. Así, curar la imagen del mal no consiste en higienizarla, transparentándola, pero tampoco en denunciarla. ¿Cuál es el alcance de la categoría del mal para dar cuenta de las potencias

y contradicciones de la imagen contemporánea? El cauce oscilante que origina esa pregunta delinearé el devenir de esta ponencia.

Perspectiva teórica: el escepticismo

El pensamiento occidental posee, en su extenso acervo, una tradición que el relato hegemónico de su historia, cuando no olvida siquiera mencionarla, relega, en el mejor de los casos, al lugar de una simpática desviación de sus principios básicos, cuya excepción confirma las reglas inalterables que lo rigen. Se trata del escepticismo que, si bien en su día supo gozar de una amplia aceptación que le permitió regir los destinos de una de las principales escuelas filosóficas antiguas y cuyo nombre fue invocado una y otra vez para desafiar los saberes dominantes, por su propia radicalidad, careció de los fundamentos necesarios que le hubieran permitido consolidarse como una referencia estable en el marco de los órdenes del pensamiento una vez que se encontraran establecidos. Es por ello que, más allá de las referencias explícitas que abiertamente pueden hacerse de aquellos que se alinearon a sus principales propuestas, ha de plantearse menos como una escuela específica que como una orientación constante que no ha dejado de encarnar en nombres históricos diversos, para horadar las cristalizaciones que tienden a convertir el saber en un fundamento de la estabilidad del ordenamiento social.

Si es posible remitir el primero de esos nombres al Sócrates oral, previo a la cooptación que las corrientes platónicas, jenofónicas y aristotélicas, entre otras, hicieron de su legado, no fue sino Pirrón quien, nutriéndose de aquel, le otorgó su primera formulación precisa y a cuyo legado toda perspectiva escéptica ha de ofrecerle sus honores. Este contemporáneo de Aristóteles que, al participar de las excursiones alejandrinas a Oriente, entró en contacto con las escuelas de pensamiento hinduistas, tampoco dejó textos escritos, por lo que su pensamiento fue recuperado por sus discípulos que, como Timón en sus poemas satíricos, lo convirtieron en un personaje cuya teoría se imponía por sobre las de sus más acérrimos rivales, diferenciándose por ejemplo de Platón, porque, en lugar de intentar resolver arbitrariamente las aporías, hacía de ellas el propio material sobre el que desplegaba su pensamiento. Así, tal y como muchos siglos después lo graficara Sexto Empírico, el principal espíritu de dicha perspectiva es objetar cualquier tipo de dogmatismo, es decir, buscar establecer la idea de que el pensamiento no consiste en encontrar un principio inalterable, sino en destacar las contraposiciones, lo que contradice tanto al objetivismo, que encuentra la verdad última en el objeto, más allá del modo en el que se lo concibe, como al subjetivismo, que niega la propia posibilidad de la verdad, remitiéndola a consideraciones individuales.

El escepticismo es la capacidad de establecer antítesis en los fenómenos y en las consideraciones teóricas, según cualquiera de los *tropos*; gracias a lo

cual nos encaminamos –en virtud de la equivalencia entre las cosas y proposiciones contrapuestas– primero hacia la suspensión del juicio y después hacia la ataraxia. (Empírico, 1993: 53-54)

El escepticismo funda así un punto de vista alejado de esas determinaciones, desde el que se pueda, sin dogmatismos, ver. De allí su nombre, que proviene de la raíz de *skopéō*, que significa observar: escépticos son “los que ven”. Mientras que desde la perspectiva dogmática no se ve, ya que se parte de la universalidad del juicio que se confirma, para el escéptico, es la propia actividad del pensamiento aquello que abre la visión, permitiendo que aparezca la imagen. Esto puede leerse en el propio título del libro de Sexto Empírico, *Hipotiposis pirrónicas*, mal traducido como *Esbozos pirrónicos*: el griego “hipotiposis” remite a una figura retórica que proviene de la pintura y cuya traducción acertada sería: retrato vívido y preciso, en este caso, de Pirrón. El escepticismo quiere ver, pero para poder hacerlo hay que encontrar las contradicciones entre las distintas posiciones, ninguna de las cuales, *a priori*, es más que otra. Lo que hay es contradicción, disputa, problemas no resueltos; de allí que se asuma, frente a ellos, posiciones parciales, ninguna de las cuales los resuelve. El enunciado, la palabra, la construcción significativa, la imagen, lo es de lo que no se ve, no de lo universalmente perceptible, ya que para ello no hacen falta imágenes. Es desde este punto de vista que esta ponencia se propone problematizar la categoría del mal y su relación con la imagen.

