

# Julio César Goyes Narváez

jcgoyesn@unal.edu.co

## Ens.hist.teor.arte

GOYES NARVÁEZ, JULIO CÉSAR, “La imagen como huella de lo real”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2011, No. 21, pp. 52-75.

## RESUMEN

El impacto hipervisual producido por las tecnologías de la información y la comunicación refigura al sujeto expuesto a imágenes visuales y auditivas (cine, televisión, etc.) que transportan ya no significación sino lo real con toda su violencia; es preciso, entonces, ir más allá de su iconicidad (signo), hasta la experiencia de la huella como grado cero de significación, a la pulsión escópica, al deseo —una y otra vez convocado— y a la crisis del relato. La película *Yo soy otro* (2008) del colombiano Óscar Ocampo y otros ejemplos audiovisuales serán el fondo de este ensayo.

## PALABRAS CLAVE

Imagen-huella, pulsión escópica, violencia, deseo, crisis del relato.

## TÍTULO

*Image as a Trace of Reality*

## ABSTRACT

The hypervisual impact produced by information and communication technologies re-figures the subject exposed to a stream of image and audiovisual issues (cinema, TV) that convey no significance but the real with all its violent charge; it is necessary to go beyond their iconic character (sign), as far as to the experience of the trace as a zero degree of meaning, to the scopic drive, to desire —summoned again and again—and to the crisis of the narrative. The film *Yo soy otro* (*I Am Other*) (2008), by Colombian filmmaker Óscar Ocampo, and another audiovisual examples, will be the background of this essay.

## KEY WORDS

Trace-image, scopic drive, violence, desire, crisis of narrative.

## Afiliación institucional

Docente e investigador de Estética y Teoría de la imagen y de Análisis textual del audiovisual, Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO), Universidad Nacional de Colombia.

Docente investigador del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO) de la Universidad Nacional de Colombia. sede Bogotá. Autor de numerosos artículos sobre Estética y Teoría de la imagen y Análisis textual del audiovisual. Dirige el grupo de investigación en Comunicación Visual y el programa “Quinde audiovisuales”, que desarrolla proyectos de investigación-creación en diversas regiones colombianas: *El Pacto* (2003), *Carros alegóricos* (2009) y *La Semana del Diablo* (2011). Sus libros más recientes: *Imaginario postal* (SMD 20 años, 2010), *Nubes verdes para una ciudad gris* (Caza de libros editores, 2011) y *La escena Secreta y el secreto de la escena, tiempo subjetivo y memoria de la transformación en el film “Cuenta Conmigo” de Rob Reiner* (Colección Obra Selecta, Vicerrectoría Académica, Editorial, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2011).

Recibido agosto 9 de 2011

Aceptado noviembre 1 de 2011

# La imagen como huella de lo real

Julio César Goyes Narváez

## La imagen y el lenguaje

Todas las imágenes son literales y deben ser tomadas literalmente.

GILLES DELEUZE

Comencemos por decir —aunque el silencio sea un escándalo contenido— que la imagen no es lenguaje; si acaso, es un prelenguaje, un constituyente de lo imaginario, un configurador del estadio del espejo. Aclaro que utilizo el término *lenguaje* en el sentido de un sistema complejo de signos (verbales) convencionales mediante el cual se comunica el ser humano. Vista así, la imagen puede abordarse desde el lenguaje en tanto ella inscribe en su orden el deseo, reducida a los dominios de la semiótica, de la lingüística; pero, en sentido estricto, la imagen no es lenguaje, pues este está estructurado, mientras que aquella está en constante estructuración. Se ha dicho y escrito que la imagen es signo icónico porque está en vez de la cosa, signo indicial porque señala el referente, e incluso símbolo cuando transporta un sentido oculto, una ley que marca la diferencia, etcétera. Tal vez, parte del equívoco esté en la forma en que estudiamos la imagen. A una parte de este aspecto dedicaremos esta reflexión.

Si no es lenguaje, la imagen es un constituyente del imaginario, convocadora de un referente, sensación de que el sujeto se encuentra en contacto estrecho con el objeto, quiero



FIGURA 1. Jaime del Val, *Cyborg pangénero*.



FIGURA 2. Torres Gemelas (*Yo soy otro*).

decir, es huella de lo real<sup>1</sup>. Y con esto tenemos dos operaciones matrices en la representación con respecto a su modelo: la imagen peca por defecto (es menos que ese modelo) y por exceso (su apariencia nos hace gozar y nos engaña)<sup>2</sup>. En el *performance Cyborg* (Jaime del Val por las calles de Santiago de Chile el 4 de octubre de 2008) se puede asistir a tal ambigüedad: de un lado, el artista nos enfrenta a la escritura del cuerpo en su más íntima expresión, proyectando partes del modelo; manchas del cuerpo desarticuladas y sin sentido son inscritas en las paredes, quizá enunciando que el hombre no es ya más de carne y hueso sino aleación tecnológica; pero, de otro, este *performance* no consigue más que espectáculo: un hombre completamente desnudo, recargado de máquinas audiovisuales, que entrega ya no imágenes con sentido sino pulsiones, trazos, arañazos, huellas de lo real. Por ello los espectadores asisten a un extraño goce y a un doble engaño. ¿No es esto lo que ocurre también en las imágenes del 11 de septiembre? Este plus ambiguo dota al sujeto de sensaciones y emociones que lo llevan hasta el delirio, y cuando la imagen es demasiado codificada lo concreto se transporta a lo abstracto y reflexivo, predominando el significado como una promesa de objetividad y verdad<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> A propósito de Jacques Lacan y los fundamentos del psicoanálisis, Jean Roboul (1970: 58) escribió: “Atascado entre lo simbólico y lo imaginario, lo real no es más que el espacio de los fracasos de la simbolización, de lo no reprimible, de un ‘en-sí’ incapaz de transformarse en ‘para nosotros’”. Lo real, entonces, se encuentra más allá del placer, es la causa del deseo y condensa el goce no entendido como placer sino como horror; “objeto a” lo llamará Lacan.

<sup>2</sup> Véase Corinne Enaudeau, *La paradoja de la representación*, Barcelona: Paidós, 1998, p. 27.

<sup>3</sup> Véanse <[vimeo.com/1950432/](http://vimeo.com/1950432/)> y <[www.youtube.com/watch?v=btEo4hGACHE](http://www.youtube.com/watch?v=btEo4hGACHE)>.

En el primer caso, la imagen se aproxima como huella de lo real a su modelo; en el segundo, al ser configurada por un encuadre, por la exposición de la luz, por el punto de vista, por el tiempo y por cualquier otro recurso, incluyendo el tiempo concreto de la toma, la imagen actúa como lenguaje que constituye discursos sobre lo real y cuyo estatuto de verdad dependerá del punto de vista del enunciador y del lector o espectador.

Lo real, entonces, se interpela de dos maneras: por un lado, el imaginario lo oculta en su despliegue espejeante y fascinante, disolviendo el cuerpo y su materialidad en una imagen fantasmática y aséptica sin cuerpo real (la publicidad); por otro, lo interpela desde lo brutal y singular, desde la huella y su rastro violento. Así, leer y escribir en imágenes lleva a procesar conocimiento y emoción en el interior mismo de la escala de iconicidad (oscilación entre lo concreto por semejanza y lo abstracto por convención). Sin embargo, hay algo que incomoda esta comprensión y se pone en evidencia en el uso de las tecnologías, pues la imagen posee un carácter indicial que hace que la escala de iconicidad se estalle en la semejanza y pase a ser huella, conexión física con el referente. En seguida atenderemos a este aspecto, pero antes insistamos en que la imagen viene custodiada por discursos que oscilan entre la concepción de que esta es una reproducción mimética de lo real —y en ese sentido espejo del mundo (semejanza)— y la consideración de que es una operación codificada de las apariencias (convención por interpretación-transformación de lo real, creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada).

La imagen, en estas dos miradas, tiene valor absoluto. Charles S. Peirce propuso una clasificación que ayuda a comprender la manera como se produce y se recibe la imagen. En primer lugar está el orden del icono o representación por semejanza; luego está el orden del símbolo o representación por convención general; finalmente, propone el orden del índice o representación por contigüidad física del signo con su referente. Ahora bien: si las dos primeras tienen valor absoluto y general, esta última está dotada de valor singular o particular, puesto que está determinada únicamente por su referente y, en esa medida, es huella de una realidad, constatación de la existencia, del acto que la funda. Philippe Dubois, siguiendo a Peirce, sistematiza el índice y su relación con el objeto referencial al proponer un principio cuádruple: la conexión física, su singularidad, su designación y su atestiguamiento<sup>4</sup>.

