

Fecha de recepción: marzo 2012

Fecha de aceptación: junio 2012

Versión final: marzo 2013

El sujeto en la experiencia de lo real

Julio César Goyes Narváez *

Resumen: El impacto hipervisual producido por las tecnologías de la información y la comunicación, refigura un sujeto expuesto a imágenes y audiovisuales (cine, televisión...) que transportan ya no significación sino lo real en toda su violencia. Es preciso, entonces, ir más allá de su iconicidad (signo), a 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 Oscar Ocampo, y otros ejemplos audiovisuales, serán el fondo de este ensayo.

Palabras clave: deseo - icono - impacto visual - índice - relato.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 167]

(*) Docente investigador de Estética y Teoría de la Imagen y de Análisis Textual del Audiovisual en el Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO) de la Universidad Nacional de Colombia.

La imagen y el lenguaje

“Todas las imágenes son literales y deben ser tomadas literalmente”.
(Gilles Deleuze)

Comencemos por decir, aunque el escándalo sea un silencio contenido, que la imagen no es lenguaje, si acaso es un prelenguaje, un constituyente de lo imaginario, un configurador del estadio del espejo. Aclaremos que utilizamos lenguaje en el sentido de un sistema complejo de signos (verbales) conventuales mediante el cual se comunica el ser humano. Desde este punto de vista, la imagen puede ser abordada como lenguaje en tanto inscribe en su orden el deseo, reducida a los dominios de la semiótica, de la lingüística; pero la imagen, en estricto sentido no es lenguaje, pues éste está estructurado y, en cambio, la imagen se encuentra en estructuración constante. Se ha dicho y escrito que la imagen es signo icónico porque está en vez de la cosa, signo indicial porque señala el referente, incluso símbolo, cuando transporta un sentido oculto, una ley que marca la diferencia, etc. Tal vez parte del equivoco reside en la forma como 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 decir, es huella de lo real.¹ Y con esto tenemos dos operaciones matrices en la representación con respecto a su modelo: por un lado, la imagen peca por defecto (es menos que ese modelo) y por exceso (su apariencia nos hace gozar y nos engaña) (Enaudeau, 1998, p. 27).² Este plus ambiguo dota al sujeto de sensaciones y emociones hasta el punto de hacerlo delirar; y por el otro, cuando la imagen es demasiado codificada, entonces lo concreto se transporta a lo abstracto y reflexivo, predominando el significado.

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, la exposición de la luz, el punto de vista, el tiempo y cualquier otro recurso, incluyendo el tiempo concreto de la toma, la imagen actúa como lenguaje, constituyendo discursos sobre lo real, cuyo estatuto de verdad dependerá del punto de vista del enunciador y del lector o espectador.

Lo Real, entonces, es interpelado de dos maneras: por un lado, el imaginario lo tapa en su despliegue espejeante y fascinante disolviendo el cuerpo y su materialidad en la 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. De suerte que leer y escribir en imágenes conlleva a procesar conocimiento y emoción al 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 lo ponen en evidencia el uso de las tecnologías, y es que la imagen posee un carácter indicial, de suerte que la escala de iconicidad se estalla en la semejanza y pasa a ser huella, conexión física con el referente. En seguida atenderemos a este aspecto, pero antes insistamos en que la imagen ha venido custodiada por discursos que oscilan entre la concepción de que ésta es una reproducción mimética de lo real y en ese sentido espejo del mundo (semejanza), hasta los que la consideran como operaciones codificadas 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. Ch. S. Peirce propuso una clasificación que ayuda a comprender la manera cómo se produce y se recepciona 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, ésta 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 (Dubois, 1994, pp. 49-50).