La categoría del mal

Se tomaba el «valor» de esos valores como dado, como efectivo, como si estuviese más allá de todo cuestionamiento; hasta ahora no se ha dudado, ni vacilado lo más mínimo en considerar el valor «bueno» más valioso que el valor «malo», más valioso en el sentido de fomento, la utilidad, el desarrollo del hombre como tal (el futuro del hombre incluido). ¿Y si sucediese más bien lo contrario? ¿Y si en el «bueno» residiese un síntoma de retroceso, igualmente un peligro, una tentación, un veneno, un narcótico, gracias al cual el presente viviese a costa del futuro, quizá con más comodidad, menos peligrosamente, pero también con menos estilo, de modo más bajo?... (Nietzsche, 2007: 47)

La perspectiva escéptica permite plantear el punto de vista desde el que se pretende problematizar la categoría del mal y su relación con la imagen. Entre los autores que se inscriben en esa tradición del pensamiento, quien tal vez mayor énfasis ha puesto en una problematización del mal que se alejara de una relación dicotómica entre lo verdadero y lo falso es Nietzsche. Su postura se expresa no sólo en el contenido de sus afirmaciones, sino sobre todo en el

modo en el que despliega sus argumentos bajo la forma de una escritura

ensayística en la que las posiciones no son fijas y anteriores a su plasmación, sino que se van alterando al erigirse su obra, de manera que, en el propio ejercicio de la escritura, se pone en juego algo de lo originalmente humano.

Elaboramos el concepto prescindiendo de lo individual y real, y del mismo modo obtenemos la forma, pero la naturaleza no sabe de formas ni de conceptos, como tampoco de géneros; en ella sólo existe una x a la que no podemos acceder ni definir. Igualmente antropomórfica es nuestra oposición entre individuo y especie, que no procede del ser de las cosas, aunque no me atrevo a decir que no se ajusta a ella pues estaría formulando una afirmación dogmática y, en cuanto tal, tan indemostrable como su contraria. ¿Qué es, entonces, la verdad? Un dinámico tropel de metáforas, metonimias y antropomorfismos; en suma, un conjunto de relaciones humanas que, realizadas, plasmadas y adornadas por la poesía y la retórica, y tras un largo uso, un pueblo considera sólidas, canónicas y obligatorias. (Nietzsche, 2001: 231)

Entre el sujeto y el objeto hay una distancia insalvable, ocupada por la metáfora, pero sin que nunca pueda colmar ese espacio que por definición queda vacío. Entre el objeto, el estímulo nervioso, la imagen, la palabra y el concepto hay saltos que exigen traducciones que expresan en un lenguaje distinto cada vez lo que sucede en el otro ámbito. Las convenciones, luego, colman el espacio y la repetición de lo mismo por lo mismo hace suponer que entre el objeto, el estímulo nervioso, la imagen, la palabra y el concepto hay un puente firme que consolida una estructura universal. Volver a la metáfora implica acceder a esas zonas abiertas de indistinción que alteran la propia estructura sobre la que se asienta la idea de verdad. El trabajo con la metáfora implica un retorno a esas zonas que quedan ocultas detrás de la verdad racional, haciendo saltar las claras distinciones entre la verdad y la mentira.