## Lo real

Lo real, como siniestro, aparece entonces entre las hendiduras de los espejos: es, recordémoslo, un espejo construido de fragmentos.

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

¿Qué es, entonces, lo real? Una definición precisa es imposible, entre otras razones porque lo real se escabulle y se resiste a ser nombrado, a ser algo inteligible. Es una instancia

---

<sup>4</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós, 1994, pp. 49-50.

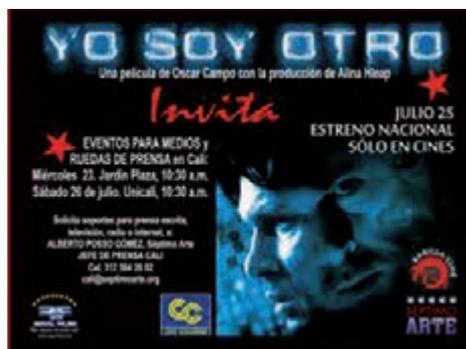


FIGURA 3. Una película de Óscar Ocampo.

muy difícil de traducir, justamente porque está adherida al cuerpo en lo básico del sexo, la violencia y la muerte. ¿Cómo nombrar con palabras estas experiencias si no es estando allí? Sin embargo, cuando se está allí las palabras sobran. No hay palabras para lo real aun cuando, como huella, impregna el lenguaje como dimensión simbólica, y lo hace —claro está— a través de las imágenes; de allí que estas sean de cuidado, porque, siendo huellas de lo real, pueden quedarse en esa constatación brutal y primaria o pueden acceder a un ámbito simbólico que alumbrase ese agujero entre el lenguaje y lo real. Llamo la atención sobre si lo real puede o no mostrarse. Para Jesús González Requena, lo real se puede decir a través de la palabra, pues esta debe localizarlo y afrontarlo; en caso contrario, es la sicosis. “El signo no puede aprehender lo real. Pero la palabra puede localizarlo, ceñirlo y desafiarlo. Tal es lo que da su sentido y su valor a la tarea del padre simbólico. Pero este solo existe en tanto la madre lo introduce con su mirada”<sup>5</sup>.

Ese agujero es el objeto perdido, y el sujeto intenta recuperarlo a través de *la palabra*, de allí que la dimensión simbólica sea la presencia pero en ausencia de ese objeto y, como el sujeto no es consciente de este juego con lo real sino sujeto del inconsciente, no sabe que sabe de ese agujero donde está el objeto perdido o *la cosa*, en términos de Lacan. Por consiguiente, el sujeto, en su búsqueda, retorna una y otra vez al agujero que está en alguna parte entre el lenguaje y lo real; ese agujero se encuentra como huella. José, el protagonista de *Yo soy otro*, después de una de las escenas más violentas de la película, donde es amenazado y torturado por sus dobles, y Bizarro y su compinche descuartizan a Redondo, huye, pero enseguida es perseguido, reclutado y conducido a la discoteca donde están los aliados de Bizarro. Mientras se dirigen a la discoteca en la que asistirá a uno más de sus desdoblamientos, el narrador —con voz en *off*— se defiende con la palabra, pero ahuecada, sin sentido, pues ya no hay regreso posible: “loco, loco, loco, no estaba loco, y si estaba soñando y no estaba loco, creo que no estaba soñando, los locos me dan miedo y por lo tanto no estoy loco”.

<sup>5</sup> Jesús González Requena, “Lo real”, *Trama y Fondo*, Madrid, núm. 29, 2011, p. 25.

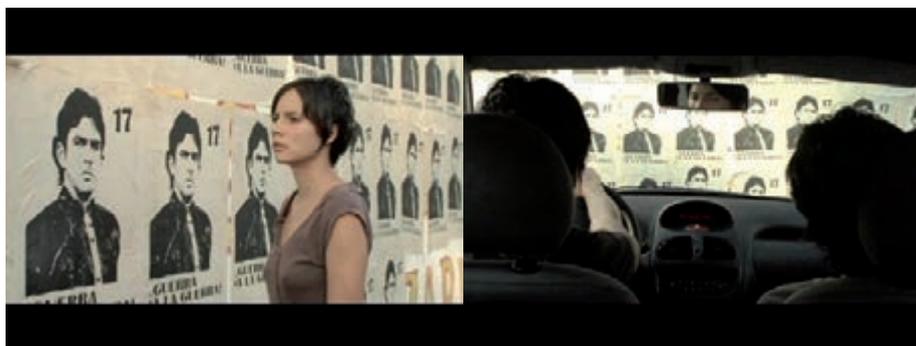


FIGURA 4. *Yo soy otro* (2008).

Y ese objeto sólo adquiere ese valor de haber sido real precisamente porque puede faltar. Esa falta es la frustración. Esos objetos adquieren de inmediato la dimensión de objetos de intercambio, de don, lo que introduce otro registro, lo simbólico, la madre enteramente simbólica al principio —en tanto que alternancia de presencia y de ausencia—, por defecto de esa omnipotencia que se le confiere por dar o no el objeto, se convierte en real por ser todopoderosa.<sup>6</sup>

Alain Vanier parece apoyar una lectura de la película *El cisne negro* de Darren Aronofsky (2011). Allí, la protagonista, bailarina de ballet, se desintegra lentamente debido a la perfección que busca y que es, a la vez, causa de un goce al que se aferra ante el pánico que —al final sabemos— siente por su madre como fuente y por su padre como ausencia, pues este ni se nombra siquiera, está forcluido, ha sido expulsado del universo simbólico y no se ha integrado a su inconsciente; por ello, retorna no como la represión en sueños, síntomas neuróticos o actos fallidos, sino en alucinación en presencia de lo real. Al principio el espectador se acomoda a esa imagen simbólica de la madre dedicada y tierna que cuida de su hija, pero luego descubre que, en ausencia del padre, ella, la madre, ha desempeñado bien su papel, tanto que considera a su hija como su propiedad, como un apéndice, de allí su sobreprotección y crueldad. La madre invade el universo de la bailarina hasta ahogarla. La joven, por su parte, lucha por asirse a algo que le dé sentido a lo que hace, pero no encuentra salida a su frigidez —descubierta por el director del ballet, que actúa en parte como padre simbólico, padre perverso, desde luego— más que en el fantasma mismo del sexo femenino que cubre lo real del incesto. Intenta sujetarse y afrontar el delirio que la habita, y se libra de los objetos preciados de su infancia: sus peluches y la caja de música donde una bailarina rígida danza mecánicamente, como un autómatas, como un fantasma. Esta reacción de defensa contra la locura no logra tapan el agujero que se abre en ella, pues la angustia sigue allí, y quiere tapanla con la búsqueda de la perfección. La desintegración de su yo entra en la recta final; ya desde el comienzo la hemos visto hablar sola frente a los espejos y luego en la

<sup>6</sup> Alain Vanier, *Lacan*, Madrid: Alianza, 1999, p. 52.



FIGURA 5. *El cisne negro* de Darren Aronofsky (2011).

calle y en el metro, lo que nos advierte de su imagen repetida. La sicosis, decimos, la entrada definitiva en el dolor y en lo más real que afronta el ser humano: la muerte o —como dice la propia bailarina, tendida, al final de la película— la perfección.

Para Lacan, lo real se convierte, contradictoriamente, en un soporte y al mismo tiempo en un vacío: es lo imposible de simbolizar por el sicótico, lo imposible de conocer en el traumatismo, lo imposible de satisfacer para la pulsión y —agreguemos una cuarta entrada que propuso en los seminarios de 1975-1976— un cero absoluto que deriva hacia la muerte<sup>7</sup>, de manera que “lo real perfora, desgarrar las redes de los significantes que amueblan nuestra realidad, en tanto imaginarizada”<sup>8</sup>.

### La realidad y lo real

Ahora ya podemos relacionar la imagen con lo real. Notemos que no he dicho para nada realidad, lo cual quiere decir que entre ellos hay una diferencia sustancial: la realidad es esa convención social donde todo está estructurado o se estructura según unas normas y unos modelos bajo los cuales los signos protectores tapan y disimulan precisamente eso que es brutal y primario, esos trozos de materia, de luz, de cuerpos, esas texturas y objetos, incluso el tiempo real de la toma que, no como signo sino como huella, impone su presencia y su resistencia, saliendo una y otra vez a los signos icónicos, a los textos, etc. La realidad, entonces, está codificada y convenida socialmente. Lo real, por su parte, se resiste a esa codificación, a lo sumo puede ser registrado, pero nada más que como mero “cómputo de imágenes”, como

<sup>7</sup> Mauricio Fernández Arcila, *Del inconsciente freudiano al significante lacaniano*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2001, pp. 285-293.

