



Lo mutante imprevisible. Meditaciones sobre la imagen límite

Autor:
Cangi, Adrián.

Revista
Filología.

1998, N°31 (1-2), pp. 67- 78



Artículo



LO MUTANTE IMPREVISIBLE MEDITACIONES SOBRE LA IMAGEN LÍMITE

Al hombre avergonzado de todos sus instintos, la vida se le vuelve insípida.

Nietzsche

Hablar sin actuar, engendra pestilencia.

Blake

1

En aquella notable interpretación de la historia de occidente que Nietzsche realizó, advertía una progresiva secularización e interiorización de la práctica del *sacrificio* hasta desembocar en la figura de la autoinmolación conocida como el nihilismo pleno.

La filosofía, sostiene Gombrowicz, tiene el valor supremo de *organizar el mundo en una visión*. El universo nietzscheano lanzó esa visión, donde todo pensamiento no puede sino surgir *del fondo de nuestros dolores* y convirtió al filósofo en *un artista de la crueldad*. Aquel capaz de cincelarla en el soplo de su palabra o en la morigeración pasional de su cuerpo. No hay ataque mayor en la *Genealogía de la moral* que a la “tartufera de los mansos animales domésticos”, figura del hombre moderno incapaz de soportar el dolor y el horror, así como la de practicar la inocencia de una imperiosa necesidad de crueldad como principio de una *maldad desinteresada*.

Si las culturas antiguas orientaban la vida hacia un *efecto anestésico*, no tanto dirigido a suprimir la causa del dolor cuanto a modificar los múltiples efectos que éste producía en el alma, las modernas culturas han alcanzado en su refinamiento solo una *lógica preanestésica*, aspirando a organizar, dominar y corregir el dolor por efecto de las mediaciones, más que a disciplinarse a soportarlo. Nuestra era intenta radicalmente disminuir el dolor como *causa exterior a toda costa* y ha dejado al viviente desinteresado de trabajar sobre el

dolor como *causa inmanente*. Hemos refinado la crueldad y el dolor bajo un complejo sistema de compensaciones que las administran a partir de precisas *tecnologías del yo*.

Benjamin lo había mostrado con claridad: la apariencia armoniosa de la sociedad se nutre en la institucionalización de la violencia, pues esta es inseparable y constitutiva de todo principio de organización. Toda comunidad se ha restaurado en la historia contemplando actos de crueldad, enunciado nietzscheano que Sennet ilustra en el apartado de *Carne y piedra* dedicado a la puesta en escena que en el imperio romano alcanzaban sus festejos públicos. La crueldad funciona de esta forma como mito religante de la socialidad y su figura privilegiada es el sacrificio en nombre de algún imperativo. Nietzsche ha dejado inscripto en el alma de la filosofía un enunciado crucial: toda transvaloración se realiza a costa de provocar dolor así como toda voluntad de poder, como práctica deliberada de la libertad, no cesá de engendrarlo.

Los medios de comunicación, parte definitoria de la civilización tecnológica, han buscado tras la superación de cualquier obstáculo, alcanzar el bienestar. Pero toda movilización total de lo real no puede sino engendrar dolor. Y en ese sentido los medios teletecnológicos de interactividad generalizada trabajan con la magnitud del tiempo real, siendo el tiempo, según Epicuro, *el accidente de los accidentes*. De esta forma la movilización técnica de lo real se produce con intervalos de accidentes imprevisibles que glorifican la irrupción del acontecimiento cruel y doloroso. El fin de siglo, parece preanunciar que el confinamiento tecnológico más que eliminar el dolor o procesarlo, será tal vez productor del paroxismo de éste, ofreciendo lo que las teletecnologías han estado produciendo sin cesar, a saber, la paradójica aparición preanestésica y compensatoria, atravesadas por el accidente imprevisto.¹

2

Hemos aprendido a vivir en una época plagada de calamidades públicas, tarde o temprano banalizadas o excesivamente dramatizadas como presagios o como síntomas. Época en la que el shock de lo inconcebible agrieta los hechos de un presente dilatado en la interfaz de un tiempo mundo. Parecería ingenuo sostener, que los hombres están ávidos de estupefacción y cuando este estado del espíritu no acontece por vías accidentales en la continuidad del tiempo espectacular, es producido por los mecanismos de confinación estético tecnológica. Como en una feria del siglo XIV, se entreveran en el ojo del espectador de nuestro tiempo

¹ Ver Clément Rosset, *El principio de crueldad*, Valencia, Pre-textos, 1994 y Enrique Ocaña, *Sobre el dolor*, Valencia, Pretextos, 1997, en especial el capítulo "Dolor y poder".

una acostumbrada templanza a los flagelos y un deseo obsesivo de curiosidades bizarras, de algún modo controladas por el canon de los géneros masivos.

