

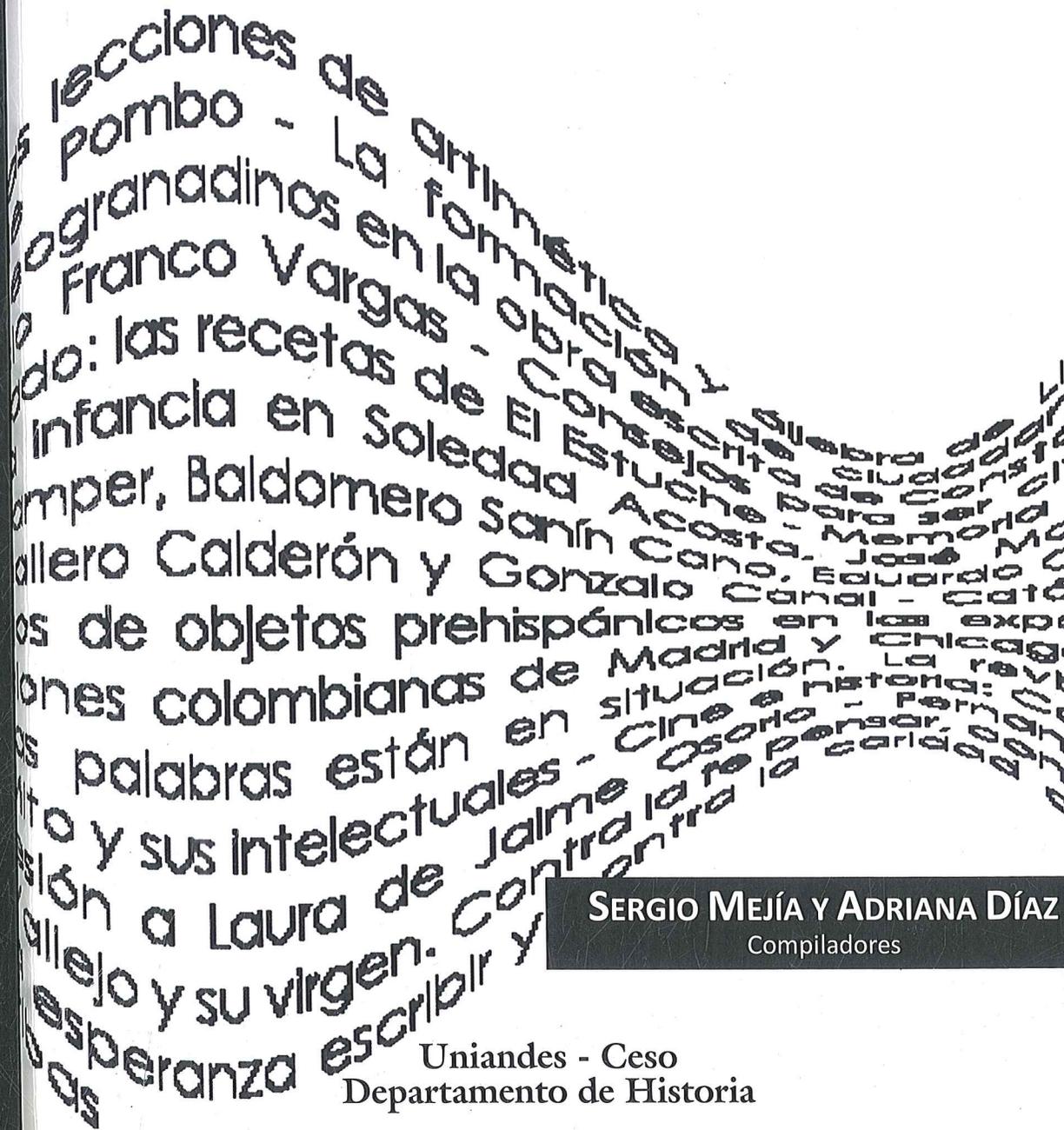
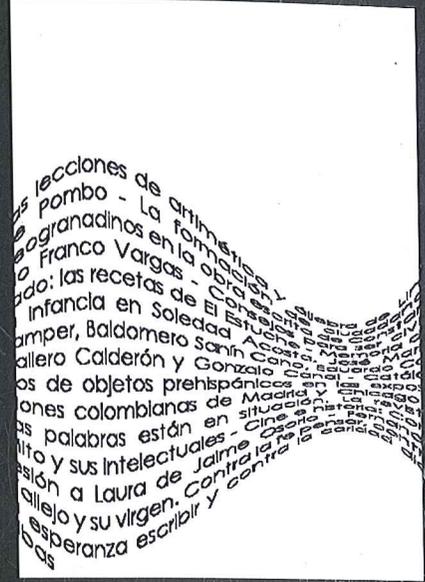
SERGIO MEJÍA Y ADRIANA DÍAZ
Compiladores

HISTORIAS DE ESCRITOS

COLOMBIA, 1858-1994

HISTORIAS DE ESCRITOS

Este volumen es el primero de una serie dedicada a estudiar históricamente escritos colombianos significativos. Esto no quiere decir que hayan sido considerados excelentes por la crítica especializada, pues varios de los que aquí figuran no habían sido comentados hasta ahora. En cuanto a ser colombianos, lo son todos los considerados en esta primera entrega, si bien esperamos que Colombia no se convierta en una limitación, y que en próximas entregas podamos acoger escritos latinoamericanos y, en último término, de cualquier lugar. Todos los escritos considerados en este volumen fueron producidos en los siglos XIX y XX, si bien los compiladores aspiramos a que la República tampoco se convierta en limitación, y que nuestra serie pueda acoger escritos contemporáneos, coloniales y prehispánicos cuando encontremos autores dispuestos a estudiarlos y a ofrecer de ellos una comprensión histórica significativa. En su mayor parte fueron publicados, mas tampoco será esto una limitación. Nos interesa el mundo de la lectura masiva, pero no rechazamos el estudio de inéditos, de manuscritos que circularon de mano en mano, ni de obras prohibidas o censuradas.



 **Universidad de los Andes**
Facultad de Ciencias Sociales

ISBN 978-958-695-467-9

9 789586 195467

SERGIO MEJÍA Y ADRIANA DÍAZ
Compiladores

Uniandes - Cesó
Departamento de Historia

HISTORIAS DE ESCRITOS COLOMBIA, 1858-1994

SERGIO MEJÍA Y ADRIANA DÍAZ
COMPILADORES

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES - CESO
DEPARTAMENTO DE HISTORIA
BOGOTÁ, 2009

Historias de escritos: Colombia, 1858-1994 / compilado por Sergio Mejía y Adriana Díaz; Deisy Yanira Camargo Galvis ... [et al.]. – Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, CESO, Ediciones Uniandes, 2009.
316 p. ; 17 x 24 cm.

Otros autores: Luisa Fernanda Rivière Viviescas, Paula Andrea Ila, Alejandra María Valverde Barbosa, Lina María Martínez Hernández, Juan Camilo Aljuri Pimiento.

ISBN 978-958-695-467-9

1. Literatura colombiana – Historia y crítica 2. Historiografía (Literatura) – Investigaciones - Colombia I. Mejía, Sergio II. Díaz Hernández, Adriana Marcela III. Camargo Galvis, Deisy Yanira IV. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia V. Universidad de los Andes (Colombia). CESO VI. Tít.