Lo Real

“Lo real, como siniestro, aparece entonces entre las hendiduras de los espejos: es, recordémoslo, un espejo construido de fragmentos”.
(Jesús Gonzalez 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 muy complicada de traducir, justamente porque está adherida al cuerpo en lo básico del sexo, la violencia y la muerte. Cómo nombrar con palabras estas experiencias sino es estando allí, más 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 claro, lo hace a través de las imágenes, de allí que éstas son de cuidado porque siendo huellas de lo real bien pueden quedarse en esa constatación brutal y primaria, o pueden acceder a un ámbito simbólico que alumbra 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 ésta debe localizarlo y afrontarlo, porque en caso contrario, es la psicosis. “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 sólo existe en tanto que la madre lo introduce con su mirada” (González Requena, 2011, p. 25).

Ese agujero es el objeto perdido y el sujeto a través de la **palabra** intenta recuperarlo, 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, donde ocurre el descuartizamiento de Redondo por parte de Bizarro y su compinche, huye, pero enseguida será perseguido, reclutado y conducido a una discoteca donde están los aliados de Bizarro. Mientras se dirigen a la discoteca donde asistirá a uno más de sus desdoblamientos, el narrador en voz 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”.

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 (Vanier, 1999, p. 52).³

Para Lacan lo Real se convierte contradictoriamente en un soporte y al tiempo en un vacío, a través de los distintos análisis: lo imposible de simbolizar por el psicótico, lo imposible de conocer en el traumatismo, la imposibilidad de satisfacción para la pulsión y, agreguemos, que en los seminarios de 1975-1976, propuso una cuarta entrada, como un cero absoluto que deriva hacia la muerte (Fernández Arcila, 2001, pp. 285-293). De manera que “lo real perfora, desgarrar, las redes de los significantes que amueblan nuestra realidad, en tanto imaginarizada” (González, 1995, p. 38).

La realidad y lo Real

Ahora ya podemos relacionar la Imagen con lo Real, noten que no he dicho para nada realidad, lo cual quiere decir que 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, justamente, 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 signos, sino como huellas imponen 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 “computo de imágenes”, como 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, es decir, vive en una atmósfera de imágenes, pues justo trabaja en una compañía de “Interimágenes”, pero además está rodeado de imágenes de cuerpos muertos, o sea cadáveres. 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 según le increpa Alejandra, su otra amante, es “chiquita para él”– le regala una caja con pastillas alucinógenas de variado tipo y colocándose en el bolsillo de la camisa, le dice: “Está noche voy para el balcón que hay una rumba bien loca, te compre unos jugueticos”. ¿Quién es chico aquí?, ¿quién es menos culpable, ¿se salva alguien?

Como consecuencia de la sociedad de consumo, hay una inmoralidad en el hecho mismo de ser capaces de comer o atender visitas mientras la pantalla de televisión emite el dolor y el sufrimiento de los otros. De hecho nos hemos vuelto insensibles, y 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–” (Sánchez, 2005, p. 28-29).

Hay pues una paradoja, lo han señalado muchos: la hipervisualidad y la sobreexposición de las imágenes ante el espectador, es también una imposibilidad de ver, la (in) visibilidad, la ceguera (Ibíd., 29). “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” 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. (Cruz Sánchez, 2005, p. 31).

Normalización estética y extrañamiento ético

La imagen –toda imagen– es atrayente, atrae por el vacío mismo y la muerte que hay en su señuelo.
(Maurice Blanchot)

El dolor y el sufrimiento estilizados y estetizados, cuya implicación es mirarlos desde cierta distancia, sin comprometerse, pues hay allí una estética de la violencia y no una ética. Eso real que interpela al espectador de manera estupefacta esta ya estetizado. Muchos han querido y creído ver –más que todo los estudiosos de la cultura visual–, en las masacres causadas por la violencia terrorista un inevitable componente estético: Las torres gemelas, la guerra de Irak, el collar bomba, etc. Lyotard, en su célebre libro *Moralidades Posmodernas* (1996, p. 27), observa que ya los objetos y los contenidos se han vuelto indiferentes, por ello sólo 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 sólo 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 el film *Yo soy otro*, el título nos da el indicio primario, no es *Yo soy el Otro*, sino *Yo soy Otro*; en la primera acepción cabe la posibilidad de ponerse en el lugar del Otro y esto apuntala la compasión; en la segunda acepción, la del film, sólo 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: mátelo. Le hablé duro y le dije: ¡arrodiílese! Y no lo miraba a la cara. Le disparé tres tiros en la cabeza” (El Tiempo 1-4. Citado por Restrepo, 2010, p. 162).