<sup>8</sup> Jesús González Requena, *El análisis cinematográfico*, Madrid: Complutense, 1995, p. 38.

sucede con la llana constatación de eventos o con el terrorismo de imágenes, caso de las Torres Gemelas o los ajusticiamientos transmitidos por audiovisuales en Internet.

En *Yo soy otro*, José está mediatizado, vive en una atmósfera de imágenes, trabaja en una compañía de “interimágenes”, pero además está rodeado de imágenes de cuerpos muertos. Se droga y habita entre cuerpos desechos, cuerpos en contacto sin deseo, pues la pulsión no es otra cosa que energía repetida. Hasta su novia —la que es “chiquita para él” según Alejandra, su otra amante— le regala una caja con pastillas alucinógenas de variado tipo y, guardándosela en el bolsillo de la camisa, le dice: “Esta noche voy para el balcón, que hay una rumba bien loca; te compré unos jugueticos”. ¿Quién es chico aquí?, ¿quién es menos culpable?, ¿se salva alguien?

Consecuencia del consumismo es la inmoralidad que hay, por ejemplo, en el hecho de ser capaces de comer o atender visitas mientras la televisión emite el dolor y el sufrimiento de los otros. De hecho, nos hemos vuelto insensibles; diríase que “en el momento actual no existe en la imagen nada para ser mirado; o, por enunciarlo de otro modo, la imagen nace ya consumida, mirada, enteramente acabada —en una palabra, invisible—”<sup>9</sup>.

Hay, pues, una paradoja que muchos han señalado: la hipervisualidad y la sobreexposición de las imágenes ante el espectador son también una imposibilidad de ver, in-visibility, ceguera, “normalización de lo aberrante”, nada más que eso, lugares donde la mirada resbala sin que encuentre sentido y anclaje para su visualización, no otra cosa que pulsión escópica, “presencia residual”<sup>10</sup> carente de tensión significativa, desplazada hacia lo real con toda su crudeza. Pedro Cruz Sánchez, insiste en que

atendiendo a esta lógica de la “mirada completa”, se comprende que el observador actual reciba el dolor del “otro” como un excedente de visión, como un plus innecesario y, por tanto, residual, que desplaza automáticamente a los márgenes de lo no-visto. Paradójicamente, la marginalidad de lo no-visto nace de un exceso de visión, de una saturación de luz y de proyección mediática que conlleva que toda imagen se dé consumida, “ya-vista”.<sup>11</sup>

## Normalización estética y extrañamiento ético

La imagen —toda imagen— es atrayente, atrae por el vacío mismo  
y la muerte que hay en su señuelo.

M. BLANCHOT

El dolor y el sufrimiento estilizados y estetizados deben mirarse desde cierta distancia, sin comprometerse, pues hay allí no una ética sino una estética de la violencia. Aquello real que interpela al espectador y lo deja estupefacto, está ya estetizado. Muchos —más que todo los estudiosos de la cultura visual— han querido y creído ver en las masacres causadas

<sup>9</sup> Pedro A. Cruz Sánchez, *La muerte (in)visible*, Murcia: Tabvlarivm, 2005, pp. 28-29.

<sup>10</sup> Cruz, *La muerte...*, p. 30.

<sup>11</sup> Cruz, *La muerte...*, p. 30-31.

por la violencia terrorista —las Torres Gemelas, la guerra de Irak, el collar bomba, etc.— un inevitable componente estético. En su célebre libro *Moralidades posmodernas* (1996), Jean-François Lyotard observa que ya los objetos y los contenidos se han vuelto indiferentes; por tanto, solo cabe preguntarse si son interesantes. Cuando un objeto pierde su carga de valor en tanto objeto mismo, hace visible de ese valor únicamente la manera en que se presenta; es decir que el estilo se convierte en valor.

La muerte de los demás cobra interés para el espectador cuando pierde su valor como tal, su significado radical y representativo para la cultura, y comparece nada más que como “caso” y excedente estético. Esta visión de la muerte está desplazando hacia lo in-visible, lo radical de la muerte. Aquí adivinamos la sociedad del espejo; es solo allí, en los reflejos siempre maquillados, donde emerge el yo narcisista que delira sobre su eje; para nada encontramos al sujeto que se conmueve por el otro. En la película *Yo soy otro*, José González, después de que le practican varios exámenes —sobre el cerebro— y el médico ha dictaminado que está mortalmente enfermo —probablemente de litomiasis—, busca a su novia Ester y luego a su jefe, con el fin de contarles la gravedad de su dolencia; pero estos, habitados por su propio mundo, narcisistas como todos los que pueblan la película e incapaces de compasión, performan diálogos absurdos. El título nos da el indicio primario; no es “Yo soy el otro” sino “Yo soy otro”; en la primera versión cabe la posibilidad de ponerse en el lugar del otro, y esto apuntala la com-pasión; en la segunda acepción, la de la película, solo cabe la locura del “yo estoy jodido, sálvese quien pueda”. Mirar el dolor, entonces, en tanto que evidencia estilizada, supone evitar fijar los ojos en él, en el dolor, en el ‘otro’:

El señor me miraba —confiesa una integrante de los paramilitares encargada de una ejecución—. Yo no lo miraba a la cara, porque a uno le enseñan que no debe mirar a los ojos a la persona que va a matar. Pero él me miraba con esa cara de decirme ayúdeme, porque yo era la única mujer y yo no tenía cara de mala. Los muchachos me decían: mátele. Le hablé duro y le dije: ¡arrojádillese! Y no lo miraba a la cara. Le disparé tres tiros en la cabeza.<sup>12</sup>

De suerte que, como escribe Gabriel Restrepo recordando a E. Levinas, nada queda de la expresión “ver a Dios en el rostro del otro”. Hemos bajado ya al infierno, no hay que buscarlo en otra parte, está aquí. Ítalo Calvino, insiste Restrepo, dibujó en su libro *Las ciudades invisibles* dos formas de sufrir el infierno: una es aceptar el infierno y volverse parte de él in-visualizándolo, integrándolo al paisaje; otra, riesgosa y que compromete nuestra experiencia y aprendizaje continuo, es “buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Cit. en Gabriel Restrepo, “¿Babel, hostilidad, hospitalidad?, ¿podemos ‘escucharnos los unos a los otros?’”, *Palimpsesto*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, núm. 7, 2010, p. 162.

<sup>13</sup> Restrepo, “¿Babel, hostilidad, hospitalidad...?”, p. 162.

En *Yo soy otro*, José es llevado con Bizarro y su amigo —del que hablaremos luego— y estos lo conducen a una discoteca donde se encuentra otro José, un *gay* llamado Grace que lo seduce e intimida. Los tres hombres bajan por un ascensor que bien podría representar el infierno no únicamente porque esté en las cloacas de la ciudad sino porque allí el protagonista verá comprometida su identidad, sufrirá en carne propia la enfermedad de ser el ‘otro’ que Bizarro intenta evidenciarle para que no lo olvide; para ello, le rasura los granos de la mano con una pulidora eléctrica hasta hacerlo gritar, constatándole una vez más que está vivo porque siente dolor, como todos los que habitan el infierno, aun cuando allí todos están pasivos, obedientes, integrados a su infierno como algo real normalizado. Hagamos una salvedad: Bizarro intenta que José sea como los ‘otros’, pero no puede ser más que ‘otro’. El propio Bizarro no es más que ‘otro’, tan paranoico como Redondo, que se cree “el elegido”. Recordemos que el mulato —un tipo que no es del todo infierno— se conduce y lo ayuda a escapar por los túneles fétidos de la ciudad. El narrador en *off* aprovecha el periplo del protagonista por el inframundo para lanzar su ensayo fílmico al espectador hablando de los de arriba y los de abajo, de la sociedad de consumo, de la injusticia y deshumanización de las ciudades.

Para escapar del dolor, entonces, hay que interponer una distancia higiénica que permita al espectador contemplarlo sin que en nada le afecte, con inhibición para valorar, con atención para ver y solo ver, pues he ahí el goce de nuestros días: la manera o estilo como ese dolor se muestra.