CDD 860.9

SBUA

Primera edición: noviembre de 2009

© Sergio Mejía y Adriana Díaz
© Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales (CESO)

Carrera 1ª No. 18A-10 Edificio Franco Piso 3
Teléfono: 339 49 49 / 339 49 99
Bogotá, D. C., Colombia
<http://faciso.uniandes.edu.co>
ceso@uniandes.edu.co

Ediciones Uniandes
Carrera 1ª No. 19-27. Edificio AU 6
Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 339 49 49 / 339 49 99. Ext: 2133. Fax: Ext. 2158
<http://libreria.uniandes.edu.co/>
infeduni@uniandes.edu.co

ISBN: 978-958-695-467-9

Corrección de estilo: Guillermo Díez

Ilustración cubierta: Adriana Díaz

Diseño gráfico, pre prensa y prensa:
Legis S. A.
Dirección: Av. calle 26 No. 82-70
Conmutador: 425 52 55
Bogotá, Colombia

Impreso en Colombia - Printed in Colombia

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Para Luisa,
perfecto espejismo de la dicha

Para Hernando, Jose y Juan,
por lo escrito en el cuerpo

N° / Fecha	Autor	Título	Género	Páginas
Sección: Nadaístas				
X 504		<i>El loco y usted</i>	Teatro	209 212
	Amílkar U	<i>Prisionero número nada</i>	Teatro	213 221
	Malgren Restrepo	<i>A a Z</i>	Cuento	222
	Diego León Giraldo	<i>En la ciudad las tortugas mueren de sed</i>	Cuento	223 228
	J. Mario	<i>¿No es cierto que yo parezco un beatnik?</i>	Cuento	228
	Eduardo Escobar	<i>Esteban solitario</i>	Cuento	229
	Alberto Escobar	<i>Los sinónimos de la angustia</i>	Poesía	230 233
	Elmo Valencia	<i>Poema pasaporte para viajar a la ciudad de los gatos</i>	Poesía	234 240
	Amílkar U	<i>Poema capital para un ombilgo</i>	Poesía	241
	Humberto Navarro	<i>Poema de alguien y la muerte</i>	Poesía	242
	Héctor Escobar	<i>Temas para una composición</i>	Poesía	243
			Manifiestos, ensayos, reseñas y homenajes	244 246
Sección: Documentos dadaístas				
		<i>Manifiesto dadaísta</i>		244
		"Diario de un dadaísta"		244
		"Yo no era nadie, ahora soy dadaísta"		245
		<i>Manifiesto poético, 1962</i>		245
		"Primera Bienal de Las Cruces"		246
		"A Noel Cassady"		246
		"Caryl Chessman y el dadaísmo"		246

CINE E HISTORIA – *CONFESIÓN A LAURA* DE JAIME OSORIO

Juan Camilo Aljuri

"Es extraño mirarse a uno mismo desde la casa de enfrente."

Laura, en *Confesión a Laura*, interpretada por Vicky Hernández.

"El historiador interesado en el cine no debe referirse únicamente a los elementos sociales que dejan entrever las imágenes, ya que debe reflexionar sobre las diferentes formas de representación del mundo."

Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible— El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003

Resumen

Este artículo es una interpretación de la película *Confesión a Laura*, dirigida por Jaime Osorio, producida en La Habana, Cuba, y estrenada en 1991. Esta interpretación tiene tanto de cinematográfica como de histórica, y uno de los temas del artículo es precisamente una discusión sobre la relación entre cine e historia. En primer lugar discuto *Confesión a Laura* en la historia del cine colombiano, y presto atención a aspectos como el papel que cumplió Focine en la producción de películas y los temas comunes en la cinematografía colombiana de las décadas de 1980 y 1990. En segundo lugar hago una interpretación de la película basado en las ideas de Roland Barthes que son significativos en la película: la que ocurre entre el interior (el apartamento en el que sucede la acción) y el exterior (la calle); y el contrapunto entre lo masculino y lo femenino. Al final correlaciono el argumento de la película con el 9 de abril de 1948, y concluyo que, así como la vida del protagonista ya no será la misma, la de Colombia tampoco lo fue luego de esa fecha. *Confesión a Laura* es la única película colombiana que muestra los sucesos del 9 de abril de 1948, y, si bien su argumento no se limita a los asuntos políticos, discuto por qué ese suceso histórico es significativo en su interpretación.

Palabras clave: cine e historia, historia del cine, cine e interpretación, cine colombiano, *Confesión a Laura*, Jaime Osorio, Focine, Roland Barthes.

Presentación

En repetidas ocasiones insistí entre amigos que *Confesión a Laura*—coproducción colombo-cubana dirigida por Jaime Osorio y estrenada en 1991—era la mejor película colombiana de todos los tiempos. Luego me sorprendió saber que está basada en la película italiana *Una giornata particolare* de Ettore Scola,¹ cuyo argumento es muy similar: una historia de amor efímero que transcurre en un día históricamente significativo, el 3 de mayo de 1938, fecha de la llegada de Hitler a Roma en su primera visita a Mussolini. En *Confesión* la historia de amor entre Laura y Santiago sucede el 10 de abril de 1948, un día después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.² Se podría zanjar la cuestión diciendo que la película colombiana es un plagio de la italiana. Yo prefiero pensar que éste es un caso fructífero de intertextualidad cinematográfica y que, si bien Osorio se sirve de una estructura narrativa ajena, su película tiene una serie de logros que hacen que se destaque en el cine colombiano. *Confesión a Laura* merece ser discutida tanto desde el cine como desde la historia, y esto es lo que me propongo hacer en el presente artículo.

Una de las características interesantes del cine es que en él frecuentemente se ventilan problemas sociales sin hacer explícitas las categorías de análisis propias de las ciencias sociales. De la misma manera, en el cine encontramos frecuentemente reconstrucciones e interpretaciones de eventos históricos que no recurren al discurso especializado del historiador.³ En el presente análisis de *Confesión a Laura* discutiré el papel que en ella cumple el 9 de abril de 1948, tanto en la construcción del argumento de la película como en lo que ella dice sobre esa fecha significativa de la historia colombiana.

Jaime Osorio, director de *Confesión*, de joven “emprendió viaje a Bogotá picado por el sarampión revolucionario de la época. Desde su juventud y por mucho tiempo fue dirigente estudiantil en el ámbito nacional [...] y desempeñó labores de

1 Ettore Scola, *Una giornata particolare*, Italia, 1977.

2 En lo sucesivo me referiré al 9 de abril—que es la categoría histórica apropiada—, si bien el argumento de la película sucede el 10 de abril.

3 La relación entre cine e historia ha sido discutida por Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler — Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1991; Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 2000; Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes — El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997. En un artículo anterior discutí las posibilidades de pensar el tiempo desde la historia y el cine y la forma en que ellos pueden relacionarse: Juan Camilo Aljuri Pimiento, “Una analogía sobre el tiempo: entre historiografía e historiofotía, *Octubre y Koyaanisqatsi?*”, *Historia Crítica*, número 31 (enero-junio de 2006), Bogotá, Universidad de los Andes, pp. 173-186.

activista político”.⁴ En su película, Osorio nos hablará de esa Bogotá que lo acogió y que imaginó dos décadas antes, el día siguiente a la muerte de Jorge Eliécer Gaitán. La película comienza con un fragmento documental de una alocución de Gaitán. En sus últimas frases se sienta pie en el odio que se vive en la década de 1940 en Colombia: Gaitán insiste en que no es pecado ser liberal, que serlo no es lo mismo que ser comunista, y termina afirmando que los conservadores no son más que gente de mala fe.⁵ Luego del discurso siguen otras imágenes en blanco y negro, clásico recurso para llevar la imaginación del espectador al pasado. Se observan personas que corren por las calles y saquean tiendas luego de que se voceó la muerte del caudillo. En medio del peligro un hombre camina solitario, se acerca temeroso a un edificio y entra en él. Es Santiago, uno de los dos personajes principales. Mientras sube la escalera camino del segundo piso, aparece el color como código de que la historia se narrará el 10 de abril de 1948. En lo sucesivo la película avanzará como una metáfora del cambio, cuyo referente principal es esa fecha histórica.