De suerte que como escribe Gabriel Restrepo, recordando a 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 dos entradas para sufrir el infierno en su libro *Las ciudades invisibles*: una es aceptar el infierno y volverse parte de él in-visibilizándolo, integrándolo como parte del paisaje; otra forma que es riesgosa y 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” (Ibídem).

En el film *Yo soy otro*, cuando José es conectado con Bizarro y su amigo, del que hablaremos luego, estos lo conducen a una discoteca donde se encuentra otro José llamado Greis, un gay que lo seduce e intimida en medio del asombro. Los tres hombres bajan por una ascensor que bien representa el infierno, y no porque esté en las cloacas de la ciudad únicamente, 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, rasurándole 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 normalizado⁴. Recordemos que el hombre mulato es quien se conduele y lo ayuda a escapar por los túneles fétidos y descompuestos de la ciudad, alguien que no es del todo infierno, como dice Calvino. El narrador en off aprovecha durante este periplo del protagonista por el inframundo para lanzar su ensayo filmico al espectador, hablando de los de arriba y de los de abajo, de la sociedad de consumo, de la injusticia y deshumanización de las ciudades.

De suerte que para escapar del dolor hay que interponer una distancia higiénica que permita contemplarlo sin que en nada afecte al espectador, inhibición para valorar, atención para ver y solo ver, pues he allí el goce de nuestros días, la manera o estilo como ese dolor es mostrado. Un artista como Francis Ford Coppola logró hacernos vivir la cruda violencia del 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.⁵ De igual forma citemos el *Club de la Pelea* de David Fincher, un film emblemático de la violencia en los jóvenes, de su desmoronamiento psíquico y cultural; asimismo, de la búsqueda del dolor como algo real que constate la existencia en el mundo superficial del confort y las televentas; la verdadera pelea del protagonista es ser alguien 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 psicosis, Tyler Durden.⁶ La pelea del protagonista es por encontrar una experiencia fundante donde una palabra pueda ser vivida como verdadera, “la ausencia, por 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” (González, Op.Cit., p. 96). Pero la locura y la autodestrucción harán la tarea definitiva, entre otras cosas, son las torres gemelas las que serán objeto de su aniquilamiento como odio a la sociedad en la cual él mismo habita. La caída del falo en su versión representativa y real entra en la enunciación filmica; en el remate del film el detalle de un pene a la manera de un plano pornográfico que dura sólo unos cuadros, muestra nada más que impotencia, pulsión escópica y por ello mismo castración, aun cuando hubiera querido decir lo contrario: yo soy capaz de destruirlo todo, de gozarlo todo.

Así podemos asistir al chorrero de sangre y descuartización del cine posclásico, las operaciones estéticas, las intervenciones quirúrgicas, los trasplantes y amputaciones. 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 funcionar. Los relatos de los paramilitares en Colombia, asesinos posclásicos que descuartizan a sus víctimas con sierras eléctricas y otros elementos, construyen en la historia nacional la estética del horror, del amedrentamiento y la aniquilación de los Otros. Y no hace falta que repita que el estilo del crimen, y no ya lo radical de la muerte, es lo relevante.

El 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. *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 si no que nos estamos juntando en un mismo tiempo o varios tiempos que eran antes tan distintos... (Voz en off del narrador. *Yo soy Otro*).

(...) al final quedaran el original y sus escogidos, los impíos serán destruidos (Redondo. *Yo soy Otro*).