Francis Ford Coppola logró hacernos vivir la cruda violencia de Vietnam como una obra de arte, tan emocional que es posible repetirla para sentir la fascinación de la música de Wagner con la inquietante angustia de las hélices de los helicópteros y el ambiente de guerra que convoca<sup>14</sup>. Citemos también *El club de la pelea* (1999), de David Fincher, película emblemática de la violencia juvenil, del desmoronamiento síquico y cultural de la juventud, de la búsqueda del dolor como algo real que nos hace constatar nuestra existencia en el mundo superficial del confort y las televentas. La verdadera pelea del protagonista es tratar de ser alguien por fuera de la masa que lo consume y lo uniforma desvaneciéndolo como individuo, que, entre otras cosas, no tiene nombre, pues quien lo tiene es su doble, fruto de la sicosis, Tyler Durden<sup>15</sup>. La pelea del protagonista es por encontrar una experiencia fundante donde una palabra pueda ser vivida como verdadera, “la ausencia, por

---

<sup>14</sup> En la película de Ocampo, *Apocalypse Now* (F. Coppola, 1979) es una de las películas que se citan explícitamente y de varias maneras en la enunciación; la manera más evidente son los helicópteros que sobrevuelan el cielo rural y urbano como huella de una guerra continua que está muy cerca del protagonista y, desde luego, de los espectadores. Las hélices, que giran sin fin, están acompañadas de ese icono sonoro de agresión y asfixia que ya habíamos experimentado en *Blade Runner* (1982), película posclásico (barroco) de Ridley Scott.

<sup>15</sup> En *Yo soy otro*, el protagonista se llama José, pero está multiplicado de tal manera que José puede ser cualquiera. La película arranca con una voz en *off* que desacomoda: “¿Cómo sabemos quiénes somos a diario? Despertamos pensando que somos la misma persona que se acostó a soñar, que vive una historia coherente que le es propia. La pregunta sobre quiénes somos realmente ocurre



FIGURA 6. *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola (1979).



FIGURA 7. *El club de la pelea*, de David Fincher (1999).

ello mismo, de un destinador —de un padre simbólico— capaz de enunciarla, la ausencia, finalmente de un relato simbólico capaz de configurar, sujetar, anclar al sujeto”<sup>16</sup>. Pero la locura y la autodestrucción harán la tarea definitiva. Entre otras cosas, las Torres Gemelas serán objeto de su aniquilamiento como señal de odio a la sociedad en la cual él mismo habita; la caída del falo en su versión representativa y real entra en la enunciación fílmica. En el remate de la cinta, el detalle de un pene a la manera de un plano pornográfico que dura solo unos cuadros no muestra otra cosa que impotencia, pulsión escópica y, por

---

cuando algo no funciona, cuando algo falla y se produce un milagro a través de ese error; es un momento de locura en que nos damos cuenta de que ya no somos nosotros mismos”.

<sup>16</sup> González, *El análisis cinematográfico...*, p. 96. Véase del mismo autor *El Club de la Lucha, Apoteosis del psicópata*. Madrid: Caja España, 2008.



FIGURAS 8. *Yo soy otro* de Óscar Ocampo (2008).

ello mismo, castración, aun cuando hubiera querido decir lo contrario: “Yo soy capaz de destruirlo todo, de gozarlo todo”.

Podemos asistir al desangramiento y al descuartizamiento, a las operaciones estéticas, las intervenciones quirúrgicas, los trasplantes y amputaciones del cine posclásico; a los programas de televisión donde no sólo se ven los disparos y los cuerpos que caen, sino cómo las balas desgarran la carne y la vida deja de ser; a los relatos de los paramilitares en Colombia, asesinos posclásicos que descuartizan a sus víctimas con sierras eléctricas y otros elementos, y que construyen en la historia nacional la estética del horror, del amedrentamiento y la aniquilación de los ‘otros’. No hace falta que repita que es el estilo del crimen —no ya lo radical de la muerte— lo relevante.

Él cree que la enfermedad la tienen los otros, que la única manera de sobrevivir es eliminar a los otros, tenemos que matarlo para que no siga matando. (Bizarro, a propósito de Redondo, en *Yo soy otro*).

Dicen que el tiempo y la materia se están encogiendo en un hueco negro y todo se está mezclando. En realidad, no es que nos estemos multiplicando sino que nos estamos juntando en un mismo tiempo o varios tiempos que eran antes tan distintos. (voz en *off* del narrador, en *Yo soy otro*).

...al final quedarán el original y sus escogidos, los impíos serán destruidos. (Redondo, en *Yo soy otro*).

A propósito de Redondo, en *Yo soy otro*: “Yo también mato, pero mato por amor. El verdadero revolucionario guiado por un sentimiento de amor”. (Acotación visual en primer plano: Alberto, su compinche, lo mira, sorprendido ante las palabras de Bizarro, sin poder dar crédito a la verdad que se pronuncia). Allí están todas esas producciones que, basándose en las crueldades que se cometen contra la población siempre indefensa, logran canalizar un guion y luego realizar una película bajo la consigna de no ocultar la violencia que vive nuestro país, pues es preciso denunciarla. Sí, claro, pero —¡qué coincidencia!— con esas denuncias se ganan premios en festivales en el exterior. Sabido es que esta es la estética que el mundo globaliza y quiere gozar de un país como Colombia. Hay buenos ejemplos, bastarán algunos: *La Virgen de los sicarios* (1999), *Rosario Tijeras* (2005), *Satanás* (2007), *Perro come perro. Te voy es a levantar, ¿oístes?* (2008), *PVC-1* (“la película colombiana que asombró al mundo”, 2007), *Saluda al diablo de mi parte* (2010) o *El páramo* (2011), de Jaime Osorio, lo

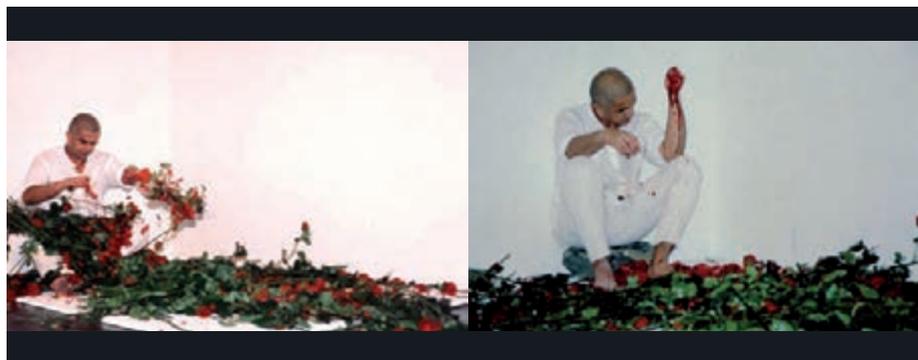
último en taquilla. Estas películas tienen factura cinematográfica, es decir, cuentan con la técnica, con el saber-hacer el guion, la dirección y la edición (o quizá sea más acertado decir *aftereffects*); pero ¿y el montaje?, ¿es solo esto lo que aclaman comentaristas, reseñadores y periodistas de noticieros? En *El páramo*, por ejemplo, la solución es la niebla como suspenso para el ojo, que se esfuerza por ver cómo se destrozán y acribillan los cuerpos, cómo desaparecen, uno a uno, los soldados. Un suspenso usado y manipulado hasta el cansancio por la fórmula del taquillaje hollywoodesco, una historia sostenida en la música y en una cámara nerviosa cerrada en el encuadre que imita el cine directo, el documental a mano alzada, pero cuya objetividad es tan falsa como su estética del terror, que ya no asusta a nadie. Más de lo mismo, manierismo delirante hasta la locura, que envuelve a todos los personajes, sin salvación posible. Algunas escenas de *reality show* llegan a producir risa, y no precisamente nerviosa. Y al final, un sobreviviente, el que narra, tan loco como la mujer que lo aguarda y que nos recuerda a la Madremonte, ese mito tan manoseado y desvirtuado por la modernidad descuartizadora de mitos.

Veamos otro ejemplo, esta vez de una expresión o fusión de expresiones, el *performance* del multipremiado caleño Rosenberg Sandoval (2001-2004): vestido de blanco, entra a un cuarto vacío, se hace en una de las esquinas donde hay ramos de rosas, toma entre sus manos uno a uno los ramilletes y los retuerce hasta destrozarlos; lentamente va manchando el blanco de su vestido con las gotas de sangre que resbalan de sus manos. Al final, el piso está cubierto de rosas rojas destrozadas. Él se levanta y sale del cuarto ante la mirada atónita de quienes han acudido a su *performance*. En una entrevista, el *performer* afirma: “Es la liberación de mi peligro real de autodestrucción [...] Es un acto de conciencia, en donde el dolor se convierte en ultrapotencia moral”<sup>17</sup>.