Es importante anotar que entre las películas colombianas sobre acontecimientos históricos o en las que se retrata una época particular, *Confesión* es la única que trata el 9 de abril de 1948.⁶ Por otra parte, es claro que la película es más que una representación del asesinato de Gaitán y los eventos que le sucedieron. *Confesión a Laura* narra la historia de un hombre, una mujer que no es su esposa y la esposa, quien, si bien no está presente durante la mayor parte de la acción, tiene un papel constante entre los protagonistas y para el espectador. La obra cinematográfica es rica en oposiciones que no guardan relación necesaria con el hecho histórico que sirve a su argumento. Por ejemplo, la mayor parte de nosotros podemos estar de acuerdo con la frase pronunciada por Laura, protagonista de la película, sobre la extrañeza que produce el imaginar “mirarse a uno mismo desde la casa de enfrente”.⁷

4 La época en cuestión es los años sesenta. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, *Jaime Osorio Gómez, 1947-2006*, en <http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/067.htm>. Consultado el 5 de diciembre de 2008.

5 Jaime Osorio, *Confesión a Laura*, Cuba, La Habana, 1990, 5:10. Al citar un pasaje de *Confesión* se anotan el minuto y los segundos del rodaje en que él ocurre, separados por dos puntos.

6 En Colombia, a excepción de la época de la Violencia, se ha producido muy poco cine sobre temas históricos. Sobre personajes históricos: *María Cano* de Camila Loboguerrero (1990); *Aquileo Venganza* de Ciro Durán (1968); y *Camilo, el cura guerrillero* de Francisco Norden (1974). Sobre el desplazamiento del campo a la ciudad: *Ayer me echaron del pueblo* de Jorge Gaitán Gómez (1982) y *La primera noche* de Luis Alberto Restrepo (2003). Sobre conflictos diferentes a la Violencia: *Tierra amarga* de Roberto Ochoa, sobre el Chocó (1965); y *Rodrigo D. No futuro* de Víctor Gaviria, sobre las comunas de Medellín (1990).

7 Esta frase también puede ser sugestiva para los historiadores en relación con su trabajo y la naturaleza de las fuentes que por lo general utilizan. La prelación como fuentes históricas la han

En este artículo también consideraré aspectos psicológicos contenidos en la principal obra de Jaime Osorio. Discutiré dos oposiciones significativas que se hallan en *Confesión*. En primer lugar, el contraste entre la calle, que se muestra frecuentemente por la ventana, y el apartamento, donde ocurre la acción: el afuera y el adentro. La calle simboliza la vida pública y el contexto histórico; el apartamento, la privada y la intimidad de los personajes. En segundo lugar, discutiré la oposición entre lo masculino y lo femenino, registrada en la relación de un día entre Laura y Santiago y en el papel de la esposa, ausente pero cercana, a quien se alude constantemente, si bien solo aparece esporádicamente, sin llegar a entrar en el apartamento donde ocurre la acción. El contraste entre lo masculino y lo femenino es aún más interesante por tratarse de un triángulo político, con Santiago en el papel del liberal reprimido, Laura en el de la liberal declarada y Josefina en el de la conservadora.

Para analizar estas oposiciones utilizaré el código que Roland Barthes ha llamado *sémico* en su trabajo *S/Z*,⁸ obra posestructuralista que abre puertas para el análisis de diferentes tipos de narrativas, incluidas las cinematográficas. Barthes comienza sus análisis de narraciones definiendo una serie de códigos. Por ellos entiende todo aquello que ocurre en una narración (como el liberalismo de Laura) y que, además del significado literal y evidente, tiene implicaciones en el progreso de la narración (el liberalismo de Laura contrasta con el conservatismo de Josefina). Barthes, en sus análisis semióticos de la literatura universal, utiliza códigos que connotan personajes, situaciones, ambientes, objetos, etc.⁹ En suma, en este artículo haré un análisis promiscuo de *Confesión a Laura*. Me referiré a la forma en que Osorio y su equipo hacen una metáfora del cambio personal y social recurriendo al 10 de abril de 1948, y también a las mencionadas oposiciones que estructuran la película.

tenido los documentos escritos y son pocos los historiadores que utilizan en su trabajo documentos audiovisuales. Archivos filmicos como el que se conserva en la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano (Bogotá, Carrera 13 No. 13-24, oficina 921) son, para la mayoría de los historiadores colombianos, un ejemplo de aquella casa de enfrente de que habla Laura.

8 Roland Barthes, *S/Z*, México, Siglo XXI, 2001. La primera edición francesa es de 1970. Una obra útil para profundizar sobre los puntos de encuentro entre las narrativas literarias y las cinematográficas es: Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999.

9 Cf., Barthes, p. 160. Los siguientes trabajos profundizan sobre las posibilidades de integrar análisis semióticos al trabajo del historiador: Gabrielle Spiegel, "Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media", en Françoise Perús (editora), *Historia y literatura*, México, Instituto Mora, 1994; también de Spiegel, "History and Post-modernism (III)", en *Past and Present*, número 135 (mayo de 1992), pp. 189-208.

Cine e Historia

Entre los historiadores es común una cierta resistencia a considerar el cine como una fuente histórica o como el vehículo de interpretaciones válidas sobre fenómenos históricos. Esta reticencia ha incidido en la forma en que por lo general son tratadas las obras cinematográficas por historiadores: comúnmente las películas se discuten a partir de una rigurosa búsqueda del contexto de su producción. Se busca así el imaginario cultural bajo el que se realizan y se deja de lado el análisis intensivo de su contenido.¹⁰ Se priman así el contexto sobre los temas, las formas narrativas y el contenido de las películas.

En último término, existe una brecha entre la disciplina histórica y la interpretación cinematográfica. Para la mayor parte de los historiadores, el cine es una ficción visual, similar a la ficción literaria, que, por contraste, ha servido secularmente para definir el género histórico, realista, crítico y basado en fuentes mayoritariamente documentales.¹¹ Pero sucede que también el historiador es un traductor, ya sea de la realidad presente (cuando es testigo de los acontecimientos) o de las fuentes en las que investiga el pasado. Son estas traducciones las que concatena en un orden que le parece apropiado, tanto narrativa como explicativamente. Ocurren consecuencias desafortunadas cuando el historiador acomete la discusión del cine y sus temas confiado únicamente en su instinto de espectador y desprovisto de preparación sobre el lenguaje y las convenciones propias del cine. En estos casos es común ver historiadores hablar de lo que ven en la película, compararlo con versiones historiográficas de los mismos hechos, comentar la verosimilitud de su contenido y su correspondencia con la realidad. Sin embargo, el medio audiovisual requiere unas estrategias explicativas específicas. Las mejores teorías sobre la interpretación cinematográfica son obra de especialistas que han estudiado el cine por fuera de las ciencias sociales, y son estas teorías las que deben servir de plataforma a la intervención de los científicos sociales en el tema. No se estudia botánica sin conocer el lenguaje de la botánica. El lenguaje del cine, como todo lenguaje artístico, es específico de su medio,

10 Ver los trabajos citados de Marc Ferro y Robert Rosenstone en la nota 3.

11 El historiador Renán Silva lo sostenía en relación con la obra de García Márquez y María de Jorge Isaacs: "Para evitar en el análisis histórico un uso puramente *documentalista e ingenio* de textos literarios, hay que empezar por reconocer la característica que los individualiza, es decir, el de ser *obras de ficción* construidas a partir de códigos literarios que el analista no puede ignorar." En Renán Silva, "La servidumbre de las fuentes", en *A la sombra de Clío – Diez ensayos sobre historia e historiografía*, Medellín, La Carreta Editores, 2007, p. 72.