Allí están todas esas producciones que basándose en estas crueldades a la población siempre indefensas, logran canalizar un guión y luego realizar un película, con la impronta de que es preciso no ocultar la violencia que vive nuestro país, que hay que denunciarla; si, claro, pero qué coincidencia, con esas denuncias se ganan premios en festivales en el extranjero; 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 levanta ¿oísteis? (2008), PVC-1, “la película colombiana que asombró al mundo” (2007), o, Saluda al diablo de mi parte, de última taquilla (2010). No obstante demos otro ejemplo, esta vez de otra expresión o fusión de expresiones, el performance del caleño multipremiado Rosemberg Sandoval (2001-2004): vestido de blanco entra a un cuarto vacío, se planta 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 por 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 ultra-potencia moral.”⁷

En la película *Yo soy Otro*, Ester, la novia de José le toma fotos a éste para una exposición, mientras duerme. 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 exhibiendo esas huellas de lo real, Ester le dirá que le gusta ese rostro porque “tiene algo de duro y de malo, como otras que se deshacen”. No olvidemos el final de la conversación entre los dos: José le dice que está muy enfermo y Ester celosa le refiere si se acostó o no con Alejandra. De igual forma, José le cuenta a su jefe que se va a morir y éste de manera maquinal y sin mayor importancia le pregunta si le dieron incapacidad. Es decir, la realidad es resquebrajada por el narcisismo de los personajes, a cada uno le interesa sólo su pedazo, nada más, ningún lenguaje lo afecta, menos el de la enfermedad o la muerte. Todos están locos, que duda cabe.

¿No es acaso la locura el tema de *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo (1983), uno de los antecedentes filmicos de *Yo soy otro*? Digo antecedente en el sentido de una continuidad enunciativa, escritural, propiamente estética; no es desconocido para nadie la experiencia de la escuela “caliwood”, la herencia de un autor como 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 decapitación fría de un pavo con una escopeta por parte de uno de los personajes (Mayolo) mientras al fondo se arruman los cadáveres asesinados por la disputa política de la tenencia de la tierra, hasta el incesto, la antropofagia y la violencia ancestral representada en un mito rural complejo como es la Madremonte. El final de la película de Mayolo no puede ser más intertextual con la película de Ocampo, no únicamente 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 histórica de la ciudad de Cali (asociada a una matrona autoritaria) y otros ultimados y hasta devorados por desquiciados. La explosión de la dinamita en Cali rima con la explosión de la película de Ocampo, aun cuando en la de Mayolo haya parecido un accidente y en el film de Ocampo sea propiciada por un psicópata; no olvidemos que así termina *El Club de la lucha* de Fincher. La explosión accidental o propiciada es más que una metáfora, es Lo Real mismo desencadenando la locura en una sociedad ya de por sí enferma que explota y arde al no encontrar sentido, ni en la familia ni en 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.⁸

En los años 70 en Cali, Carlos Mayolo y Luis Ospina, rodaron “Agarrando Pueblo” (1978) como una crítica sarcástica a quienes se había aprovechado de la pobreza y la fotografiaban para venderla internacionalmente; “la pornomiseria” la denominó Ospina. La crítica más contundente recayó sobre “Gamín” de Ciro Durán. Treinta años después, Ocampo intenta desarticular el relato de la violencia insensible proponiendo la desintegración del sujeto espectador que ve televisión (noticias de masacres continuas) y quizá diseña algo más, el punto de vista de esa desintegración es la de un sujeto que cuenta de forma dramática como se vuelve loco y lucha por evitarlo; más 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 psicosis y entonces, contra toda lógica, la voz en off del narrador todavía puede en la abscisa de su desintegración psíquica apalabrar el cierre del film, pero ya nada mas 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 (Voz off del narrador. *Yo soy otro*).