En la película *Yo soy otro*, mientras José duerme, su novia Ester le toma fotos para una exposición. Son fotos reales de su rostro y de su enfermedad, que se exponen en lo que será una especie de desagüe. Cuando están en el museo, en la exhibición de esas huellas de lo real, Ester le dice que le gusta ese rostro porque “tiene algo de duro y de malo, no como otros que se deshacen”. No olvidemos el final de la conversación entre los dos: José le dice que está muy enfermo, y Ester, celosa, le pregunta si se acostó o no con Alejandra. Así mismo, José le cuenta a su jefe que pronto va a morir, y este, de manera maquinal y sin darle mayor importancia, le pregunta si le dieron incapacidad médica. Es decir, la realidad es resquebrajada

---

<sup>17</sup> Interesante afirmación la del artista. Esta “ilegible, incierta y enferma cartografía de dolor” nos remite a la filosofía de la acción de *El club de la pelea*, de David Fincher, pues una sociedad que ventila formol y anestesia necesita sentir dolor para encontrar la potencia moral que se deshace en la perversidad del sociópata y sicópata mareados con el consumo y el confort. No se sugiere que se niegue la violencia, pues sería alejar al sujeto de aquello que, simbolizado, puede darle sentido a su vida en medio del desastre. Mas la violencia *performática* del artista es siempre ritualizada, y esa leve sensación de asistir a lo siniestro vía rosa destrozada todavía es arte; mas ¿hasta dónde este desgarramiento convoca a la locura que el tiempo ya no atrapa? Véanse <[www.rosebergsandoval.com/entrevista.html](http://www.rosebergsandoval.com/entrevista.html)> y <[www.rosebergsandoval.com/rose\\_rose.htm](http://www.rosebergsandoval.com/rose_rose.htm)> (consulta: 09/03/2011).



FIGURAS 9. *Rose-Ros*, Rosemberg Sandoval (2001-2004).

por el narcisismo de los personajes; a cada uno le interesa solo su pedazo, nada más, ningún lenguaje lo afecta, menos el de la enfermedad o la muerte. Todos están locos, qué duda cabe.

¿No es acaso la locura el tema de *Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1983), uno de los antecedentes fílmicos de *Yo soy otro?* Digo antecedente en el sentido de una continuidad enunciativa, escritural, propiamente estética; no son desconocidas para nadie la experiencia de la escuela “Caliwood”, herencia de Andrés Caicedo, y la posición crítica de sus seguidores. Por cierto que en *Carne de tu carne* la violencia se presenta con toda su pulsión, desde la fría decapitación de un pavo con una escopeta por parte de uno de los personajes (Mayolo) mientras al fondo se arruman los cadáveres —resultado la disputa política de la tenencia de la tierra—, hasta el incesto, la antropofagia y la violencia ancestral representada en el complejo mito rural de la Madremonte<sup>18</sup>. El final de la película de Mayolo no puede tener una mayor intertextualidad con la película de Ocampo: no sólo los protagonistas caminan locos hacia un paisaje abismal envuelto en bruma, sino que el espectador deduce que los demás personajes también han muerto, unos en una explosión en Cali —ciudad que se asocia a una matrona autoritaria— y otros ultimados y hasta devorados debido a su desquiciamiento. La explosión de la dinamita en Cali coincide con la de la película de Ocampo, aun cuando en la de Mayolo haya parecido un accidente y en la película de Ocampo sea propiciada por un sicópata; no olvidemos que así termina *El club de la pelea* de Fincher. La explosión, ya sea accidental o propiciada, es más que una metáfora, es lo real mismo, que desencadena la locura en una sociedad de por sí enferma, que explota y arde al no hallar

<sup>18</sup> No termina con este mito reutilizado y frágil la película de Osorio, *El páramo?* ¿Hasta dónde es coincidencia que los sobrevivientes caminen como autómatas, con la mirada perdida y sus cuerpos a punto de ir a la hecatombe? En la película de Osorio, como en el de Mayolo, la naturaleza es protagonista a través de la culpa y el castigo. La Madremonte está allí para que lo recordemos. Mas en la película de Ocampo, la naturaleza queda oculta por la tecnología; la televisión, ese paraíso artificial, parece decir otra cosa, pero si afinamos encontraremos que no es más que otro paisaje, tan naturalizado y cotidianizado que acompaña nuestras vidas junto al perro y al gato de la casa.



FIGURAS 10. *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo (1983).

sentido a la familia ni a las instituciones del Estado. Las imágenes de Mayolo y de Ocampo son huellas de la historia de la violencia colombiana, de allí su incomodidad para el ojo que se rompe, como diría Bataille.

En los años setenta, en Cali, Carlos Mayolo y Luis Ospina rodaron *Agarrando pueblo* (1978) como un sarcasmo contra quienes, aprovechándose de la pobreza, la fotografiaban para venderla fuera del país; “pornomiseria” denominó Ospina esta aberración. La crítica más contundente recayó sobre *Gamín* de Ciro Durán. Lo que entonces fue una crítica, ¿acaso no equivale hoy a su contracampo? ¿La burla no es igual de miserable? El surrealismo que fue rebelde y destructor de formas y leyes, ¿no es hoy el que sostiene —al menos estéticamente— la producción del capitalismo global con su publicidad y estrategias de mercado? Había que hacerse, dirán las voces autorizadas, de acuerdo, pero es tiempo de reconsiderar la tradición y comprender los contextos. Treinta años después, Ocampo intenta desarticular el relato de la violencia insensible proponiendo la desintegración del sujeto que ve televisión —noticias de masacres continuas—, y quizá diseña algo más: el punto de vista de esa desintegración es el de un sujeto que cuenta de forma dramática cómo se vuelve loco y narra su lucha por evitarlo; mas José González no se salva: frente a los punticos ahuecados de la pantalla de televisión ya sin señal alguna, José se hunde definitivamente en la sicosis y, entonces, contra toda lógica, la voz en *off* del narrador todavía puede, en la abscisa de su desintegración síquica, cerrar la película con algunas palabras, pero ya nada más que como negación: “Soy José, no soy loco ni estoy loco, o si lo estoy, tengo granos en el ombligo, en el tórax, en mis testículos, me aferro a esos granos que se agarran desesperados de mi carne, yo soy mi enfermedad, yo no soy”. Este acto de escritura que es ensayo audiovisual, confirma ese delirio incesante que comenzó con el romanticismo vía vanguardias históricas, al encontrar en lo siniestro el quiebre definitivo entre la razón y la emoción, esa amalgama que estructuró la mejor época del relato clásico. En la posvanguardia todo esto continua, no únicamente el narrador muestra como el protagonista se desintegra psíquica y físicamente, sino además, quien cuenta es el protagonista, el personaje que escribiendo sobre su cuerpo (la litomiasis, Yo soy otro) le hace ver al espectador la apoteosis de su sicosis. Al final, el espectador está tan loco como el personaje de la historia que es narrada y cuyo cierre parece no terminar.



Así se abisma la imagen como huella de lo real, pues no hay relato ni prolongación de la trama y el tiempo, sino sólo imágenes desintegradas; tampoco hay dimensión simbólica que controle ese real que se echa sobre el protagonista y también sobre los espectadores: únicamente sonrisas llenas de deseo y brutales constataciones de cuerpos mutilados. El inicio y el final de la película de Ocampo están marcados por imágenes documentales de horror, quizá sea mejor decir documentos, evidencias, lo que hace que el enunciado y la enunciación fílmicos coincidan en un círculo del cual es imposible salir<sup>19</sup>. No voy a dar más ejemplos; se pueden hallar en Internet como hechos de violencia o de pornosexo, y en la televisión los hay de sobra.

### Textos funcionales y artísticos

Lo que interesa ahora, una vez que hemos observado que la materia de la expresión se hace ostensible en la comunicación audiovisual, es aclarar que hay discursos funcionales como los noticieros y los *realities*, donde ese plus de realidad, esa materia de la expresión queda neutralizada, invisibilizada por los signos informativos y comunicativos que la tapan haciendo de ella un espectáculo que pone en escena la visión obsesiva del espectador: estar bien informado, hacer denuncias, proponer solidaridad, reactivar el progreso, formular ideales, vender sueños, mantener cientos de deseos, etc. En cambio hay otros textos, los artísticos, donde esta dicotomía real/materia tiene que tomarse en cuenta y valorizarse, y, aunque puede ocultarse con discursos mentales y teorías racionales, lo real está allí, y más temprano que tarde entra en acción, es decir, se puede evitar pero no olvidar.