de su soporte. Rosenstone lo expresa de la siguiente manera: “Si la historia escrita está modelada por las convenciones del género y el lenguaje [...] las convenciones [de la interpretación cinematográfica] serán aquellas de los géneros visuales y el lenguaje visual.”¹²

Si queremos incluir a *Confesión* dentro de la reflexión entre el cine y la historia, entonces debemos comenzar por preguntarnos: ¿Qué se propuso Osorio al concebir su historia en relación con el 9 de abril? En referencia al guión, obra de Alexandra Cardona, Osorio explicó que él solo intervino para hacer un cambio, que fue el de la época en que se desarrollaría el argumento. Cardona insistió en ubicarla en los tiempos actuales y Osorio la convenció de hacerlo en el día siguiente al 9 de abril.¹³ Agregó que “para que [la película] ganara en contenidos dramáticos, era preciso contar la historia enmarcándola en un acontecimiento que hubiera ocurrido en el país”. Cardona, finalmente, estuvo de acuerdo, aunque pensaba que el simple hecho de tocar un tema como este “sería un irrespeto para el espectador, porque no se puede tocar un tema de esta magnitud sin desarrollarlo a fondo”.¹⁴ Osorio logró convencer a Cardona desde una postura ética que él mismo explicó públicamente:

Me interesaba ese fenómeno del 9 de abril porque era una manera de lograr tener una integración con el resto de la película; es decir, tratar de hacer un cubrimiento de la historia sin hacer concesiones, sin caer en la tónica del panfleto.¹⁵

La presencia del 9 de abril es determinante en el argumento de la película, que avanza con una escena propia de ese día convulsionado. Santiago acaba de llegar a casa y su esposa ha horneado un pastel de cumpleaños para Laura, una vecina que vive en el edificio al otro lado de la calle. Santiago debe llevarlo; luego de cruzar la calle, entrar al edificio de Laura y comenzar a subir la escalera, estalla una bomba que lo hace caer y destruir el pastel, y que sume el edificio en la oscuridad. Laura sale al rellano de la escalera, ayuda a Santiago a incorporarse y lo conduce a su apartamento. Lo siguiente es el destino: no es posible volver a la calle donde resuenan tiros y ambos deben permanecer juntos en el apartamento.

12 Robert Rosenstone, “History in Images / History in Words – Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film”, en *The American Historical Review*, volumen 93, número 5 (diciembre de 1988), p. 1181.

13 Entrevista a Jaime Osorio (sin autor especificado), “El círculo abierto, la otra cara (II parte)”, en *Arcadia va al cine*, número 16 (junio-julio, 1987), Bogotá, p. 36.

14 Cf., Sin autor, “El círculo abierto...”, p. 36.

15 Cf., sin autor, “El círculo abierto...”, p. 38.

La investigadora Luisa Fernanda Acosta, luego de revisar 216.000 pies de película y realizar una selección de doce largometrajes y seis medios, no escoge a *Confesión* dentro del corpus de películas de la Violencia.¹⁶ Sin embargo, al ser la única película que muestra el 9 de abril de 1948 en Bogotá, cabe otorgársele un lugar en esa categoría. El cine de la Violencia tiene varios largometrajes y algunos cortometrajes dentro de su corpus¹⁷ –que comienza en 1965, con *El río de las tumbas* de Julio Luzardo–, y *Confesión a Laura* es la última película hasta hoy en tratar el tema.¹⁸

Confesión a Laura en el cine colombiano

Confesión a Laura es uno de los mayores logros estéticos del cine nacional. La primera explicación sobre la calidad de la película se halla en su guión, obra de Alexandra Cardona. Es, sin duda, un guión bastante refinado, basado en diálogos y que se abstiene de hacerlo todo explícito, algo poco común en el cine colombiano.¹⁹ La trama se desarrolla en un tiempo lineal, sin que se recurra una sola vez a la ruptura de ese tiempo. El rasgo literario de ser un guión conversacional resulta posible por las excelentes actuaciones de Gustavo Londoño (Santiago) y Vicky Hernández (Laura).

Uno de los grandes problemas que ha tenido el cine colombiano (y el cine en general) es el de las continuidades. Es decir, el reto técnico de lograr que de un corte a otro los objetos permanezcan en su sitio, los actores en su lugar y no se

16 Luisa Fernanda Acosta, “El cine colombiano sobre la Violencia, 1946-1958”, en *Signo y Pensamiento*, número 32, volumen XVII (1988), Bogotá, Universidad Javeriana, Departamento de Comunicación, pp. 29-40. En todo caso, Acosta no tenía que incluir *Confesión a Laura* en su estudio por ser posterior al período que ella trata. En su posterior libro, *El cine colombiano sobre la Violencia – De la caída del gobierno liberal al Frente Nacional* (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1996), sí habría cabido considerar el corto *Derechos Reservados*, en el cual se basó *Confesión*. Por mi parte, no estoy de acuerdo con el análisis que la autora hace de estas películas, porque su proceder consiste en revisar la historiografía de la Violencia, encontrar unas categorías en esa historiografía y cotejarlas con las películas, para probar que el cine no ha tenido en cuenta esa historiografía. La metodología de este trabajo deja a cinéfilos e historiadores insatisfechos por igual.

17 Aquí solo tendré en cuenta los filmes que existen y pueden ser tomados en préstamo en la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano. Los largometrajes son: *El río de las tumbas* (1965), *Canaguaro* (1981), *Pisingaña* (1983), *El día de las mercedes* (1985), *Cóndores no entierran todos los días* (1986), *Cain* (1986), *Técnicas de duelo* (1988) y *Confesión a Laura* (1990), y los cortometrajes *El hombre de acero* (1985), *El potro chusmero* (1985) y *La mejor de mis navajas* (1986).

18 Delfín Acevedo dice que la Violencia es el “único tema que lleva una línea argumental continua y coherente a lo largo de la historia del cine colombiano”. En: Delfín Acevedo Restrepo *et al.*, *Colombia a su alcance*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1999, p. 490.

19 Jairo Obando Melo, “Fundamentos para una cinematografía colombiana”, *Máquina de Cine*, suplemento de *Arcadia va al cine*, número 10 (agosto de 1985), Bogotá, p. 2.

pierda la continuidad narrativa.²⁰ La linealidad temporal del guión de *Confesión* facilitó la continuidad. En la atmósfera de la película, que poco cambia, Osorio optó por realizar sutiles movimientos de cámara, muy al estilo de *Escenas de un matrimonio* de Ingmar Bergman, solo que evitando el acercamiento a las caras de los actores.²¹ Estos movimientos encierran al espectador en la intimidad de un lugar y lo hacen vivir el encierro al que se ven obligados los personajes por causa de la violencia que se desarrolla en la calle e incluso en los techos de los edificios vecinos.

Nunca antes se había realizado otra película de características similares en Colombia. Parte de su acierto se halla en la coherencia de lo que ve el espectador. El efecto estético del apartamento de clase media bogotana, en el que ocurre la acción, debió ser logrado en La Habana. Fue necesario “trastear sombreros y ruanas, cucharas de palo y empaques de productos nacionales de la época para enriquecer nuestra cotidiana atmósfera hogareña”.²² Según el crítico Mauricio Laurens, *Confesión a Laura* no es solamente “el ejemplo más pulcro de nuestro cine”;²³ también es, o mejor, quisiéramos que fuera, una película fundacional dentro del cine colombiano. Sergio Becerra opina que “en la búsqueda de un cine sostenible, [con *Confesión a Laura*] no solo surge una mirada, emerge también un estilo. La estética jalona una ética”.²⁴ Este es apenas un deseo, pues *Confesión* no ha tenido seguidoras en su ley. Debemos aceptar que *Confesión* no creó una ética ni un estilo en el cine colombiano, pues nadie tomó el relevo luego de sus pocas proyecciones, comercialmente apenas rentables. Una posible razón es que aún no existía en Colombia —ni existe todavía— una industria del cine que pudiera capitalizar los logros estéticos de la película de Osorio.