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 hecha sobre el protagonista y también sobre los espectadores, únicamente sonrisas deseantes y brutales constataciones de cuerpos mutilados. El inicio y el final del film de Ocampo están marcados con imágenes de horror, haciendo coincidir tanto el enunciado como la enunciación fílmica en un círculo del cual es imposible salir.⁹ No voy a dar más ejemplos, se pueden constar en internet como hechos directos de violencia o de pornosexo, o en la televisión, los hay de sobra.

Textos funcionales y artísticos

Lo que interesa ahora, una vez que hemos observado como la materia de la expresión se hace ostensible en la comunicación audiovisual, es aclarar que hay discursos funcionales como los noticieros y los *reality* donde ese plus de realidad, esa materia de la expresión queda neutralizada, invisibilizada por los signos informativos y comunicativos que la tapan haciendo de ello espectáculo que performa 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, en donde este Real/materia tiene que ser tomado en cuenta y valorizado 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.¹⁰

Esto quiere decir que en un texto artístico como el filme, la materialidad, las imágenes, la enunciación, la expresión, son la base del análisis textual del audiovisual y, en vez de obviar leer estas huellas que el espectador tiende a olvidarlas ofreciendo resistencia, el sujeto del inconsciente las asume como parte de su experiencia, cuando éste no entra en trauma, que es lo que ocurre cotidianamente. Un trauma que no simboliza y por consiguiente evade y se insensibiliza como espectáculo voyerista y exhibicionista.

La imagen como texto: entre lo real y lo simbólico

Vamos enseguida 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 el inconsciente este sujeto 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 psicótico, la Dimensión Simbólica (la palabra, el lenguaje) sirve de contención entrando y saliendo de lo Real. Por ello José pude 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” (González, 45).

La caída del relato y la apoteosis de lo Real

Entremos en el universo del film *Yo soy otro* de Oscar Ocampo. Intentemos leer el texto filmico 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 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 esta 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 el 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:

El primer estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio conocimiento total. Él busca su alma, la analiza, la tienta, la comprende. Desde que la conoce, debe cultivarla: esto parece simple: en todo cerebro se cumple un desarrollo natural: ¡tantos egoístas se declaran autores; hay tantos otros que se atribuyen su progreso intelectual! Pero se trata de hacer el alma monstruosa; a semejanza de los comprachicos, ¡y qué! Imagínese un hombre injertándose y cultivándose verrugas en la cara. 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! (Carta de Rimbaud a Paul Demeny, fechada en Carleville, 15 de mayo de 1981).

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, gran Coral, en el XIV Festival Internacional de Cine de La Habana), de Oscar Ocampo, abrieron desde hace años una perspectiva de este director: psicóticos que cuenta todo su paso por el infierno. En el primero, un actor encarna un guión o historia de vida de Satanás, un anarquista universitario; en el segundo, un psicótico lúcido y reflexivo es quien 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 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, entre más nos acerquemos a la realidad, mejor; los patrones vienen de lo real con toda su contundencia.

El prólogo, las llamas, el autor

Una imagen que a la vez es un hecho, una imagen libre de simbolismo.
(Andrei Tarkovski)

El prólogo es un adelanto para que todo el film no sea 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, El club de la pelea, para solo citar algunas, y que esperábamos sucediera, pero no en el imaginario fílmico sino —y esto es lo inquietante— como algo Real que pudiera golpearnos. 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”.

La caída del World Trade Center se ve una y otra vez atravesada por aviones, desvanecida por la explosión. Cuerpos que una y otra vez caen al vacío aterrorizados. Lo Real en directo por las pantallas del mundo globalizado imprimiendo sus huellas en la percepción de los espectadores con la violencia del *shock* traumático.¹¹ Las imágenes siguen repitiéndose, sino 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 evidencia, 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 *shock* y queda como José alelado ante los cientos de granitos de la pantalla de la televisión, 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 hay poder. No en vano el final es el de una voz en *off* que clausura la narración abriendo el agujero psicótico: “Yo soy mi enfermedad. *Yo no soy*”.¹² En las llamas del prólogo se escribe el nombre del director. Donde arde y se inscribe el deseo el nombre del director es abrazado 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 afebrado 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 narrador de *Yo soy otro*).