Ante un mundo abierto, cambiante y peligroso, encontrar ciertas fórmulas repetitivas resulta necesario para la seguridad del ser humano, pero, siguiendo esa misma lógica hacia su extremo, aquello que sobrevive ya no es vida. La vida es aquello que está amenazado por la muerte, desde afuera y desde adentro, y a partir de ese vínculo con la muerte, define su singularidad y sus transformaciones, pudiendo alcanzar por ello también la alegría. Ello mismo es lo que se pone en juego al realizar una obra, sea escrita o visual, dado que ésta se plasma con elementos similares a los que dan nacimiento a la vida: son heterogéneos entre sí y establecen distancias insalvables con aquello a lo que remiten, cuyo encuentro da lugar a una singularidad que no estaba preestablecida en ninguno de ellos, asumiendo lo abierto como su propia condición. La creación de la obra tiene la forma de la generación de la vida.

Mientras el hombre guiado por conceptos y abstracciones no utiliza éstos más que para protegerse de la desgracia, sin obtener de esas abstracciones ningún tipo de felicidad, y aspirando a librarse lo más posible de sus sufrimientos, el hombre intuitivo, asentado en una cultura, además de protegerse de la desgracia, cosecha como fruto de sus intuiciones, una iluminación, animación y liberación abundantes y permanentes. (Nietzsche, 2001: 237)

Es desde esta perspectiva que Baudrillard plantea su noción del mal, que no es aquello que se pueda distinguir del bien, sino que es lo indistinguible, lo que, en términos de imagen, no se puede ver, porque amenaza con horadar la estructura firme de la razón. El mal es lo indecible y no se puede remitir a él sino a partir de un lenguaje que nunca llega a expresarlo en su literalidad. La imagen del mal no muestra el mal separado del bien, sino que expresa la zona de indistinción, ese más allá que afecta a la imagen pero que no se puede ver, porque es imperceptible. El ser racional busca llenar el vacío, colmar la distancia, señalar al mal separado del bien, pero el mal es inexplicable, o mejor, el mal es lo inexplicable. Pensar desde el mal, dice Baudrillard (2008), no es defenderlo, sino decirlo, “«decir el mal» es decir esa situación fatal y paradójica que es el encadenamiento reversible del Bien y el Mal” (158). La imagen del mal no se propone defenderlo, sino verlo.

Pensar el mal, ver el mal, pensar desde el mal, ver desde el mal. Pero, ¿es un concepto? El bien, según Platón, es el concepto por excelencia; la buena definición atraviesa al bien en su centralidad. El mal, lo que resta, lo indefinido e indefinible, lo híbrido, lo que se escapa, lo que no se puede decir, lo que no se puede ver, ¿es un concepto? El bien es la imagen pura, definida, lo que se ve. ¿Hay una imagen del mal? ¿O la relación del mal con la imagen implica aquello que se le escapa, aquello que no se puede ver? Y, por otro lado, ¿puede haber concepto, imagen, sin una relación con aquello que se le escapa, con aquello que la define?

Hay una tendencia dominante en la historia de Occidente hacia definir, circunscribir, cerrar lo visible y lo enunciable en torno a lo positivo, lo que se puede ver, lo que se puede decir, e incluir en su interior una definición positiva del mal, que sería lo malvado. Esa tarea es la que emprende, desde una perspectiva filosófica, Denis Rosenfield (1993), quien, tomando como referencia al idealismo alemán, se propone “la transición de un problema planteado por la historia a la construcción de un enunciado propiamente filosófico, lo cual significa la tentativa de introducir en la filosofía el concepto del mal” (16). Lo malvado es el mal definido, atrapado, desde la perspectiva del bien. Definir el mal es una estrategia del orden en Occidente: circunscribirlo, señalarlo, oponerlo al bien. Como afirma Baudrillard (2008), “la oposición ideal entre el Bien y el Mal se ha reducido a la oposición ideológica entre la felicidad y la desgracia. Sin embargo, no son simétricas. Reducir el Bien a la felicidad es tan funesto como reducir el Mal a la desgracia” (133). Desde el mal, por el

contrario, no hay una clara distinción entre el bien y el mal. El mal está más allá de todo concepto; es lo que hace que el concepto no se detenga nunca y deba constantemente redefinirse. Por eso, no se trata del concepto del mal, sino de la perspectiva del mal y el desafío es pensar desde el mal para llegar a plantear que todo pensar, incluso, es moverse hacia esa zona de indistinción. Ver desde el mal, para poder decir: todo ver es desplazarse y observar las indefiniciones que se presentan desde esa nueva perspectiva. Habrá imagen en la medida en que ella sea capaz de fundar una perspectiva desde la cual no se pueda definir y cerrar, sino justamente indefinir, moverse, abrir, entrar en tensión con las zonas de oscuridad.