20 Un maestro en el juego de las continuidades es David Lynch, en particular en *Mulholland Dr.*, de 2001.

21 Ingmar Bergman, *Scener ur ett äktenskap*, Suecia, 1974.

22 Mauricio Laurens, “Antes con Laura, ahora sin Amparo”, en *Ciudad Viva*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, octubre de 2005, en <http://www.ciudadviva.gov.co/octubre05/periodico/9/>. Consultado el 5 de diciembre de 2008.

23 Mauricio Laurens escribía en el 2005: “Personalmente suelo incluir [a *Confesión a Laura*] entre las tres primeras, precedida por *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1965) y *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984). El cuarto lugar sería para *La mansión de Araucaima* (Carlos Mayolo, 1986) y en quinta posición *La vendedora de rosas* (Victor Gaviria, 1998). Es, repito, una opinión personal que no compromete a nadie más”. En Mauricio Laurens, “Dos hombres tras la sombra de una mujer”, en <http://tr.eltiempo.terra.com.co/blogs/home/contenidoblog.php?blog=3603223287> (1 de Septiembre de 2005). Consultado el 5 de diciembre de 2008.

24 Sergio Becerra, *Obra y milagros de Jaime Osorio*, en www.colarte.com/directores/OsorioJaime/recuento.htm?nomartista=Jaime+Osorio+Gomez&idartista=15543. Consultado el 5 de diciembre de 2008.

También porque, si bien *Confesión* fue producida en un momento de transición del cine colombiano —la llamada era Focine—, el proceso del que hizo parte nunca llegó a una consolidación definitiva. El cine nacional se dispersó en diferentes opciones estéticas que le siguieron y que llevaron a los estrenos de los últimos quince años, disímiles en argumentos, géneros, temas y niveles de calidad. A finales de los años ochenta, el cine colombiano presentaba películas cómicas como *El embajador de la India* y moralistas como *Droga, viaje sin retorno* (ambas de 1987); o historias de amor como *Visa USA* (1986), *El día que me quieras* (1987), *Amar y vivir* (1988) y *Con el corazón en la mano* (1990), entre otras. La cinematografía colombiana puede entenderse como una serie de esfuerzos dirigidos a crear una industria y, rara vez, a la innovación estética. Luis Alberto Álvarez explica que con la iniciativa estatal de crear a Focine en 1979 (Decreto Ejecutivo 3137) se buscaba capitalizar éxitos de taquilla y no promover la reflexión cinematográfica en sí misma. Álvarez afirma que el decreto se concibió...

[...] sin una clara delimitación de los aspectos aparentemente contradictorios que el cine comporta y sin una conciencia de la amplia gama de actividades que la cinematografía abarca, menos aún de cuáles de ellas eran su campo.²⁵

Otra limitación de la política de Focine fue que no se tuvieron en cuenta la distribución y la exhibición de las películas. También han sido criticados otros aspectos, como la financiación de proyectos basura. Con todo, fue con el apoyo de Focine que se realizaron algunas de las películas colombianas de más alto nivel artístico. Entre ellas se cuentan *Cóndores no entierran todos los días*, *Purasangre*, *Canaguaro*, *Carne de tu carne* y *Pisingaña*, obras cinematográficas que, según Carlos Mayolo, han dado entidad al cine colombiano más allá de los proyectos destinados a la televisión.²⁶ Con un patrocinio estatal que mejoraba las condiciones de producción, Focine participó en diversas coproducciones y sentó nuevas bases para que el cine colombiano no dejara de existir, luego de su cierre en 1993. El relevo de esa entidad fue tomado por el Ministerio de Cultura, creado en 1997 a partir de Colcultura.

25 Luis Alberto Álvarez, “Reflexiones sobre el cine en Colombia con Focine al fondo” en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* (5 de junio de 2005), Bogotá, p. 16. Uno de los mejores análisis sobre la industria cinematográfica en Colombia se encuentra en: Jairo Obando Melo, “Fundamentos para una cinematografía colombiana (III parte)— Los técnicos”, *Arcadia va al cine*, número 13 (octubre-noviembre, 1986), Bogotá, pp. 91-94. Esta tercera parte de la serie es la más sobresaliente por la calidad de sus propuestas.

26 Carlos Mayolo, “La esquizofrenia nacional”, en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* (11 de agosto de 1985), p. 14.

Jaime Osorio le debe a Focine su ingreso al medio cinematográfico, pues sus primeros proyectos fueron ganadores en las convocatorias de esta institución: *Derechos Reservados* y *De vida o muerte*, este último el corto del que nacerá *Confesión*. Sin embargo, *Confesión a Laura* fue realizada a pesar de Focine, pues fue rechazada por la institución.²⁷ *Confesión* fue una coproducción de Meliés Producciones Cinematográficas (compañía de Osorio), ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica) y la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano (consorcio con participación de Cuba, TVE de España y el Sundance Institute de Estados Unidos). La propuesta estética de esta producción incluyó hechos cotidianos, espacios cerrados y el tratamiento de hechos históricos. Su manejo de personajes, espacios, luz e interiores es magistral.²⁸

Por otra parte, en *Confesión a Laura* se parafrasea *Una giornata particolare*, la película de Ettore Scola con un argumento similar. En *Una giornata*, Gabriele es homosexual, y aunque la mujer se enamora de él —y él se interesa en ella—, sus destinos están trazados: ella deberá permanecer en casa con su esposo y muchos hijos, mientras él será arrancado de sus brazos y apresado por esbirros del régimen fascista italiano. También en *Una giornata* el personaje principal —interpretado por Marcelo Mastroianni— se pregunta sobre la extrañeza que produciría observarse desde la ventana del frente, palabras que retomará Laura en *Confesión*. La paráfrasis que hace Osorio de la obra de Scola no obsta para que *Confesión* marque una cota mayor en el cine colombiano.

Contribución al análisis de *Confesión a Laura*

Quisiera profundizar ahora en los personajes de *Confesión*. Ellos recapitulan las fuerzas que ese día se enfrentan en las calles de Bogotá: Josefina simboliza el Partido Conservador y el establecimiento; ella cree, por su fe ciega en el gobierno, que todo se resolverá con celeridad. Laura representa al Partido Liberal y también al pueblo, todo aquello que ha sido reprimido y marginado por un orden injusto. Santiago podría ser leído como esa parte de la población que trabaja en los puestos

27 Luis Alberto Álvarez, "Confesión a Laura de Jaime Osorio— La fuerza de la modestia", en *Páginas de cine*, volumen 3 (1992), Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, pp. 84-87.

28 Cf., sin autor, "El círculo abierto (II parte)", p. 32. Si fuéramos consecuentes con la forma de hacer historia del cine en Colombia, tendríamos que comprender a Osorio y a su nueva propuesta estética en una tradición de autores, pero faltan investigaciones que permitan hacerlo. Por ahora, hasta que realizó *Confesión* y antes de la creación de Tucán Producciones, Osorio parece no formar parte de una red o tradición. Desde este enfoque, es útil la obra de Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Editorial América Latina, 1978.

burocráticos (como lo hace), que, después de los eventos del 9 de abril, finalmente ha perdido la fe en el estado y ha optado por un cambio de vida. También puede ser entendido como parte de esa mayoría que no tiene una posición política clara, ni la fuerza para seguirla cuando la intuye. *Confesión a Laura* lleva al espectador al 10 de abril de 1948. Los colombianos comprendemos la significación de ese día porque conocemos su víspera y el papel que desempeñó en la historia nacional. Según Gonzalo Sánchez, el 9 de abril...