Pero, no es más que un adelanto, pues cuando José está a punto de suicidarse estalla una bomba y es entonces cuando el protagonista que no alcanza a dispararse 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 abraza, lo quema. Una escritura fílmica, sin duda, la de un autor que cuenta una historia tal como lo hiciera Álvaro Álvarez, el psicótico del documental *Un ángel subterráneo* (1992), que dice un discurso lúcido en medio de su delirio, del vacío de su subjetividad. No hay relato ni héroe, tampoco Tarea en *Yo soy Otro*, es sólo el testimonio de un hombre invadido por una enfermedad, sin Destinator 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, entonces, intervenidas como memoria RAM de forma abrupta y ostensible que enuncian desdoblamientos; cortes abruptos entre escenas, enlaces sorprendidos como viodeoclip, imágenes documentales conflictivas sin margen de formato, tan promiscuas como el protagonista; imágenes de mujeres con cuerpos de modelo (*Light/look*) que interpelan a 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, solo 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 puede salvarse. Llamo la atención en el hecho de que bien podría continuar abriendo y cerrando varios finales, como una especie de culebrón o de serie dramatizada que se alarga.¹³

El brote de litomiasis. El film de ensayo

Ayúdeme que me persiguen, usted es el próximo.
(Clon de José Gonzalez, *Yo soy Otro*)

Sandro Romero Rey, publicó 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 ésta es una cinta “verdaderamente política que, más que mostrar, contar, piensa”.¹⁴

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–, la paranoia y finalmente la psicosis. Una enfermedad que llega de la selva, según se entera el espectador. Es decir lo Real no sólo asalta la conciencia desde adentro del sujeto, sino también viene de afuera; es umbral. Quizá por ello, escribe González Requena, el Ello que es lo Real en español, no tiene otro género que no sea el neutro (González Requena, 2011, p. 12). Pero pronto sabremos que la enfermedad no sólo 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.¹⁵

He aquí el ensayo audiovisual de Oscar Campo, cuya macro isotopía 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 televisión, a ver una y otra vez cómo las torres gemelas se desploman, cómo son asesinados seres humanos por comandos terroristas frente a las pantallas, cómo son acri-

billados decenas de campesinos después de ser violadas sus mujeres, cuerpos troceados desparrramados, anegados en sangre; y en el intermedio, Spots publicitarios, 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 (que en otrora eran el símbolo de la cultura), mujeres que se desnudan y pican 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 computadores José González, enfermo de “litomiasis”, que expone su novia en el museo de lo Real.

Notas

1. Jean Roboul, a propósito de Jacques Lacan y los fundamentos del psicoanálisis, escribió que “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” (1970, p. 58). 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”, le llamará Lacan.
2. En el performer cyborg, Jaime del Val por las calles de Santiago de Chile (octubre 4 de 2008), se puede asistir a semejante ambigüedad: de un lado el artista nos enfrenta a la escritura del cuerpo en su más íntima expresión, proyectando partes del modelo, manchas desarticuladas y sin sentido del cuerpo son inscritas en las paredes, quizá enunciando que el hombre no es ya más de carne y hueso, que es aleación tecnológica; pero, por otro lado, la perfoancia 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 la Real; por ello los espectadores asisten a un extraño goce y a un doble engaño. ¿No es acaso esto lo que ocurre en las imágenes del 11 de septiembre? Ver: <http://vimeo.com/1950432>
3. Vanier parece apoyar una lectura del film *El cine negro* de Aranovsky (2011), pues allí la protagonista, una bailarina de ballet, se desintegra lentamente por la perfección que busca, una perfección causa de su goce, al que se aferra ante el pánico que al final sabemos tiene a su madre como fuente y a su padre como ausencia, pues ni se nombra tan siquiera, está forcluido, ha sido expulsado del universo simbólico y no se ha integrado al inconsciente del sujeto, por ello retorna –no como la represión en sueños, síntomas neuróticos o actos fallidos–, sino en alucinación en presencia de la Real. Al principio el espectador se acomoda con esa imagen simbólica de la madre dedicada y tierna que cuida de su hija, pero luego descubrimos que en ausencia del padre, ella, la madre, ha cumplido con ese papel y por ello considera a su hija como su propiedad, como un apéndice, de allí la sobreprotección y la crueldad. La madre invade el universo de la bailarina hasta ahogarla. La joven, por su parte, lucha por asirse a algo que le de 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, entonces se libra de los objetos preciados de su infancia como los peluches y la caja de música donde la bailarina rígida baila mecánicamente, como un autómatas, un fantasma. Esta reacción