La golosina visual —feliz expresión de Stevenson— puede convertirse en horrorosa, siempre y cuando la exploración proceda de los mecanismos de confinación y esté sujeta a ciertas lógicas de probabilidad en la resistencia retínica del espectador. Bajo estas lógicas de la producción visual, los acontecimientos locales se han crispado en la configuración de lo cotidiano, en beneficio de un tiempo mundo homogeneizador y que presagia una *modulación autodeformante* con cambios instantáneos.

Prometeo, el sabio Titán, encarna en su nombre la previsión y el desafío, que otorga con la luz literal y metafórica a sus criaturas moldeadas por el fuego. A pesar de su condena y de su castigo terrible, lo humano ha alcanzado por efectos de su lumbre el *Theorein*, donde el acto de ver y conocer convergen inseparables en una extraña sinonimia, aprendida en la iluminación del mundo, que no deja de hacer presión sobre el sentido de la vista, estableciendo una succión de la imagen sobre el cuerpo ojo y emplazando no obstante en este, un nacimiento trágico y crítico a la bondad de su orientación. Del sufrimiento de Prometeo se ha fraguado un linaje dispuesto a provocar a cualquier coste. Pero no debemos olvidar que nuestro mundo ha estado cribado por dos linajes dominantes, el de Edipo, cuyos ojos vaciados se convirtieron para siempre en mirada, y el de Argos Panoptes, cuya multiplicidad de órganos no ha dejado de impregnar a la mirada de un deseo promiscuo y mirucioso, fascinado por un control total del mundo. Las estirpes tecnológicas son herederas y se debaten entre estos linajes dominantes. Mientras los linajes prometeicos han trabajado sobre los efectos del dolor templando el alma, los linajes de Edipo y de Argos han sembrado la culpa y el resentimiento.²

3

Arthur Conan Doyle ubica en 1878 la historia del *Matón de Brocas Court*, época donde el boxeo —como la vieja lucha a puñetazos— había sucumbido con escarnio y vergüenza, aplastada por la corrompida multitud de espectadores (apostadores y maleantes) que vivían al borde de las actividades del ring. Nos encontramos frente a una época anterior a los combates en locales cerrados y con guantes, de manera legal.

El texto de Conan Doyle plantea de manera premonitoria dos conceptos capitales para la comprensión del boxeo como espectáculo. Primero, el boxeo oscilaba *entre la imposibilidad de abolirlo y la imposibilidad de reglamentarlo*.

² Ver Camile Dumoulié, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, México, Siglo XXI, 1996.

Esto constituía el núcleo de aquello que motivaba de manera enérgica al hombre medio ante las evasiones de la vida cotidiana y donde los combates al *viejo estilo* (sin guantes y sin reglas) lograban la intensidad del público. Segundo, en el núcleo de la experiencia moderna, el hombre medio civilizado aún conservaba una especialidad antigua, la de enfrentar el dolor ante el sacrificio del combate, curtiendo el ojo y el alma. Recordemos este momento, dentro de una genealogía, donde el hombre civilizado progresivamente se caracterizará por una *hipersensibilidad al horror* en todas sus formas, desde el retorno fantasmático hasta la explosión de una voluntad de naturaleza en la materia misma de lo humano, constituyendo al mismo tiempo estos estados de hipersensibilidad, un erotismo fascinador de las miradas. El mito de Brocas Court ha retornado cambiado en los carriles de la historia, el hombre que había sido derrotado y que poseía un aura temeraria y una fisonomía endiablada conocería otra suerte.

¿Debíamos prever que por medio de los paródicos titanes construidos por la cultura mediática del deporte encontraríamos, como un acontecer inopinado, un accidente a las tecnologías de visualización, que nos permite entrever fisuras en los modos de dominación lumínica y en los mecanismos de confinación? En la madrugada de julio de 1997, el esplendor de los cuerpos pugilísticos acerca al espectador la aparición entre lo obscuro y lo glorioso, alentando a la simpatía malévolamente ante el combate largamente esperado. Cuerpos del exceso que narran con minuciosa obscenidad pornográfica una desmesura del detalle. Cuerpos que llegan al combate como máquinas abominables, que ya no representan una ciudad y su idiosincrasia, sino que solo exponen brutalmente la economía dineraria, guardando veladamente en ellos el secreto que nos reenvía en sus pantomimas a una escena primera: la del combate a muerte.