Esto quiere decir que, en un texto artístico como la película, la materialidad, las imágenes, la enunciación, la expresión son la base del análisis textual del audiovisual y, en vez de obviar

---

<sup>19</sup> Vale la pena, por ello, dejarse convocar por *Los colores de la montaña* (2011) de César Carlos Aristizábal, aunque sea por el cambio de punto de vista, no ya el del sicótico sino el de la historia de la violencia nacional focalizada en un niño, relato que, aun cuando se cierra trágicamente, resalta el hecho de que hay todavía un atisbo de esperanza: Manuel, el niño del balón, ahora convertido en desplazado, podrá algún día pintar el paisaje de su tierra con los colores que su maestra le regaló antes de salir corriendo de la escuela.

la lectura de estas huellas que el espectador tiende a olvidar ofreciendo resistencia, el sujeto del inconsciente las asume como parte de su experiencia, cuando no entra en trauma, que es lo que ocurre cotidianamente. Este trauma no simbolizado y, por consiguiente, evadido, se insensibiliza como espectáculo voyerista y exhibicionista.

### La imagen como texto: entre lo real y lo simbólico

Vamos en seguida a retomar la imagen, pero esta vez como texto, y no como uno cualquiera, sino como texto artístico, como espacio de escritura donde el sujeto se inscribe como acto creador.

Si en lo real no hay cabida para el sujeto puesto que el sujeto se estructura como lenguaje, y si en el lenguaje el sujeto está como yo, pura conciencia lógico-racional, entonces su lugar será el medio, no en la conciencia sino en el inconsciente, de suerte que desde allí afrontará las imágenes como huella de lo real; enfrentará, en suma, lo real.

Un texto artístico articula signos icónicos y verbales (semióticos), imágenes antropomórficas, especulares, deseables (imaginario) y lo real (la materia de la expresión) que, lejos de ser simple soporte de los signos se impone como una presencia que amenaza con desestabilizar al sujeto. Ahora bien: para que esto no suceda, para que el sujeto pueda sujetarse al sentido sin hundirse en el delirio o el vacío sicótico, la dimensión simbólica (la palabra, el lenguaje) sirve de contención entrando y saliendo de lo real. Por ello José pudo mantener estados de lucidez que lo conectan y desconectan de la realidad a lo largo de la narración, pero al final, ya sin palabra que lo sujete, sucumbe situándose en el límite del ser: “Yo no soy”.

Resumiendo: el texto artístico audiovisual es espacio de la huella del trabajo del sujeto que ha hecho presencia en el texto. “Esta huella da testimonio del esfuerzo de un sujeto por rehacer las palabras que le permitan afrontar su experiencia.”<sup>20</sup>

### La caída del relato y la apoteosis de lo real

Entremos en el universo de la película *Yo soy otro* de Óscar Ocampo. Intentemos leer el texto fílmico en algunos de sus instantes, aquellos donde la materia de la expresión es ostensiva e inevitable.

*Yo soy otro* es la máxima de la poesía moderna a caballo entre el modernismo más acabado (Baudelaire) y las vanguardias consolidadas (Rimbaud). Se constata así la distancia que separa al poeta de la mimesis de la realidad. El acto creador, el proceso de creación y no la obra, es lo que se exalta; la escritura de un sujeto que no sabe que sabe, la poesía del ‘otro’, del sueño, del deseo; y con esto, el poeta cotidiano sin aura, abandonado definitivamente por

---

<sup>20</sup> Véase González, *Análisis cinematográfico...*, p. 45. Véase también el análisis textual que Jesús González Requena propone en teoría y metodología a partir de la película de King Vidor *El manantial* (1949).



FIGURAS 12. *Narciso* de Oscar Muñoz (2008).

los dioses. El poeta ahora está en las calles, anónimo como cualquiera, dolido y torturado, habitando lo onírico, experimentando lo extraño e inquietante de la vida cotidiana. Este sujeto de las vanguardias está escindido, fragmentado, no tiene más que el lenguaje para asirse a la realidad caótica de la modernidad industrial, pero aun este lenguaje está destrozado, no es más que síntoma, huellas que dan cuenta de la condición del hombre moderno, de allí sus silencios y ambigüedades, sus metáforas y misterios.

Lo nuevo es la intención que viene de las fuerzas inconscientes, lo nuevo es captar las potencias oscuras, lo nuevo es superar el dualismo del yo y el universo (este es el momento en que el cristianismo perdía su imperio sobre las almas). “Al fondo del abismo para encontrar lo nuevo” (Baudelaire), así rezan los epígrafes de las vanguardias:

Digo que es preciso ser vidente, hacerse *vidente*. El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos para no guardar de ellos sino las quintaesencias. Inefable tortura para la que se tiene necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito —¡y el supremo sabio!— ¡puesto que llega a lo desconocido!<sup>21</sup>

El vidente es un doble del poeta natural. No es tanto “yo pienso” como “se me piensa”.

*El proyecto del diablo* (2001) y *El ángel subterráneo* (1992, premio Gran Coral en el XIV Festival Internacional de Cine de La Habana), de Óscar Ocampo, mostraron desde hace años la perspectiva del director: sicóticos que cuentan todo acerca de su paso por el infierno. En el primero, un actor encarna el guion o historia de vida de Satanás, un anarquista universitario; en el segundo, un sicótico lúcido y reflexivo cuenta lo que pasa por su cerebro y por su vida; nada más desolado que el ángel subterráneo. Con una cámara intimista, Ocampo narra el

<sup>21</sup> Carta de Rimbaud a Paul Demeny, fechada en Charleville el 15 de mayo de 1871, en Luisa Sofovich, *Cartas de Rimbaud*, Buenos Aires: Juárez, 1969, p. 39.

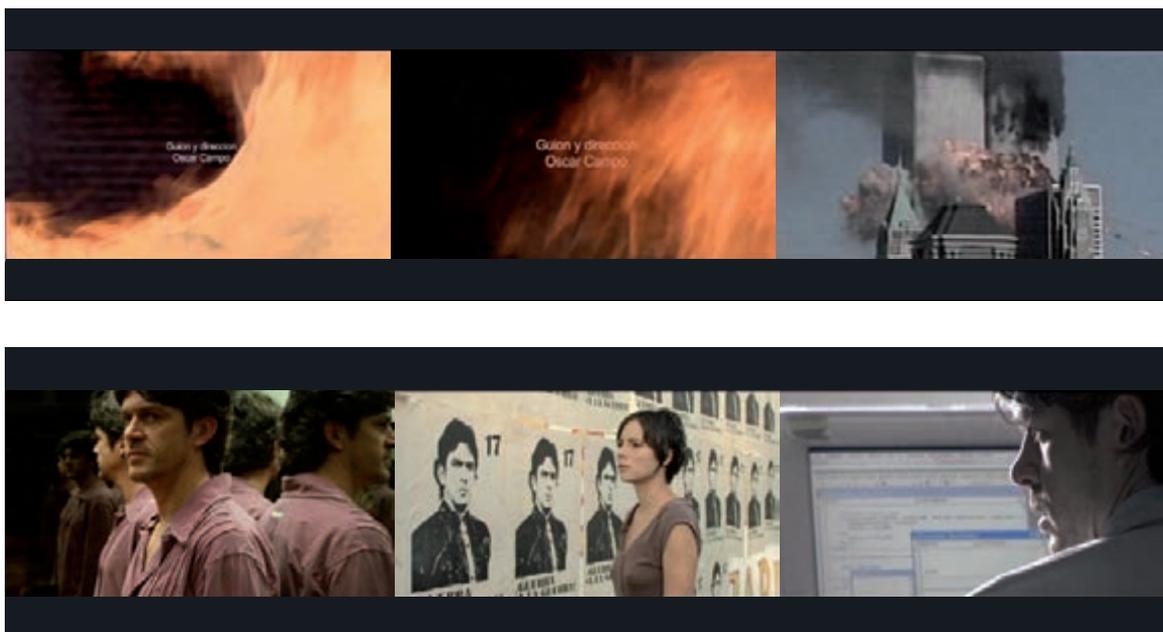
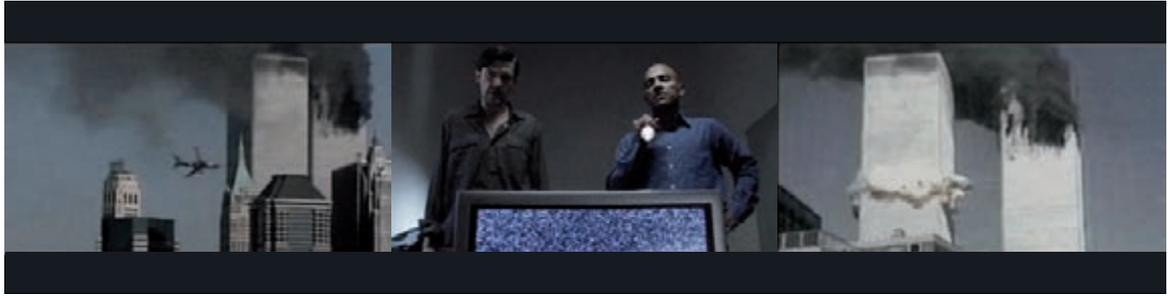


FIGURA 13 y 14. *Yo soy otro* de Óscar Ocampo (2008).

drama interior y subjetivo de Álvaro Álvarez. Es una película fruto de una investigación de campo: etnografía creativa, podríamos decir. Luego encontraremos este modelo real como huella en *Yo soy otro* (2008). Así se habita la creatividad hoy; cuanto más nos acerquemos a la realidad, mejor; los patrones vienen de lo real con toda su contundencia.