[...] constituye una ruptura decisiva en la historia nacional. Hacia él convergen y en él se condensan las contradicciones de varias décadas precedentes, con él se inauguran los tiempos que vivimos. "Antes" y "después" del 9 de abril, son las expresiones con las cuales la memoria popular historiza su reciente pasado.²⁹

El personaje de Santiago en *Confesión* le da la razón a Sánchez. Es justo después del 9 de abril que un hombre cualquiera consigue una ruptura radical en su vida. Sus palabras y sus acciones de esa noche ponen de manifiesto las contradicciones de su vida como empleado en la burocracia conservadora y una vida conyugal insatisfactoria. El Santiago que se revela y se confiesa ante Laura es diferente. La convulsión del asesinato de Gaitán significó para él el despertar de una nueva identidad, así como Colombia no fue la misma luego de ese día.

El apartamento y la calle: adentro/afuera

El espectador está encerrado en el apartamento de clase media junto, Laura y Santiago; solo en pocas oportunidades ve el exterior, sin contar aquellas ocasiones en que se encuadra la cara de la esposa de Santiago, mientras ella los observa desde su ventana en el edificio al otro lado de la calle. En el exterior continúa la guerra y se sugiere que ella pone en peligro la cotidianidad de los personajes. Es ese afuera peligroso el que condicionará sus acciones. La primera vez que se ve el afuera tres hombres hablan y se siente una calma tensa.³⁰ Minutos después se escuchan tiros y en la calle yace el cuerpo de un hombre asesinado; el espectador ve que un francotirador es quien ha sellado su destino desde un techo contiguo.³¹ En ese momento la radio nos ubica en los acontecimientos del momento: una columna del ejército intenta recuperar un punto clave de la ciudad, la Biblioteca Nacional, y para hacerlo debe enfrentarse al pueblo y los francotiradores.

29 Gonzalo Sánchez, *Los días de la revolución — Gaitanismo y 9 de abril en provincia*, Bogotá, Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán, 1983, p. 5.

30 Cf., Osorio, *Confesión*, 10:57.

31 Cf., Osorio, *Confesión*, 19:44.

Ese exterior peligroso determinará las acciones que ocurrirán en el interior del apartamento, y que llevarán a Laura y Santiago a la intimidad. Las siguientes tomas desde la ventana³⁴ muestran que era precisamente desde los techos que atacaban los liberales, y la sensación de incertidumbre aumenta, pues el apartamento está más cerca del techo que de la calle. En la penúltima mirada que hace la cámara hacia afuera se registra un automóvil que recorre la calle. Sus ocupantes intiman a la gente a mantener las luces apagadas, con lo que se da paso a la oscuridad de la noche y a la intimidad entre Santiago y Laura. Con *Confesión a Laura* el cine colombiano logra por primera vez la confluencia entre el exterior, el contexto histórico y el interior íntimo (el verdadero *indoors*), en el que se da cabida a la sensibilidad y la sensualidad de personajes plausibles e incluso convencionales.

Masculino/femenino

Algunas personas no reconocen en *Confesión a Laura* una historia de amor. Yo incluyo este aspecto en mi interpretación, en parte a raíz de la comparación con la que, a mi juicio, es la gran película sobre la Violencia: *El río de las tumbas* de Julio Luzardo. En ella se trata el tema de forma opuesta, a partir del humor: “El pueblo es el país, la violencia son los cadáveres que nadie quiere. Pero con base en el humor, precisamente para mostrar más la ridiculez del país.”³⁵

Según Joan Scott, las nociones de género se construyen a partir de diferencias percibidas sobre los sexos, y estas nociones generales o estereotipos son luego confrontados con las múltiples experiencias particulares de las personas en su relación con los demás.³⁶ Vale la pena observar estas interacciones de género entre los tres personajes de *Confesión a Laura*. Por una parte está el personaje secundario, Josefina, esposa de Santiago. Ella es la mujer tradicional, conservadora, que cree en el gobierno y en cómo este puede resolver los conflictos sociales. La suya es la personalidad dominante por excelencia: controla la personalidad de Santiago, su dieta y la forma en que él expresa lo que siente. Josefina tiene su antítesis en Laura, lectora de libros y liberal, mujer que optó por no casarse y no establecer una familia, y que no siguió las convenciones de su época. Para hacer creíble un personaje como el de Laura,

34 Ocurren en: cf., 38:30, 54:54 y 1:04:52.

35 Julio Luzardo, “Lo que me interesa es la gente”, en *Cinematografía – Cuadernos de cine colombiano*, número 1 (1981), Bogotá, p. 12.

36 Joan Scott, *Gender and the Politics of History*, Nueva York, Columbia University Press, 1988



Santiago baila un tango mientras Laura lo contempla.³²



Luz de vela ilumina actos felices.³³

32 *Confesión*, 51:56. Las imágenes incluidas provienen del DVD de *Confesión a Laura* que sacó a la venta Proimágenes en Movimiento y Video Factory, copia más oscura que el original y de granulado menos denso.

33 Cf., *Confesión*, 1:10:16.

Osorio debió buscar a una actriz de gran talento. En *Derechos Reservados*, el corto que precedió a *Confesión*, Vicky Hernández interpreta a una mujer que interviene ante el bloqueo creativo que sufre su marido escritor, y le escribe sus guiones. Encargarle el papel de Laura a Hernández, suponía hacer olvidar a los espectadores a esa mujer intelectual y presentarla como una simple ama de casa. Osorio explica cómo tomó esta decisión:

El estereotipo que tenía Vicky era el de ser siempre un ama de casa, era la “mamá” de todos los muchachos de la televisión. En *Derechos Reservados* es una mujer que, siendo ama de casa, pasa a participar en la labor intelectual de su marido.³⁷

Hernández dará un giro en su carrera y representará a la mujer sensual, deseada y que desea, y que compartirá su intimidad con Santiago. La mujer de “cara amable, seductora, tierna, emotiva y fascinante [antítesis] del rostro justiciero y vindicativo de Josefina”.³⁸

¿En qué lugar de la película se siente que el guión fue escrito por una mujer y no por un hombre? En las confesiones. El primero en confesarse es Santiago, quien admite en verdad ser ese hombre predecible, que la gente puede fácilmente leer en su totalidad con un golpe de ojo.³⁹ El hombre es quien primero muestra su debilidad. Luego, Laura se confiesa, y ésta es la muestra de la máxima debilidad femenina: rectificarse sobre sí misma, mostrarse equívoca. Laura decide finalmente aceptar, confesar, que ella sí es esa mujer predecible, como lo es Santiago, y no aquella mujer fatal y misteriosa que tiene mucho que esconder. Por todo esto es que *Confesión* es una película sobre dos personas que se enamoran y que logran mostrarse como son.⁴⁰ La liberación de Santiago no está únicamente correlacionada con la coyuntura histórica significativa del 9 de abril, sino que es hecha posible por Laura, personaje femenino que también simboliza la transición y el abandono de las viejas ataduras.

37 Cf., sin autor, “El círculo abierto...”, p. 35.

38 Diego Mauricio Cortés Zabala, “El Bogotazo en *Confesión a Laura*”, en *La ciudad visiblee – Una Bogotá imaginada*, Bogotá, Imprenta Nacional, Ministerio de Cultura, 2003.

39 ¿Se me permitiría hablar de una subversión del signo hombre y el signo mujer, tal vez una trasgresión sexual? Quien quiera indagar más sobre este tema puede utilizar el código simbólico de Roland Barthes (en *S/Z*) para interpretar la escena en que Laura plancha los pantalones de Santiago mientras él viste una falda de Laura.

40 Cf., sin autor, *Confesión a Laura*, <http://www.embcol.or.at/culturales/2006/SinopsisPel%edcula-Confesi%3n-a-Laura.pdf>. Consultado el 5 de diciembre de 2008.