Los gestos excesivos de estos cuerpos funcionan como lo contrario de lo que indican, en un ámbito de hábitos altamente regulados, que promete devolvernos una escena visual de fría aura espectacular. Espectáculo en tiempo real, donde los cuerpos llegan al encuentro como ejemplos de una forma saturada y vacía que desvela al espectáculo mismo, como acelerador de las inercias y productor de las intensidades. Espacio televisivo del show donde los artificios del sentido se repiten con cansancio, convocando en su saturación superficial la apoteosis de la fascinación hasta “el relajo de los reflectores sobre los poros goteantes”. No hay figura mejor que la del box, dirá Perlongher, donde se expone un odiar concertado en las fisonomías, rípidas de ojos ahuecados y vacíos. Y el poeta en un presagio vidente lo sabía, en el vacío está lo trágico. Tal vez convenga recordar al Wittgenstein de los últimos años, quien señaló, *que el cuerpo era la mejor imagen que teníamos del alma*. ¿Se cumplirá, frente a estos cuerpos pugilísticos la idea de Wittgenstein, heredada de Tomás de Aquino, de que *el alma es la forma del cuerpo* o, según la fórmula de Tertuliano, *cuanto más cuerpo más alma*? ¿O tendremos que aceptar los postulados de Merleau Ponty que rezan que *solo el cuerpo es donde hay algo por ser hecho* y que solo en sus huellas, la historia se escribe en la faz de la naturaleza?

Cuerpos brutales, dragados como verdadera piel mediática del capital que expresan sus erizadas superficies ante una escena planetaria.

Esa madrugada Tyson cometió un daño irreparable, por lo atroz, bajo la forma de la desesperación, a aquel enunciado que la sociedad conformista ha esculpido bajo las luminarias del acontecimiento en tiempo real: *Lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece* (Debord). Algo ha ensordecido y obnubilado a la voluntad de poder e iluminación total de la empresa *Showtime*. La transitoriedad de lo irreparable no es menos contundente por su carácter de instantaneidad. El tiempo del show mudó su máscara en tragedia y el entretenimiento fue crispado por un carnaval dionisiaco concertado.

El tercer round del combate entre Mike Tyson y Evander Holyfield instaló en el escenario, bajo las máscaras caídas de la historia, el retorno como irrupción de la naturaleza. Escena donde la historia en su transitoriedad recuperaba, ante los ojos del espectador, un paisaje primordial en la escaramuza, que invocaba en su violencia una revuelta inadmisibles para el tiempo espectacular. Un tiempo carnalesco cruzó la previsible imagen, confirmando en la grieta del tiempo mundo, el retorno de una historia natural. Retorno bajo la forma del accidente sobrevenido contra el tiempo real y su tecnología de confinamiento. ¿Serán los mil ojos de la muchedumbre teleaislada atraída por el espectáculo del suplicio, los que rememoran un sacrificio ritual? ¿Por qué otra cosa se verían atraídos esos ojos absurdos, como nube de moscas, sino por algo repugnante o, como diría Bataille, por una golosina caníbal?

Los *graffitis* rezan en letras catástrofe, en el East Village neoyorquino, aquello que unos mil millones de televidentes vieron, "*si no podés ganarle, comételo*". Las cosas se nos presentaron como son, asignadas sin remedio a su manera de ser. En el sin remedio la agudeza de la sombra alcanzó al corazón de la técnica devenida movilización total planetaria e iluminación infinitesimal. Iron Mike, más allá de haberse ofrecido como objeto al ridículo, en un gesto mutante y altamente certero alcanzó en su centro a la doctrina de la previsión técnica y a la cibernética construcción de subjetividades performatizadas. El tiempo del show vivió su alerta en el accidente, más allá de la adecuación y precisión de todos los instrumentos, como si fuera posible corroborar que el progreso, como principio de posibilidad ilimitado, podría acarrear su sorpresa, mejor aún su anonadamiento.