La imagen nunca busca captar la literalidad de lo que aparece en ella. Quien la realiza, siempre ve algo que no se ve inmediatamente y pretende hacer visible aquello que en su máxima expresión es imperceptible. Donde otros ven la repetición, capta la diferencia, la distancia, la transformación, lo que acecha, el peligro: la metáfora. El mal es aquello que amenaza a la imagen, que la desborda, pero, al mismo tiempo, su condición de posibilidad. La imagen que asume el desafío de encarnar en su interior dicho proceso será la imagen del mal.

La imagen del mal

Entre los cineastas que han asumido dicho desafío, tal vez haya sido Ingmar Bergman uno de los que, con mayor lucidez, lo ha expresado a lo largo de su vasta obra. No se trata aquí de analizarlo como si fuera un objeto de indagación positiva, sino de nutrirse de sus imágenes, entendiéndolas como una forma de manifestación de la perspectiva que se intenta construir. Es decir, la propuesta es indagar el cine de Bergman como teoría y no como objeto.

¿Cómo piensa Bergman, con sus imágenes, el mal?

Para responder a esa pregunta, se ha seleccionado un *corpus* de tres obras: *Vergüenza*, *Pasión* y *Escenas de un matrimonio*. He aquí el nombre de las películas, elemento de relevancia para construir su sentido y la relación de lo que se ve con el mal, distinguiéndose de las unidades de las series, los capítulos, que, si es cierto que, en algunos casos, también lo poseen, resultan irrelevantes y pocas veces son recordados, sirviendo únicamente a los fines de la distinción entre unos y otros, y muchas veces siendo reemplazados por la nomenclatura conformada por el número de temporada y su posición en ella. La relevancia del nombre de la película se revela con nitidez ante sus fallidas traducciones. En el caso de *Vergüenza*, no hubo grandes dificultades para hacerlo, aunque cabe destacar que el propio Bergman afirmó que, durante todo el rodaje, la llamó *Los sueños de la vergüenza*. Mayores dificultades trajo *Escenas de un matrimonio*, cuyo sentido singular se altera con el genérico “de la vida conyugal”, con el que aparece con frecuencia, distorsionándose por completo la visibilidad de la escena en el lamentable “Secretos” con el que se la conoce también en nuestro idioma. Pero es *Pasión* la que, al traducirse como *La pasión de Ana*, ofrece la más profunda modificación del sentido de la

obra.

Si la película tratara sobre la pasión de Ana, sería solamente ese personaje el que se encontraría atravesado por ella, cuando, muy por el contrario, afecta a todos los personajes, aunque de un modo diferente (tanto a los cuatro protagonistas, como a los secundarios, como por ejemplo “el loco” y hasta incluso al locutor). Otra experiencia que obstruye la captación de la idea de la película tiene que ver con el doblaje. En el cine de Bergman, aparece ese modo de modular la lengua que tienen los nórdicos, con el uso de sus consonantes, que desde el punto de su sonoridad permite que se generen unas tensiones en las discusiones que el español, por más que sea muy bueno el doblaje, impide captar con amplitud.

Este *corpus* seleccionado se fundamenta por el hecho de que permite trazar una progresión en la insistencia del autor en plantear el vínculo entre la imagen y el mal, que va atravesando distintas dimensiones y encarnando en distintas imágenes. Esto se revela, en el caso de las dos primeras, en que es el propio Bergman quien afirma que en ellas quiso hacer la misma película, aunque una mirada superficial se detendría rápidamente en las notables diferencias entre ellas. “*Pasión* es en cierto modo una variación de *Vergüenza*. Muestra lo que, en realidad, había querido mostrar en *Vergüenza* –la violencia que se manifiesta de manera soterrada” (Bergman, 2001: 259). Pero es entre las tres, y viéndolas desde la perspectiva del mal, que se puede trazar una línea que va desde su manifestación en una forma exterior hacia una creciente interiorización, en la subjetividad de los protagonistas. Si en *Vergüenza* el mal encarna en una guerra que amenaza desde los márgenes, en *Pasión* esos márgenes adquieren un matiz para introducirse en los intersticios de los vínculos entre los personajes y en *Escenas de un matrimonio* ya se trata exclusivamente de una guerra matrimonial que emerge en el interior del decorado y explota en el rostro de los protagonistas.