Josefina vigila el apartamento de Laura segundos después de que se ha visto a Santiago bailar.⁴¹

La nueva vida de Santiago

Confesión a Laura es un largometraje que se resuelve en Santiago, el personaje que ha cambiado; es él quien estructuralmente representa la síntesis de la película. Santiago caminó por las calles del 9 de abril, entró en su apartamento y luego fue al de Laura; pasó de una vida a otra, se conoció a sí mismo y se entregó a una nueva vida. Al final, cuando toma la opción de no volver con su esposa, prende un cigarrillo, y es en ese acto en el que se demuestra que su confesión era verdadera: él era el tipo de hombre predecible y ahora, en la calle, ha tomado la decisión de ya no serlo. Este proceso personal ha ocurrido simultáneamente con el trauma histórico del 9 de abril, después del cual el país no será el mismo. El 9 de abril es la metáfora del cambio de Santiago, así como Santiago es la metáfora del cambio que ocurrió ese día en la historia del país.

Podría decirse que el “Bogotazo” es una contingencia, que no es relevante en la película. El argumento sería que cualquier incidente sucedido en las calles conseguiría desatar los acontecimientos que viven Santiago y Laura, pero eso sería desconocer el significado del contexto escogido por Osorio. Es decir, el hecho de que el 9 de abril trajo consigo cambios muy significativos en la historia

41 Cf., *Confesión*, 52:43

de Colombia y, particularmente, la correlación artística que se establece entre esa fecha significativa y el argumento de la película. El cambio de Santiago también es el cambio de Colombia, lo que queda afirmado en la película gracias a la utilización del exterior sugerido desde la ventana del apartamento de Laura.

La representación del 9 de abril es entonces una que tiene como *sema* el cambio.⁴² Esto es significativo porque nadie dudaría de que los acontecimientos que ocurrieron ese día efectivamente cambiaron el país. Sin embargo, lo importante del cine, y de *Confesión* en particular, es que, por su naturaleza, no es su intención explicar el cambio social en términos historiográficos. Por el contrario, este largometraje debe apoyarse en un *ejemplo* del cambio –en la vida de un hombre– para explicar la *idea* de cambio. El cine representa lo general desde lo particular; ese es el paradigma cinematográfico por excelencia.

El final de *Confesión* tuvo su propia historia, que nació en el largometraje que la antecedió, *De vida o muerte*. Allí el final se presenta cuando Santiago (el mismo Gustavo Londoño) toma un cuadernillo de sucesivas fotos de Gaitán (un *flipbook*, en inglés) y se le escucha diciendo: “Ah, Gaitán, pienso lo mismo que tú”, y comienza a pasar las hojas, lo que produce la impresión de movimiento del caudillo. Más aún, la escena produce la impresión de que el caudillo no ha muerto, pues, después de todo, hay gente que piensa igual que él. El recurso que se utiliza en *Confesión* es bien diferente, pues está centrado en la vida de Santiago, y difícilmente en su pensamiento político. Es la vida entera de Santiago la que ha cambiado, no solo sus ideas. La implicación es que en *Confesión* Osorio llevó su metáfora sobre el 9 de abril más lejos que en *De vida o muerte*: no solo perviven las ideas de Gaitán entre sus seguidores, sino que el país cambió para todos luego de su muerte y de la convulsión popular que la sucedió. Igual que Santiago nunca volverá a ser el mismo luego de descubrirse con Laura, Colombia tampoco volverá a ser la misma luego de descubrirse en su capacidad de reaccionar.

Laura no existe

En *Confesión a Laura* no se recurre a lo excéntrico ni a lo sórdido que puede haber en las relaciones entre un hombre y una mujer, como se ve en el cine de David Lynch.⁴³ Las películas de este cineasta ocurren en los ambientes, con los personajes y la escenografía más sórdidos, lo que hace que, en cuanto

42 Cf., Roland Barthes, *S/Z*, p. 13.

43 Piénsese en el “black lodge” de *Twin Peaks* o en el cuarto de Isabella Rossellini en *Blue Velvet*.

al argumento, el espectador se atenga a los desarrollos y desenlaces más inesperados. Lo interesante de *Confesión* es precisamente que tanto el desarrollo progresivo como el desenlace –ambos inesperados– son logrados, con gran sutileza, a partir de un planteamiento, unos personajes y un ambiente escénico decididamente normales, aparentemente predecibles y convencionales. Esta medianía –la medianía de la clase media bogotana de los años cuarenta y de siempre– se dispone con arte para que el espectador no se atenga a ningún desenlace inesperado. Aparte de la guerra civil en la calle –cuyo desenlace los colombianos conocemos– nada está dispuesto para que el espectador imagine un desenlace dramático. Con todo, es en el confinamiento de ese apartamento bogotano de clase media donde se prepara el camino para que el espectador encuentre...

[...] la más baja mitología masculina, esta idea de que la mujer no existe por sí misma, que la mujer es simplemente el sueño realizado del hombre, o aun como algunas feministas radicales claman, la culpa masculina realizada; la mujer existe porque el hombre desea al dios impuro, si el hombre se deshace del material sucio, sus fantasías, la mujer deja de existir.⁴⁴

Confesión es una película que tiene un único protagonista: Santiago. Este hombre emprende un viaje que comienza en la calle, pasa por su apartamento, sigue en el de Laura y finaliza de nuevo en la calle, huyendo de su pasado. Es por eso que, de entrada, vemos cómo Laura no existe en sí; más bien, existe en función de Santiago, es su sueño y el medio que le permite a él deshacerse de su antigua vida. En la mañana del 10 de abril, el hombre inconsciente de sí mismo, y por esta razón predecible, desaparece junto con el viejo país anterior a la gran convulsión política. Podemos seguir el argumento de Slavoj Žižek y concluir que Laura solo encarna la frustración de Santiago, la de no poder ser quien desea, la de no atreverse a fumar, a cantar, a tener los amigos que le gustan y a no ser el dueño de su propia representación, de su pasado, ni aun de sus ideas.

Entonces, ¿quién es Laura? Solo una fantasía que se expresa como antítesis de la mujer que Santiago tiene en casa y lo reprime. Laura es de pensamiento liberal, con una sexualidad más abierta; ella le presta atención, celebra sus diferentes gestos, lo va guiando durante la película hacia la cama. Finalmente, es Laura la culpa y el sueño, y es ella quien, con su mentira final a Josefina, permite

44 Sophie Fiennes, *A Pervert's Guide to Cinema – Lacanian Psychoanalysis and Film*, videograbación, narración de Slavoj Žižek, Londres, 2006. Esta idea es original de Jacques Lacan; ver, *Seminario XX – Aún*, edición española en Barcelona, Paidós, 1981. Lacan no hace aquí referencia explícita al cine.

la nueva vida de Santiago, que él pase por muerto y así consiga liberarse de su esposa y de su vieja vida. Si en *Solaris* de Tarkovski⁴⁵ la comunión espiritual del personaje se realiza con el padre y no con su esposa, aquí la de Santiago se realiza consigo mismo y no con Laura, pues es él quien parte solo en el camino de su fantasía a algún lugar, cualquier lugar, para nunca volver a su viejo apartamento. Ante las posibilidades infinitas e indeterminadas de la libertad de Santiago, al espectador solo le queda una certeza: luego de liberar a Santiago, Laura ha dejado de existir.