Este atentado a las imágenes en tiempo real proviene de un extrañamiento, de un estado inesperado de la forma, el de las cosas que se nos han vuelto ajenas a los tópicos retinianos y con las que tropezamos como cifras de la historia. La naturaleza estallada en la grieta de la imagen es muda, siendo su rostro reverberante y desdibujado, y se nos presenta como el retorno de lo enajenado. Cuando zozobra un hecho, el mundo en tiempo real zozobra. El mundo que le sucede es necesariamente de conmoción, pues se entreabre un punto de fuga de los sistemas, aquello que falla en el exceso nos proyecta a otras dimensiones del mirar.

Las cámaras exageran en el ralenti la discontinuidad de lo vivido, el roce de dos cabezas donde una de ellas, la de Hollyfield, oculta en sus movimientos, la mutilación. Al recapitular los gestos de Tyson, los intervalos revelan una lenta transfiguración de un gesto a otro. La violencia crece hasta la intensidad de una escena originaria que eleva a los cuerpos a un esplendor en una mutilación ritual, mejor aún, en una escena antropofágica. Luego de los sucesivos mordiscones y el desgarramiento del lóbulo de Hollyfield, las cámaras parecen abandonarse a ese hábito curioso: retransmiten la secuencia cientos de veces bajo un efecto de cámara lenta de modo que el acontecimiento va diluyéndose en el detalle y en la longitud de la secuencia va alcanzando su diafanidad. Si repetir aclara, también diluye en el deseo morboso, y aplacan todo exorcizando la memoria ante el hecho. El efecto repetición desacraliza al accidente y termina en el hábito tranquilizando al ojo. ¿Tal vez la empresa *Showtime* persiguió, en el efecto repetición, la extraña ilusión de aplacar el acontecimiento instintivo? ¿Un deseo de censura ante una realidad inaceptable? El espíritu vacila por efectos del shock ante lo inconcebible; aunque la tragedia solo dure unos segundos, resulta imposible ignorar la fuerza siniestra de una movilización del mundo en tiempo real. Allí radica el logro del accidente, en la vacilación se abre la sospecha de otra dimensión de la imagen productora de nuevas percepciones; más allá de la opacidad refractaria, es posible entrever en el instante una apertura en la voluntad de dominación lumínica de la subjetividad.

Es cierto que el exceso fue reconducido a su tópico, propio de la esfera moral, que condena con inmediatez la infamia del caso singular, obturando la reflexión como potencia comprensiva que el shock de emociones y sensaciones había logrado perpetuar en las adormecidas retinas moduladas por las ópticas ondulatorias. Tyson se reveló como una forma de mutación, al crispar los límites de la sustancia, haciendo, de aquello que es, un material en tránsito que por vías de la imagen se configuró en acontecimiento o, como lo definió Deleuze: un extra ser. Claramente el accidente sucede entre los cuerpos y se revela como un incorpóreo que los afecta y que solo cobra sentido en los atributos de estos.

La figura del espectador ha impreso, en la forma de su movilización telemática y por medio de la cultura simbólica del entretenimiento, la experiencia extendida del aburrimiento. La imagen límite, convoca en semejante gesto antropofágico, la inversión de la experiencia del aburrimiento en el dolor. Si el aburrimiento, como sostiene Jünger, no es otra cosa que la disolución del dolor en el tiempo, el gesto antropofágico alcanza una función háptica, un trastocamiento de lo visual, introduciendo en la imagen otro registro sensorial, dando paso a un teatro de la crueldad que echa por tierra una eticidad de la costumbre y la camisa de fuerza social por la que el hombre fue hecho calculable. Por eso Nietzsche afirmaba, que lo que no cesa de doler, o lo que no cesa de horrorizar, permanece en la memoria.

Solo en la experiencia del dolor o en sus efectos motivados, es posible hacer estallar lo inanimado, puesto que el dolor nos congrega en lo más íntimo

y nos retorna del trabajo disipatorio que los medios producen en nuestra mirada de espectadores. Solo en la experiencia del dolor, los hombres son concientes de su poderío. “Sin crueldad no hay fiesta, así lo enseña la más antigua, la más larga historia del hombre” (Nietzsche).