de defensa contra la locura no logra tapan el agujero que se le abre, pues esa angustia sigue allí y quiere tapanla con la búsqueda de la perfección. La desintegración de su yo entra en su ruta final, pues desde el puro comienzo lo hemos advertido, la protagonista frente a los espejos hablando sola, luego en la calle y el metro nos advierte de su imagen repetida, etc. La psicosis, 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 del film: la perfección.

4. Hagamos una salvedad: Bizarro intenta que José sea como los Otros, pero no pude ser más que Otro. El propio Bizarro no es más que Otro, tan paranoico como Redondo que se cree el elegido.

5. En el film de Ocampo, *Apocalipsis Now* es una las películas convocada explícitamente en la enunciación de varias maneras, la más evidente, son los helicópteros que circulan por 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 dando vueltas sin fin, acompañadas de ese ícono sonoro de agresión y asfixia, que ya la habíamos experimentado en ese film posclásico (barroco) de Ridley Scott que es *Blade Runner*.

6. En *Yo soy otro* el protagonista se llama José, pero está replicado de tal manera que José puede ser cualquiera. El film 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 vivimos una historia coherente que es propia. La pregunta sobre quienes somos realmente ocurre cuando algo no fusiona, cuando algo falla y se produce un milagro a través de ese error, es un momento de locura en que nos damos cuenta que ya no somos nosotros mismos.”

7. Interesante afirmación la del artista, esta “ilegible, incierta y enferma cartografía de dolor”, reenvía a la filosofía de la acción de *El club de la Pelea* de David Fincher, pues en una sociedad que ventila formol y anestesia, se necesita sentir dolor para encontrar la potencia moral que se deshace en la perversidad del sociópata y psicópata mareado con el consumo y el confort. No se está sugiriendo que se niegue la violencia, sería alejar al sujeto de aquello que simbolizado puede darle sentido a su vida en medio del desastre. Más la violencia performática del artista es siempre ritualizada y esa leve sensación de asistir a lo siniestro vía rosa destrozada, todavía es arte, más, ¿hasta dónde este desgarre convoca a la locura que el tiempo ya no atrapa?

<http://www.rosebergsandoval.com/entrevista.html>

http://www.rosebergsandoval.com/rose_rose.htm (Consulta: 09/03/2011)

8. El cine posclásico heredero de las vanguardias que heredaron la abscisa romántica de lo “inquietante”, de aquello que estando oculto o que debería permanecer oculto, retorna, brota y se hace real. Este sujeto de la enunciación filmica no sólo habla de la locura sino que escribe su locura contando cómo se vuelve loco. Tremendo ejercicio para la pragmática y positiva racionalidad contemporánea, bueno, ejercicio y experiencia si la razón lo puede pensar, si puede contener ese quiebre, de lo contrario no es otra cosa que goce, quiero decir aceptación de que quienes motivan y guían la ética y estética del momento, no son otros que los psicópatas.