El caleño Oscar Muñoz, es otro de los artistas convocados en el film *Yo soy otro* de Ocampo, sobre todo su obra *Narciso* (dibujo, fotografía y video, 2008), que logra enfrentarnos a una experiencia de lo violento e inaprehensible; de lo efímero de nuestro acontecer. Usa su propio rostro para afrontar esta imagen de tinta duplicada por el espejo de agua que corre y se desintegra por el desagüe del lavamanos hacia las tuberías internas de la ciudad. La paradoja fotográfica que eterniza el instante queda invertida. Imagen hecha y desecha, en instantes repetidos, nada más que gesto de los otros, no otra cosa que huella en la percepción del ojo; no hay tiempo para la mirada que guarda el sentido del relato, sólo para el experimento, el trazo, el detritus de sí mismo. No es gratuito, entonces, que en el museo de arte posmoderno, mientras gira en el desagüe la fotografía que Ester tomó de José –ya enfermo y multiplicado–, ella le diga: “me gusta tu rostro, tiene algo de duro y de malo, como otros que se deshacen”.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Véase <http://www.youtube.com/watch?v=Lp8ZNG7MQ3A> (consulta:03/03/12) Imágenes de video: Jhon Sánchez, museo de arte del Banco del República, Bogotá, marzo 3 de 2012.



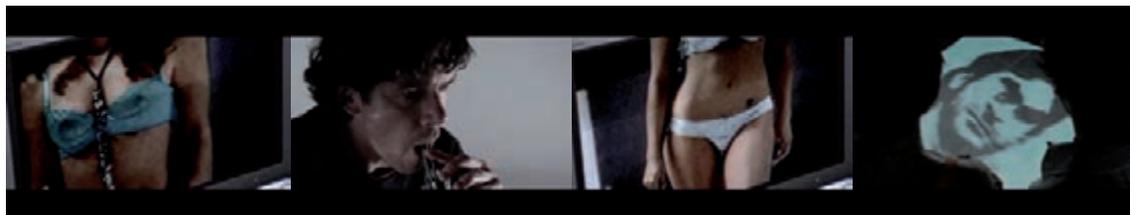
## El prólogo, las llamas, el autor

Una imagen que a la vez es un hecho, una imagen libre de simbolismo.

**ANDRÉI TARKOVSKI**

El prólogo es un adelanto de lo que en toda la película no será más que una repetición o variación de lo mismo, un *déjà vu*, pues no otra es la visión que se tiene de la caída de las Torres Gemelas; un *déjà vu* de algo que ya se había visto en películas como *Armagedón*, *El día de la independencia* y *El club de la pelea*, para citar solo algunas, y que esperábamos sucediera, pero no en el imaginario fílmico sino —y esto es lo inquietante— como algo real que pudiera golpearnos.<sup>23</sup> Un *déjà vu* que produce goce, el deseo perverso de una sociedad enferma de sí misma, como dice José González, programador de computadores en *Yo soy otro*: “La enfermedad era yo mismo”, pues “todos somos potencialmente terroristas”.

<sup>23</sup> Véase González Requena Jesús, *El Club de la Lucha. Apoteosis del psicópata*, Madrid: Caja de España, 2008. Varias de sus afirmaciones nos parecen imprescindibles en este texto. Entre ellas, la de que el cine Hollywood por siempre ha construido imagerías catastróficas, y por ello ha desplazado lo narrativo hacia lo espectacular, debilitando al héroe, al guión que se vuelve esquemático y promocionando las grandes escenografías. Más aún, si en los sesenta se exaltaron las catástrofes históricas, hoy el énfasis está en la representación de catástrofes nuevas e inmediatas, es decir, destrucciones que tienen lugar en el más inmediato presente.



FIGURAS 15. *Yo soy otro* (2008).

El World Trade Center se ve una y otra vez, atravesado por aviones, desvanecido por la explosión. Una y otra vez cuerpos que caen al vacío, aterrorizados. Lo real se transmite en directo a las pantallas del mundo globalizado, imprimiendo sus huellas en la percepción de los espectadores con la violencia del choque traumático<sup>24</sup>. Las imágenes siguen repitiéndose, si no de esa forma, de otras, en cientos de atentados, explosiones, asesinatos y muertes. Las imágenes siguen repitiéndose en la memoria como huellas imposibles de desvanecerse, pues retornan una y otra vez como una pesadilla. José, como cualquier colombiano, tiene que asistir a este espectáculo de la violencia patria en vivo y en directo, pero además la televisión registra cuerpos mutilados, descuartizados, cuerpos cosa, despojados de la vida y de cualquier memoria que pudiera sobrevivirlos. La estetización de la pesadilla, la exacerbación de la mirada, el excedente de visión que toma distancia sin comprometerse, sin com-pasión por el sufrimiento del ‘otro’.

Si la época de Rimbaud fue la del arte de la videncia, esta es la época del arte de la evidencia, de lo escópico. Muerte, sexo y violencia: he allí lo que hay que consumir, nada más y nada menos que lo real con toda su desmesura, sin dimensión simbólica que contenga la aniquilación. No tener compasión es no tener pasión por el otro, no tener deseo; de allí la locura que nos habita, pues, como se sabe, es indolencia, desmesura y riesgo: puro goce en deriva hacia la muerte. Ante el dolor del ‘otro’ se compadece no quien tiene un choque y queda como José, alelado ante los cientos de granitos de la pantalla del televisor, después de haber saturado su información de muertos, sino quien ha interiorizado la experiencia como un relato en el inconsciente, capaz de contener lo real dándole algún sentido al sujeto que lo padece. Los sicóticos no experimentan dolor, por eso lo buscan, como en *El club de la pelea*; no poseen identidad, por eso se desdobl原因 en uno u otro bando, adoptan la enfermedad de cualquier persona, como turistas del poder y del miedo, como le ocurre a José en *Yo soy otro*. Por algo, Redondo, el paramilitar, le dice que no hay ninguna verdad de la realidad, que solo

<sup>24</sup> “Afirmaba Freud que si algo en la vida de un adulto puede alcanzar los efectos del trauma —de modo que el individuo quede síquicamente desarmado, incapaz de reaccionar de manera normal ante el suceso en cuestión— ello se debe a que hace resonar en él otro suceso más antiguo, esta vez inconsciente, que fue objeto de una intensa carga emocional a la que desde entonces quedó prendado su deseo” (González, *El club de la pelea*, pp. 11-12).



FIGURAS 16. *Yo soy otro* (2008).

hay poder. No en vano el final es el de una voz en *off* que clausura la narración abriendo el agujero sicótico: “Yo soy mi enfermedad. *Yo no soy*”<sup>25</sup>.

En las llamas del prólogo se escribe el nombre del director. Donde arde y se inscribe el deseo, el nombre del director es abrasado por las llamas, las mismas que consumirán al protagonista. Finalmente, el nombre verdadero se desvanece en el rostro de José, que inicia su narración:

Todo comenzó una mañana cuando desperté con granos en el ombligo, me sentía afiebrado y con vértigo, el corazón iba a millón; la madrugada me había pillado metido en las tripas de un computador, hacía seis meses habían estallado las Torres Gemelas, el ejército había entrado al Caguán, los paramilitares de extrema derecha hacían masacres en todo el territorio colombiano y la guerrilla comunista se replegaba haciendo una atroz carnicería. Cuando salí a las calles de Cali todo estaba igual, sin embargo todo lo sentía tan distinto, algo malo estaba sucediendo, algo tan malo como lo que estaba sucediendo en mi cuerpo, acababa de cumplir 36 y sentía que mi vida era un gran desperdicio, no sabía todavía que la enfermedad estaba pudriendo mis venas y mis ganglios. (voz en *off* del narrador de *Yo soy otro*).