4

¿Será posible pensar la escena del desgarramiento como una irreductible variedad del múltiple canibalismo humano? Expresiones previas al combate, del orden de “se lo va a comer vivo”, favorables a Tyson, proponían un principio de agresión lexicalizado y encubierto en una competencia gastronómica. Si atendemos a Lévi-Strauss, la agresión en el origen de algunos mitos reúne aspectos alimentarios, sexuales y de demarcación territorial, ligándolos estrechamente y enlazándolos en el lenguaje cotidiano como un artificio simbólico metafórico ante los hechos. Los graffitis neoyorquinos posteriores al combate constituyeron una magnífica muestra de discurso, en el que la expresividad metafórica (comer vivo), se quebró ante la imagen háptica disolviendo toda metáfora, dando paso a la risa ante el horror.

Para la competencia y experiencia de los espectadores, la antropofagia, aunque no llegue a la ingestión y solo se manifieste en el ritual de arrancar y escupir, sitúa a quien la practique en los límites mismos de la bestialidad, que supone ingresar en un mundo inhumano del cual no se considera posible el retorno. Como sostiene Cardín (59), “es evidente que en el canibalismo se mezclan elementos reales y elementos simbólicos muy difíciles de evaluar”. Creemos que el orden del discurso, como sugiere Sahlins, ha impuesto un canibalismo simbólico, incluso cuando este se haya manifestado vinculado al control de un terror primigenio. Sin embargo, la fascinación de la mirada en tiempo real es atravesada de un helado vacío cuando el acto bestial ha sido cometido.

Los *graffittis* acentúan los rasgos monstruosos de un carácter siniestro, ligado a un halo de poder difícil de controlar, en especial los ojos profundos, negros y brillantes parecidos a los caninos, recuperando de la tradición icónica y mítica *lo fiero y agreste del rostro*, que caracterizaba a los comedores de carne humana, en especial en Herodoto en su reflexión sobre los *andrófagos* y en Plinio en su descripción de los *cinamolgios*. La fisonomía de Tyson ha sido explorada y acentuada para la construcción de un mito desde los medios, donde las mejillas largas y estrechas y los ojos hundidos, pregonaban un valor obstinado y bestial, como en las ficciones de Conan Doyle. Tyson pertenece a la saga de los *seres sin cálculo alguno*, sujetos de la experiencia que se entregan a lo abyecto y permanecen fuera de todo sentido, autoinmolándose en la acción (voluntad de naturaleza).

Una imagen límite con caracteres antropofágicos, solo es perceptible a nuestros débiles ojos a través de algunos destellos. Resulta probable sostener que esta experiencia de lo imposible se constituya en un *acto de soberanía*, como la encarnación de la voluntad individual colocada fuera de sí misma. La pulsión que desgarrar y fragmenta, como una fuerza proveniente de un mundo originario, está ligada a las formas de la muerte y del crimen. Las mismas que según Bataille se sustraen a la representación. Lo que nos queda de la muerte y el crimen es solo la pose, o mejor aún, una serie de pantomimas risibles. Sin embargo, una *imagen límite* sostenida en una consideración de la *energía como excedente dilapidable bajo formas violentas*, atenta irrevocablemente contra todo el edificio de la economía política predominante en el mercado del espectáculo, donde los límites están marcados por *la bondad de lo que aparece*.

La *imagen límite* funciona como una *imagen ciega* para el mercado del *showtime* y configura un obstáculo para la producción de una videncia. El espectáculo es parte del movimiento del excedente propio de la historia económica movilizadora por el principio de posibilidad ilimitado, donde el accidente, cualquiera sea su tipo, se nos presenta como *pérdida* o como *ruina* en un nivel y como explosión publicitaria en otro. En cuanto a la pérdida, no pertenece a las lógicas significantes, tampoco al orden de la racionalidad, por ello no es posible dejar de relevar el orden del discurso periodístico ante el hecho, que acompañe con la *condena moral* la defensa del espectáculo mismo. Irracionalidad y a-significancia son el valor incidental que produce toda imagen límite, en cuanto que su compuesto es lo imposible. La *imagen límite* es pura negatividad, pura pérdida improductiva que se sustrae a toda síntesis dialéctica. Por ello, no debe ser confundida con una forma erótica, puesto que el erotismo constituye una *máquina de interiorización de las redes de represión y de sus transgresiones*.³ Si señalamos lo a-significante como valor, es porque el deseo puede ser liberado en la imagen límite. Como una *imagen óptica pura* o como una *imagen háptica*, el exceso de la imagen límite es la encrucijada donde *la visión coincide con la no-visión*.