Uno de los rasgos destacables de las dos primeras películas es la dimensión espacial en la que suceden: la isla. Se trata, es cierto, de lo aislado, lo separado, pero, al mismo tiempo, de la amenaza de la invasión. La isla se encuentra amenazada, en *Vergüenza*, por la creciente expansión militar, que altera el orden que allí impera. Pero que el espacio sea una isla es un indicador de que debe pensarse a los sujetos también como islas. En Bergman, los sujetos también son islas y esto se expresa en los diálogos: cada uno habla, construye una teoría sobre sí, sobre el otro, y el otro es una isla distinta, con un discurso distinto sobre sí y sobre los otros. Pero son islas en contacto, atravesadas por tensiones, amenazas, algo que fluye por debajo, por arriba, sin terminar de expresarse y que termina estallando. El contacto, por lo tanto, falla, lo que se expresa también en el funcionamiento de los objetos: la radio se apaga, los motores no encienden. *Vergüenza*, entonces, no es una película sobre la guerra, sino que la guerra es uno de los modos en los que se manifiesta esta desconexión. En palabras del propio director,

en el mismo instante en el que termina la violencia exterior y empieza la interior, *Vergüenza* se convierte en una buena película. Cuando la sociedad deja de funcionar, los protagonistas pierden sus puntos de referencia. Sus relaciones sociales estallan. Se vienen abajo, de bruces. El hombre débil se convierte en una persona brutal. La mujer, que ha sido la más fuerte, se derrumba. Todo va desembocando en un sueño que termina en el barco de huida. Todo está contado en imágenes, como en una pesadilla. (Bergman, 2001: 258)

El mal comienza en los márgenes, como la guerra, pero no una guerra traducida, como se lee en la actualidad, minuto a minuto, buenos por un lado, malos por el otro. Es la guerra como expresión de un mal inexplicable que se localiza afuera, una amenaza que altera el orden –la arquitectura conceptual, diría Nietzsche– y lo transforma. Una vez que se desencadena, quien era un cliente pasa a ser el que decide si los protagonistas viven o mueren y luego son ellos mismos quienes deciden si aquél vive o muere. El lugar que ocupa la guerra en *Vergüenza* lo hace la naturaleza en *Pasión*: la caída de las bombas son ahora objetos que caen y los soldados muertos aparecen como animales. Y en *Escenas de un matrimonio*, ello se expresa en la incomodidad corporal, cuando están abrazados luego de decir que podrían quedar así para siempre e inmediatamente se acalambran.

En sus distintas películas, cada vez más los discursos asumen una dimensión de isla, como teoría de sí y teoría del otro, que tienen los personajes. *Escenas de un matrimonio* comienza con el reportaje en el que se pregunta a los protagonistas quiénes son, respuesta que ofrece el marido, mientras que la esposa no la tiene, pero, cuando se separan, él lo fundamenta aduciendo que no ya toleraba ajustar sus actos a ese discurso esperado. Se trata de islas enunciativas, que van remitiendo a un vacío, no a una explicación, sino a la incomunicación entre teorías distintas, atravesadas por preguntas que no se responden, respuestas a preguntas que no se hicieron, errores que llevan a que se espere algo que no se hace o que se haga aquello que no se espera. En *Pasión*, se utiliza el recurso de hacer que los propios actores hablen sobre su personaje, evidenciando el vacío que existe entre ellos, rompiendo de ese modo la continuidad naturalista y haciendo del personaje el núcleo del que se habla.