9. Vale la pena por ello dejarse convocar por *Los Colores de la Montaña* (2011) de Cesar Carlos Aristizabal, aun que sea por el cambio de punto de vista, no ya el del psicótico sino el de la historia de la violencia nacional focalizado por un niño; relato que aun cuando se cierra trágicamente, sutura el hecho de que hay todavía un atisbo de esperanza, el hecho de que Manuel, el niño del balón ahora convertido en desplazado, pueda algún día alcanzar a pintar con los colores que su maestra le regaló antes de salir corriendo de la escuela, el paisaje de su tierra.

10. Ver el análisis textual que Jesús González Requena propone en teoría y metodología a partir

de la película de King Vidor: *El manantial* (1949). Cf. Op. Cit., p. 45.

11. Ver González Requena, J. *El Club de la Lucha. Apoteosis del psicópata*. Madrid: Caja España, 2008. “Afirmaba Freud que si algo en la vida de un adulto puede alcanzar los efectos del trauma –de modo que el individuo quede psíquicamente 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” (pp.11-12)

12. Clara referencia a esa extraordinaria película francocanadiense *Léolo* 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 del film.

13. Dice Clement Roset, en su libro *Lo real y su doble* (1993), que quien se dobla no lo hace por temor a la muerte sino porque tiene duda de quien 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 esto: “que tal que estuviera muerto y no lo supiera”, incluso, la voz en off del film deja esta 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.

14. Cf. <http://www.pochoclos.com/estrenos/yo-soy-otro> (Consulta: 22/03/2011)

15. Cf. <http://co.globedia.com/yo-soy-otro> (Consulta: 22/03/2011)

Referencias Bibliográficas

Blanchot, M. (1990). *Escritura del desastre*. Caracas: Monte Avila, p. 108.

Carrera, P. (2008). *Andrei Tarkovski, La imagen total*. México: Fondo De Cultura Económica, p. 59.

Cruz Sánchez, P. A. (2005). *La muerte (In)visible*. Murcia: TABVLARIVM.

Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.

Enaudeau, C. (1998). *La paradoja de la representación*. Barcelona: Paidós.

Fernández Arcila, M. (2001). *Del inconsciente freudiano al significante lacaniano*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía.

González Requena, J. (2011). *Lo Real. En Trama y Fondo*, n. 29. Madrid.

(2008). *El Club de la Lucha. Apoteosis del psicópata*. Madrid: Caja España.

(1995). *El Análisis cinematográfico*. Madrid: Editorial Complutense.

Liotard, J-F. (1996). *Moralidades posmodernas*. Madrid: Técnos.

Ocampo, O. (2008). *Yo soy Otro*.

Restrepo, G. (2010). ¿Babel, hostilidad, hospitalidad? ¿Podemos “escucharnos los unos a los otros”? En *Palimpsesto 7*, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.

Roset, C. (1993). *Lo real y su doble*. Barcelona: Tusquets.

Sofovich, L. (1969). *Cartas de Rimbaud*. Buenos Aires: Juárez editor S.A.

Tarkovski, A. (2005). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP, p. 95.

Summary: The hipervisual impact produced by information and communication technologies, reshapes a subject exposed to images and audiovisual media (cinema, television) that carry no meaning but reality with all its violence. It must then go beyond their iconicity (sign), to the experience of the trace as it zero degree of significance, to the scopic pulse, to desire, and to the story crisis. The film *I am another* (2008) by Oscar Ocampo of Colombia, and other visual examples, will be the background of this essay.

Key words: desire - icon - index - tale - visual impact.

Resumo: O impacto hipervisual produzido por as tecnologias da informação e a comunicação, refigura um sujeito exposto a imagens e audiovisuais (cine, televisão..) que transportam já não significação senão o real em toda sua violência. É preciso, então, ir mais lá de sua iconicidade (signo), à experiência da marca como grado zero de significação, à pulsão escópica, ao desejo –uma e outra vez convocado– e à crise do relato. O filme *Eu sou outro* (2008) do colombiano Oscar Ocampo, e outros exemplos audiovisuais, serão o fundo deste ensaio.

Palavras chave: desejo - ícone - impacto visual - índice - relato.