El peor de los crímenes perpetrados contra el espectáculo mismo es el accidente, sin finalidad, gratuito, como azar absoluto, sin razón explicable ni justificable. La violencia del exceso aniquila y queda fuera de toda representación. Por ello, la experiencia del exceso tiene relación con lo ilimitado y con el vacío. El abismo que se abre en la escena altamente ritualizada del espectáculo del box promete un atisbo de soberanía al espectador, al escapar de la fascinación del tópic, permitiéndonos engarzar una visión. La imagen límite podría ser

³ Si bien Bataille considera el erotismo como un equivalente a la voluptuosidad sin límites, considero el erotismo como una máquina reaccionaria, siguiendo a Guattari, y deslindo la voluptuosidad y el sacrificio como un régimen extático que se abre a niveles a-significantes.

definida por la siguiente proposición de Bataille: *el exceso será a la soberanía lo que el excedente es a la economía general.*⁴

5

Una imagen límite podría ajustarse a la fórmula enunciada por Godard: *lo que se ve nunca aparece en lo que se dice*, alcanzando de esta forma las visualidades estratos, que distribuyen lo visible y lo enunciable, evitando la redundancia y la superposición.

Siguiendo a Deleuze, de la misma manera que los enunciados son inseparables de regímenes de enunciación, las visibilidades son inseparables de máquinas que comprometen no solo actos de visión, sino complejos de acciones y pasiones, que salen a la luz o son iluminadas. La visibilidad configura formas de luminosidad creada por los reflejos, centelleos o esplendores de la propia luz, siendo estas formas de luminosidad superficies de visibilidad que componen formaciones no discursivas. Entre *lo visible* y *lo enunciable*, sugiere Deleuze, debemos mantener una *heterogeneidad* o *anisomorfía*, en términos lógicos, una disyunción entre *hablar* y *ver*.

Una *imagen límite* configura un territorio de disyunciones entre *hablar* y *ver* y sobre todo entre *mirada fascinada* y *visión*. La imagen límite como encrucijada donde *la visión coincide con la no visión* nos conduce a la radical tensión abierta por Blanchot en 1941, entre el lenguaje y la visión. “Hablar no es ver”, aseguraba Blanchot, donde pensar supone un ejercicio de ocultamiento de las zonas de visibilidad y, por sobre todas las cosas, de las garantías construidas por los regímenes escópicos de luz y su constante amenaza, que parecen dejar sin aliento al pensamiento en la ausencia de luz. La *imagen óptica pura* o la *imagen háptica* nos conducen a la experiencia del exceso hacia el vacío, punto ciego en la imagen, de la misma forma que para Blanchot, pensar supone un descenso a las sepulturas oscurecidas de lo que realmente fue dicho. “Era la noche misma. Las imágenes de su oscuridad le anegaban. No veía nada, pero lejos de preocuparse por ello, hacía de esta ausencia de visión el punto culminante de su mirada”. Como *Thomas el oscuro*, que abisma su visión cerrando los ojos, la no-visión como componente de la imagen límite crea el futuro como el pasado de todo acto, dando primacía al lenguaje en la configuración del mundo. De la misma forma que la videncia, en algunos casos, reclama del habla para sostenerse en el vacío, en otras, se abisma en el silencio.

Bataille sostenía en 1926 en el *Ojo Pineal*, y más tarde en *Historia del Ojo*, la incapacidad de concebir o comprender la costumbre de la mirada frente a un acto extremo. Por ello, Bataille y Blanchot coincidían en que la esencia

⁴ Ver Axel Gasquet, *Bataille. Una teoría del exceso*, Buenos Aires, Del Valle, 1996.

genérica de la sociedad espectacular acaba separando la revelación de la acción de ver. Cuando ver ya no revela nada y el mundo se encuentra sujetado a modulaciones reificadas, la imagen límite, aquella que se sustrae a la representación frente al sacrificio, la muerte o el canibalismo, nos abre a una videncia que provoca la creación de habla. En el destino del ojo se juegan las liberaciones y servidumbres, las orientaciones obligatorias de la subjetividad y la recuperación de la visión al campo del pensamiento.