Pero no es más que un adelanto, pues cuando José está a punto de suicidarse estalla una bomba; no alcanza a dispararse pero se escinde definitivamente como sujeto en sus dobles o clones, y es entre las llamas, que arden por todas partes como espejos, que adquiere la personalidad múltiple. Todo arde, el deseo lo abrasa, lo quema. Una escritura fílmica, sin duda la de un autor que cuenta una historia tal como lo hiciera Álvaro Álvarez, el sicótico del documental *Un ángel subterráneo* (1992), que dice un discurso lúcido en medio de su delirio, en medio del vacío de su subjetividad. No hay relato ni héroe, tampoco tarea en *Yo soy otro*; es solo el testimonio de un hombre invadido por una enfermedad, sin destinador ni deseo, un sujeto cuyo trayecto es pura pulsión visual, puro contacto corporal (sexual) y experimentación con drogas, pura angustia por asirse a algún sentido vital, puro goce en esa proximidad a la muerte.

Fragmentación de imágenes intervenidas como memoria RAM de forma abrupta y ostensible, que enuncian desdoblamiento; cortes súbitos entre escenas, enlaces sorprendidos

<sup>25</sup> Clara referencia a *Léolo*, la extraordinaria película franco-canadiense de Jean-Claude Lauzon (1992), cuando el protagonista lucha por no caer en la locura, repitiéndose a sí mismo que todavía no, todavía no está loco; “porque sueño, no estoy loco”, repite en los límites del delirio. Al final, el yo del personaje se desvanece aun cuando la voz narrativa continúa articulándose en la enunciación de la película.

como videoclip, imágenes documentales conflictivas sin margen de formato, tan promiscuas como el protagonista; imágenes de mujeres con cuerpos de modelo (*light/look*) que interpelan la mirada de José mientras el cañón de su pistola entra y sale suavemente de su boca como un inequívoco acto homosexual; los continuos rostros que entran y salen del encuadre y el continuo discurso ahuecado de la voz *en off* que insiste en que no está loco y que por consiguiente lucha por darle sentido a ese agujero de manchas y desdoblamientos que lentamente se multiplican haciendo estallar el original. Al final no hay salida, José ya no es más José, *Yo es otro*, el fantasma narcisista imaginario que ha alcanzado su apoteosis se instala como realidad total eliminando definitivamente al José de carne y hueso, sólo queda el imaginario que pivota en espejo intentando resistirse a la locura. No hay relato porque no hay cierre, o mejor, hay varios cierres: en uno parece cuajar lo simbólico y la normalidad retorna o parece retornar, una escena doméstica y cotidiana tan falsa como sus dobles, pero algo falla, sin embargo, y cuando pensamos que se ha acabado, inicia otro final. Incapaz el director de suturar el relato fílmico, decide que el loco que experimentó la locura y que parecía salvarse, definitivamente no lo puede hacer. Llamo la atención sobre el hecho de que bien podría continuar abriendo y cerrando varios finales, como una especie de culebrón o de serie dramatizada que se alarga<sup>26</sup>.

## El brote de litomiasis. La película de ensayo

Ayúdeme, que me persiguen; usted es el próximo.

CLON DE JOSÉ

Sandro Romero Rey escribió en *El Tiempo* que esta obra de Ocampo no es “complaciente”, sino que perturba y al mismo tiempo ofrece una “gran fascinación visual, intensa y positivamente incómoda”. Por su parte, Víctor Gaviria consideró que esta es una cinta “verdaderamente política que, más que mostrar, contar, piensa”<sup>27</sup>.

Bien y con el brote de litomiasis, granos en las manos y luego en el cuerpo —específicamente en el ombligo, zona originaria y cordón simbólico de la identidad primaria, ahora enferma y desintegrada—, luego la paranoia y finalmente la sicosis. El espectador se entera de que es una enfermedad que llega de la selva. Es decir, lo real no sólo asalta la conciencia

---

<sup>26</sup> Dice Clement Roset, en su libro *Lo real y su doble* (Barcelona: Tusquets, 1993), que quien se dobla no lo hace por temor a la muerte sino porque tiene duda de quién es; la pregunta del esquizofrénico es por su identidad, por constatar que realmente existe. José, cuando va en el automóvil con su novia, que lo lleva al hospital, refiere con precisión: “qué tal que estuviera muerto y no lo supiera”; incluso la voz *en off* de la película expresa la ambigüedad de la existencia con ese “no estoy loco, yo no soy”. El postulado “pienso, luego existo” de Descartes ha sido invertido: ya no pienso, luego no soy. Es decir, no soy el que pienso que soy, sino otro. La modernidad en pleno, la vanguardia, lo posclásico, para ser exactos.

<sup>27</sup> Véase <[www.pochoclos.com/estrenos/yo-soy-otro](http://www.pochoclos.com/estrenos/yo-soy-otro)> (consulta: 22/03/2011).

desde adentro del sujeto, sino también viene de afuera; es umbral. Quizá por eso, escribe González Requena, el *ello*, que es lo real, en español no tiene otro género que el neutro<sup>28</sup>.

Pero pronto sabremos que la enfermedad no solo la tiene José sino todos. La enfermedad aparece y desaparece cuando José adquiere identidad en algún sector o bando. Por eso Redondo cree que estar en un bando, el suyo, es la garantía para curarse, pues la enfermedad siempre la tendrán los ‘otros’. La paranoia en su apoteosis. Nada más real que la violencia que descarga el ‘otro’ sobre el sujeto cuando cree que es la causa de cuanto ocurre. Y la enfermedad está nada más y nada menos que en el ambiente, dentro y fuera del sujeto, de las casas, en la calle, en el trabajo, en los sitios de diversión, lo constatan los medios de comunicación, en especial la televisión: se llama aniquilación, mutilación, genocidio, cuerpos sin vida, violencia. Huellas de lo real, nada más que eso. La muerte radical que no vemos porque es invisibilizada por la hipertrofia del ritmo frenético de imágenes, de dolor, de tortura, de vejación.

*Yo soy otro* se convertirá en un referente en la historia del cine colombiano, pues no es “otra película colombiana sobre guerrilleros y paramilitares”, no es “pornomiseria de madrazo”, no es “una divertida comedia de la clase media colombiana”. *Yo soy otro* es una propuesta audiovisual arriesgada, difícil, atrevida, independiente y, en ese sentido, valerosa, digna y poética. A veces es un ensayo audiovisual sobre la identidad colombiana y otras veces es una novela de ficción bizarra ambientada en este país.<sup>29</sup>

He aquí el ensayo audiovisual de Óscar Ocampo, cuya macroisotopía podría ser: tanto en el campo como en la ciudad la violencia se presenta en su brutal realidad y, además, es reproducida en su obviedad en los medios de comunicación, especialmente la televisión. La violencia nos compete a todos, pues somos el origen de la enfermedad, el grano de litomiasis, emisores y receptores, somos los cuerpos que transitan por el simulacro de la información y la comunicación; tal es así que estamos enfermos y nos desdoblamos en una y otra causa; somos responsables de esa apoteosis de la muerte. La impotencia nos conduce al espectáculo, a las cientos de horas frente al televisor, a ver una y otra vez cómo las Torres Gemelas se desploman, cómo seres humanos son asesinados por comandos terroristas frente a las pantallas, cómo son acribillados decenas de campesinos después de ser violadas sus mujeres, cuerpos troceados, desparramados, anegados en sangre; y en el intermedio, pautas publicitarias, entrevistas a ideólogos y académicos en plano fijo mientras se venden productos, programas de concursos, hinchas que se agreden con cuchillos, futbolistas que patean lechuzas o búhos —otrora símbolo de la cultura—, mujeres que se desnudan y guiñan el ojo en plano detalle, el dulce sabor del chisme, sábados felicitos. La locura. Granitos de la pantalla como agujeros de lo siniestro, es decir, de aquello que estaba oculto porque la civilización lo controlaba, pero que ahora retorna, pues la civilización se va por el desagüe hacia las cloacas de la ciudad como la imagen estetizada del programador de computadoras José González —enfermo de “litomiasis”—, que expone su novia en el museo de lo real.

<sup>28</sup> González, *Lo real...*, p. 12.

<sup>29</sup> Véase <co.globedia.com/yo-soy-otro> (consulta: 22/03/2011).