Este énfasis en lo discursivo establece un vínculo fuerte entre el cine y el teatro en Bergman. Pero hay un recurso con el que se destaca toda la potencia cinematográfica, al tiempo que expresa su cine como imagen del mal: el primer plano, que, cuando se posa sobre el rostro de sus protagonistas, sobre todo las femeninas, expresa que algo está por estallar. No es casual que este recurso se acentúe en *Escenas de un matrimonio*, a medida que la isla deja de plasmarse en el espacio físico para encarnar cada vez más en los sujetos. El rostro es la superficie de un fondo inexplicable que amenaza con invadir esa isla, pero ahora es más bien una explosión que viene desde adentro: hay allí

una tensión entre una superficie armónica, pero atravesada por lo que insiste desde una profundidad trágica, superficie apolínea, con lo dionisiaco insistiendo desde el fondo. Como destaca Deleuze (2011), “Bergman llevó hasta su extremo el nihilismo del rostro, es decir, su relación en el miedo con el vacío o con la ausencia, el miedo del rostro frente a su nada” (148).

Aquello que se expresa en el exterior y en el interior también tiene su forma de aparición en una dimensión surreal: el sueño. La imagen como sueño es la posibilidad de ver, dar vuelta lo que se ve, para que aparezca aquello que la percepción natural impide captar. ¿Qué es el sueño sino el propio diagrama expresado sin los límites que impone la realidad? En *Vergüenza*, la protagonista dice tener la sensación de que todo era un sueño, pero un sueño de otro y se pregunta si al despertar ese otro sentirá vergüenza. Y, al final, narra el sueño de un jardín con flores que se incendia, pero que a ella le parece una bella imagen, indistinguiendo el bien y el mal. En *Pasión*, al narrar Ana su accidente, dice que ve a un hombre decapitado, a un niño en una posición extraña, y piensa en esa pobre gente que no tiene quien la ayude; lo ve desde afuera, frente a lo inexplicable, lo ve como una imagen, pero no como una imagen que lo explica, sino como una imagen que expone su inexplicabilidad, la imagen del mal. En *Escenas de un matrimonio*, el sueño es quedarse dormido en el momento en el que el otro narra sus más íntimos recuerdos; no hay lazo, se rompe, es el mal impidiendo la unión.

El punto de vista del que se parte nos lleva a salir de una lectura de la imagen en su literalidad. En *Vergüenza*, la guerra es la violencia desatada, que amenaza con invadir la isla, redefiniendo las posiciones de los sujetos en su interior y alternándose los buenos y los malos. En *Pasión*, es el intersticio entre los personajes el que ocupa ese lugar. En *Escenas de un matrimonio*, ya es la imposibilidad de tener un vínculo de amor. Esta dispersión configura una obra, que tiene la forma de una vida que se despliega, transformándose, asumiendo, aún en la imposibilidad de su abordaje literal, el desafío de constituirse como imagen del mal.

El mal de la imagen: la posimagen

La violencia de la imagen (y, en general, la de la información o la de lo virtual) consiste en hacer desaparecer lo real. Todo debe ser visto, todo debe ser visible. La imagen es el lugar de esta visibilidad por excelencia. Todo lo real debe convertirse en imagen, aunque casi siempre a costa de su desaparición. (Baudrillard, 2006: 48)

Si la imagen del mal asume la imposibilidad del vínculo con lo imperceptible que la afecta y la transforma, sin ser posible que ello sea incluido en la propia imagen, la imagen contemporánea, como lo señala Baudrillard, se caracteriza por su ambición de incluirlo todo, de verlo todo, de distinguir con claridad entre

el bien y el mal, de llegar a conocer, finalmente, la verdad. Hoy se ven las series para saber qué es lo que pasó: en los casos policiales, en la historia, en la política. ¿Es todavía ello una imagen? ¿O se podría hablar de una posimagen? Si esto es así, ¿cuál sería la relación de la posimagen con la categoría del mal?