6

Los artefactos técnicos de la empresa *Showtime* no pudieron sostener la máxima que asegura que los mecanismos pueden alcanzar la totalidad de los objetos observados, conduciéndonos por momentos a aceptar lo velado del acontecimiento, algo que por naturaleza ensombrece a la experiencia. Lo que se hizo visible no terminará de cristalizarse, sino que quedará abierto frente a los instintos al borde de la grieta, tornándose inapresable al sentido. Este espacio inconmensurable funciona como un hiato en la duración que comprueba la afirmación de Merleau Ponty, quien dice: *La no visión no está al margen de la visión sino que habita su extensión*. Cuando lo visible expone su carácter intransigente y opaco, lo imposible nos abre a una multiplicidad de previsiones.

Como sostiene Jünger, hemos estado hablando de cuestiones técnicas que son inseparables de las cuestiones de escenificación. Escenificación en la que es posible alcanzar la anhelada confusión entre lo real y el espectáculo mismo, producida en la imagen límite que opera, sin embargo, como vaciamiento del espectáculo al enfrentarnos a la pureza de una brutal rusticidad gobernada de instintos plebeyos.

La imagen límite en tiempo real invirtió aquel enunciado que dice que de ordinario no percibimos más que tópicos, o mejor dicho, solo aquellos que tenemos interés de percibir bajo exigencias diversas del servicio visual obligatorio.

Cuando una imagen accidental acontece, retira de lugar la metáfora para hacer surgir la cosa en sí, literalmente en su exceso de horror injustificable, pero sin más, nos ha provocado a horadar los estereotipos, cumpliendo de esta forma con el postulado: *quienes logran superar el obstáculo de los tópicos han ensamblado una mirada, mejor aun, una visión*. El accidente juega siempre del lado de la mutación, de lo mutante imprevisible, o, como lo enuncia Deleuze siguiendo a Godard, *como un arrancar a los tópicos una verdadera imagen*. La perspectiva de la imagen en tiempo real ha sido conmovida y perturbada por una aprehensión desfasada que disloca al ojo y provoca al pensamiento.

Tyson, palpitante en todos sus músculos, explosivo y detonante impregnó el espacio visual de un *acting out animal*, tornando la escena hacia un sombrío

naturalismo, donde lo calculable de la eticidad de la costumbre ha sido arrebatado por “aquel instinto que supo adivinar en el dolor, el más poderoso medio auxiliar de la memoria”. ¿Por qué otra cosa se verían atraídos esos ojos absurdos, sino por algo que al herirlos los torne visionarios, al descubrir que las intensidades no pueden ser vividas más que en relación con su inscripción móvil sobre un cuerpo? La imagen límite en tiempo real, ha hecho pasar intensidades siempre vinculadas a nombres propios. La serie de la violencia televisiva en directo, nació con Oswald (noviembre 1964), siguió con Luther King (abril 1968), con Kennedy (junio 1968), con Reagan (marzo 1981), con Juan Pablo II (mayo 1981), con Anuar el-Sadat (octubre 1981), para recordar solo algunos casos donde los nombres propios se constituyen en designaciones políticas de intensidad visual. Todos los fenómenos de filmación directa de la tragedia han durado algunos segundos y han sido consumidos por los espectadores, en una oscilación entre un espectáculo ejemplar y la ejecución de un rito. La historia televisiva parece respetar solo la grandeza del sacrificio, donde se cumple la fórmula: *la fuerza de la imagen límite o ejemplar se encuentra en proporción a la calidad trágica del evento*. El caso Tyson es solo un evento menor en la saga de los sacrificios en tiempo real, ridículo por momentos, pero donde ya no es posible ignorar la fuerza siniestra de una técnica y el desbaratamiento de todo cálculo por efectos del accidente.

7

¿Es posible recuperar la autenticidad de la imagen, entendida ésta como remisión de origen a la unicidad de un aquí y ahora irrepetible? Las formas tópicas de las que habla Bergson o los simulacros de Klossowski se ligan al diagnóstico de la desaparición de la autenticidad bajo las formas de su circulación. Sin embargo, una imagen límite del orden de la mutilación alcanza una sintaxis difusa y produce un extrañamiento del valor exhibitivo en el contexto de su circulación y reproductibilidad telemática. El comercio y el tráfico visual unen de manera inseparable el prejuicio y el dolor; sin embargo algo reverberó por jornadas enteras en las retinas ligadas a una estetización difusa y de cumplimiento a bajo nivel, a saber, la crueldad en su carácter festivo y el júbilo del instinto que actúa y brota espontáneamente.

ADRIÁN CANGI

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

CARDÍN, ALBERTO. 1994. *Dialéctica y canibalismo*. Barcelona, Anagrama.