El prefijo “pos”, que se utiliza en la historia económica para referirse al posindustrialismo o en las corrientes del pensamiento para hablar del posestructuralismo, adquirió su mayor difusión con el término posmodernidad. Si bien se ha utilizado para responder a las incertidumbres que planteaban las rápidas transformaciones a toda escala, cuyos alcances aún hoy resultan imposibles de medir con claridad, el término que se construye con ese prefijo no deja de ser una figura contradictoria: se trata de definir el presente en relación al pasado del cual es su futuro. Inmediatamente, se muestra entonces como una superación, pero al definirse en esos mismos términos evidencia que no está siendo superado. El propio origen del término manifiesta esta contradicción, ya que Federico Onís “lo empleaba para describir un reflujo conservador dentro del propio modernismo” (Anderson, 2000: 10), mientras que el propio Lyotard afirma que la posmodernidad es inherente a la modernidad y la realiza. En palabras del autor: “¿Qué es pues lo posmoderno? ¿Qué lugar ocupa o no en el trabajo vertiginoso de las cuestiones planteadas a las reglas de la imagen y del relato? Con seguridad, forma parte de lo moderno” (Lyotard, 1987: 23). Puede observarse entonces, por un lado, una contradicción entre la aparente superación y la real confirmación de la tendencia. Pero, por otro lado, bajo una aparente continuidad, hay transformaciones significativas, que, aun realizando el proyecto moderno, implican una modificación. La posmodernidad realiza el gran relato, lo materializa, lo lleva a la estructura, pero, al concretarlo, transforma completamente el contexto en el que se inscribe, siendo efectivamente una transformación de la modernidad que se oculta bajo una aparente superación que no sería tal. Cuando una época se define a sí misma en relación al pasado del que sería su superación, todavía la transformación requiere de esa figura retórica contradictoria. Cuando se plasme un nuevo nombre, esa realidad habrá sido ya completamente realizada, por lo que, si todavía resulta necesaria esa figura conceptual, es porque la transición se está llevando a cabo. Así lo sugiere Lyotard al estudiar la relación entre el saber y el poder en la posmodernidad, de manera que

la transformación de la naturaleza del saber puede, por tanto, tener sobre los poderes públicos establecidos un efecto de reciprocidad tal que los obligue a reconsiderar sus relaciones de hecho y de derecho con respecto a las grandes empresas y más en general con la sociedad civil. (Lyotard, 1991: 7)

Si la imagen plantea una tensión con lo que se ve, a partir de un vínculo con el mal, y entrando en un juego de ocultamiento y desocultamiento permite o inhibe ver, ¿en qué medida la posimagen implica un dispositivo que supone la realización de la ambición de la imagen por verlo todo? Es sobre esa estructura significativa que la posimagen ya no entra en la confrontación entre lo que se ve y lo que no se ve, sino que codifica la totalidad de la realidad, para llevarla a la imagen. Pero, al hacerlo a tal velocidad y con tal amplitud, se desata una replicación contagiosa, viral, en la que ya nada se ve. La posimagen persigue la aceptación universal, pero bajo el precio de la codificación de todo lo que se percibe. Lo que aparece en la posimagen ya no es algo que se ve, sino un código replicable que se define a sí mismo no en relación a lo otro, porque ya no hay lo otro invisible, sino por la repetición de lo mismo por lo mismo. La posimagen codifica lo real y la operación que se pone en juego frente a la posimagen es la descodificación. Por eso se puede pasar de una a otra a una alta velocidad, en la medida en que lo que se realiza allí es la captación de los códigos y las traducciones que remiten a los determinantes universales. Esto sucede a todo nivel, tanto en lo cotidiano, como a escala de aquellas instancias en las que la imagen se consagraba con mayor altura, como en el arte. Ya no se ve la obra.

Vivíamos en el imaginario del espejo, del desdoblamiento y la escena, de la alteridad y la alienación. Hoy vivimos en el de la pantalla, la interfaz y el redoblamiento, la contigüidad y la red. Todas nuestras máquinas son pantallas, y la interactividad de los hombres se ha vuelto la de las pantallas. Nada de lo que se inscribe en las pantallas está hecho para ser descifrado en profundidad sino para ser explorado instantáneamente, en una abreacción inmediata al sentido, en un cortocircuito de los polos de la representación. (Baudrillard, 1991: 61)

Aquello que hubiera puesto en crisis el dispositivo de la imagen, porque el ocultar y el desocultar era lo que se ponía en juego en la significación, hoy es completamente funcional a la reproducción viral de la posimagen. Ya no es el sujeto el que ve o no ve, sino que es la posimagen la que ve. De allí que la forma *selfie* sea una de las que tiene mayor difusión, porque es el punto de vista desde el que la posimagen ve. El sujeto se reduce a ser un agente difusor del virus de la posimagen, limitándose la percepción al estímulo de los códigos que, por el propio ADN, la animalidad o factores culturales, atraen y conminan a ser replicados de una manera inmediata: sin las mediaciones, sin los suspensos, sin las aperturas, sin los intercambios, que son las indistinciones en las que se funda el vínculo humano. Para que algo no se vea, ahora tiene que estar en la posimagen; por eso, muchas veces con las mejores intenciones, se pertrechan estos dispositivos incorporando aquello que no está, con la idea de que su visibilización le hará justicia. La transparencia del mal en la posimagen,

su incluirlo todo, definiendo, distinguiendo, codificando, la convierte a ella misma en un virus, en una enfermedad, en el mal: el mal de la imagen.

Conclusión

Se partió del principio escéptico: pensar es el querer ver que no está dado, porque el dogmatismo lo impide. Esa tensión entre el ver como posibilidad y la imagen como desarrollo de esa potencia está en riesgo en la contemporaneidad. Lo que caracteriza a la posimagen es que no se ve; no es el sujeto quien ve, sino que es la posimagen la que ve al sujeto, codificándolo. Ya no hay una distancia entre imagen y realidad, sino una coincidencia: la imagen se despliega por sobre la realidad, transparentándola. Para hacerlo, realiza una tendencia que es propia de la imagen, pero lo hace a tal grado que termina coincidiendo con la realidad y, en lugar de establecer una diferencia y una tensión, la recubre completamente. Cabe preguntarse, entonces, qué es lo que queda oculto en la posimagen: justamente, la diferencia, la distancia, el salto: el mal, en su invisibilidad, en su afectación, en su transformación de lo dado. Y, sin embargo, sigue operando, pero al interior de la imagen, como el mal de la imagen. Es esa tensión la que no se ve, la que no se dice, la que no se comprende. Frente a la imagen, el sujeto puede ver o no ver. Frente a la posimagen, ya no hay ver, pero tampoco hay sujeto. La posimagen ve, pero no al sujeto, sino al código; traduce todo lo que aparece ante los ojos en términos de códigos, genéricos, que, en definitiva, son el fundamento del virus: ser códigos automáticamente replicables.

Lo inexplicable, lo que no se puede ver, es la imagen del mal. En la medida en que pretende anular toda indistinción, explicarlo todo, hacer todo visible, codificable, ya no hay imagen, ya no hay ver, ya no hay mal; todo se hace en nombre del bien, es el triunfo del bien, la totalización del bien, el bien total, operativo, transparente; todo se incluye, tiene su código, todo está a la vista: el problema es que ya no se ve. La imagen del mal sigue siendo el antídoto contra el mal de la imagen: ver el mal, en su dimensión imperceptible, asumirlo en su potencia, es lo que salva de la replicación de la posimagen en una sociedad cada vez más viralizada.

Bibliografía

Anderson, P. (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.

Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.

Baudrillard, J. (2006). *La agonía del poder*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Baudrillard, J. (2008). *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu.

Bergman, I. (2001). *Imágenes*. Buenos Aires: Tusquets.

Deleuze, G. (2011). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.

Empírico, S. (1993). *Esbozos pirrónicos*. Madrid: Gredos.

Lyotard, J. (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.

Lyotard, J. (1991). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

Nietzsche, F. (2001). Verdad y mentira en sentido extramoral. *Cuaderno gris*. Época III (5): 227-237.

Nietzsche, F. (2007). *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Madrid: Edaf.

Rosenfeld, D. (1993). *Del mal. Ensayo para introducir en filosofía el concepto del mal*. México: F.C.E.