BIBLIOGRAFÍA

- Delfín Acevedo Restrepo *et al.*, *Colombia a su alcance*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1999.
- Luisa Fernanda Acosta Lozano, “El cine colombiano sobre la Violencia, 1946-1958”, en *Signo y Pensamiento*, número 32 (1988), Bogotá, Universidad Javeriana, Departamento de Comunicación, pp. 29-40.
- ———, *El cine colombiano sobre la Violencia – De la caída del gobierno liberal al Frente Nacional*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Maestría en Historia, 1996.
- Juan Camilo Aljuri Pimiento, “Una analogía sobre el tiempo: entre historiografía e historiofotía”, en *Historia Crítica*, número 31 (enero-junio de 2006), Bogotá, Universidad de los Andes, pp. 173-186.
- Luis Alberto Álvarez, “Confesión a Laura de Jaime Osorio – La fuerza de la modestia”, en *Páginas de cine*, volumen 3 (1992), Medellín, Universidad de Antioquia, pp. 84-87.
- ———, “Reflexiones sobre el cine en Colombia con Focine al fondo”, en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* (5 de junio de 2005), Bogotá, pp. 16-20.
- Roland Barthes, *S/Z*, México, Siglo XXI, 2001.
- Sergio Becerra, “Obra y milagros de Jaime Osorio”, en *El Espectador* (4 de septiembre de 2005); versión web en: <http://www.colarte.com/directores/OsorioJaime/recuento.htm?nomartista=Jaime+Osorio+Gomez&idartista=15543>. Consultado el 5 de diciembre de 2008.
- Diego Mauricio Cortés Zabala, “El Bogotazo en *Confesión a Laura*”, en *La ciudad visible – Una Bogotá imaginada*, Bogotá, Imprenta Nacional, Ministerio de Cultura, 2003.
- Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, *Jaime Osorio Gómez, 1947-2006*, en <http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/067.htm>. Consultado el 5 de diciembre de 2008.
- Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler – Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Jacques Lacan, *Seminario XX – Aún*, Barcelona, Paidós, 1981.

45 Andrei Tarkovski, *Solaris*, Unión Soviética, 1972.

- Mauricio Laurens, “Dos hombres tras la sombra de una mujer”, en <http://tr.eltiempo.terra.com.co/blogs/home/contenidoblog.php?blog=3603223287>. Consultado el 5 de diciembre de 2008.
- ———, “Antes con Laura, ahora sin Amparo”, en *Ciudad Viva*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo (octubre de 2005); en <http://www.ciudadviva.gov.co/octubre05/periodico/9/>. Consultado el 5 de diciembre de 2008.
- Julio Luzardo, “Lo que me interesa es la gente”, *Cinemateca – Cuadernos de cine colombiano*, número 1 (1981), Bogotá, p. 12.
- Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Editorial América Latina, 1978.
- Carlos Mayolo, “La esquizofrenia nacional”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (11 de agosto de 1985), Bogotá, pp. 14-15.
- Jairo Obando Melo, “Fundamentos para una cinematografía colombiana”, en *Arcadia va al cine*, número 10, suplemento *Máquina de cine* (agosto de 1985), Bogotá, pp. 1-4.
- ———, “Fundamentos para una cinematografía colombiana (III parte) – Los técnicos”, en *Arcadia va al cine*, número 13 (octubre-noviembre, 1986), Bogotá, pp. 91-94.
- Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible – El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acanalado, 2003.
- Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes – El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- ———, “History in Images / History in Words – Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film”, en *The American Historical Review*, volumen 93, número 5 (diciembre de 1988), pp. 1173-1185.
- Gonzalo Sánchez, *Los días de la revolución – Gaitanismo y 9 de abril en provincia*, Bogotá, Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán, 1983.
- Joan Scott, *Gender and the Politics of History*, Nueva York, Columbia University Press, 1988.
- Renán Silva, “La servidumbre de las fuentes”, en *A la sombra de Clío – Diez ensayos sobre historia e historiografía*, Medellín, La Carreta Editores, 2007, pp. 43-74.
- Gabrielle Spiegel, “Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media”, en Françoise Perús (editora), *Historia y literatura*, México, Instituto Mora, 1994.
- ———, “History and Post-modernism (III)”, en *Past and Present*, número 135 (mayo de 1992), pp. 189-208.
- Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine – Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999.

- Sin autor, entrevista a Jaime Osorio, en “El círculo abierto, la otra cara (II parte)”, en *Arcadia va al cine*, número 16 (junio-julio, 1987), Bogotá, pp. 32-38.
- Sin autor, *Confesión a Laura*, en <http://www.embcol.or.at/culturales/2006/SinopsisPel%edcula-Confesi%3n-a-Laura.pdf>. Consultado el 5 de diciembre de 2008.

Filmografía

- Ingmar Bergman, *Escenas de un matrimonio (Scener ur ett äktenskap)*, Suecia, 1974.
- Sergio Cabrera, *Técnicas de duelo*, Colombia, 1988.
- Carlos Duplat, *El hombre de acero*, Colombia, 1985.
- Ciro Durán, *Aquileo Venganza*, Colombia, 1968.
- Sophie Fiennes, *A Pervert's Guide to Cinema – Lacanian Psychoanalysis and Film* (videgrabación), narración de Slavoj Žižek, Reino Unido, 2006.
- Jorge Gaitán Gómez, *Ayer me echaron del pueblo*, Colombia, 1982.
- Víctor Gaviria, *Rodrigo D. No futuro*, Colombia, 1990.
- ———, *La vendedora de rosas*, Colombia, 1998.
- Dunav Kuzmanich, *Canaguaro*, Colombia, 1981.
- ———, *El día de las mercedes*, Colombia, 1985.
- Camila Loboguerrero, *María Cano*, Colombia, 1990.
- David Lynch, *Blue Velvet*, Estados Unidos, 1986.
- ———, *Mulholland Dr.*, Estados Unidos, 2001.
- ———, *Twin Peaks*, Estados Unidos, 1990-1992.
- Julio Luzardo, *El río de las tumbas*, Colombia, 1965.
- Carlos Mayolo, *Carne de tu carne*, Colombia, 1983.
- ———, *La mansión de Araucaima*, Colombia, 1986.
- Gustavo Nieto Roa, *Caín*, Colombia, 1984.
- Francisco Norden, *Camilo, el cura guerrillero*, Colombia, 1974.
- ———, *Cóndores no entierran todos los días*, Colombia, 1984.
- Roberto Ochoa, *Tierra amarga*, Colombia, 1965.
- Jaime Osorio, *Confesión a Laura* (videgrabación), Cuba, 1990.
- ———, *Derechos Reservados*, Colombia, 1985.

- ———, *De vida o muerte*, Colombia, 1986.
- Leopoldo Pinzón, *Pisingaña*, Colombia, 1986.
- Luis Alberto Restrepo, *La primera noche*, Colombia, 2003.
- Luis Alfredo Sánchez, *El potro chusmero*, Colombia, 1985.
- Ettore Scola, *Una giornata particolare*, Italia, 1977.
- Andrei Tarkovski, *Solaris*, Unión Soviética, 1972.
- Carl West, *La mejor de mis navajas*, Colombia, 1986.

FERNANDO VALLEJO Y SU VIRGEN — CONTRA LA FE PENSAR, CONTRA LA ESPERANZA ESCRIBIR Y CONTRA LA CARIDAD DIATRIBAS

Sergio Mejía¹

“Saliéndose uno de Colombia ya no hay nada, nada cierto, sigue un hueco, del tamaño del infinito.”²

“La historia es ciencia inútil, recopilación de olvido.”³

“Alexis y yo diferíamos en que yo tenía pasado y él no; coincidíamos en nuestro mísero presente sin futuro: en ese sucederse de las horas y los días vacíos de intención, llenos de muertos.”⁴

Resumen

Este artículo es un comentario sobre el significado de la obra de Fernando Vallejo en la tradición escrita colombiana. En su conclusión me refiero específicamente a la novela *La Virgen de los Sicarios* (1994). Se desarrollan cinco ideas que guardan relación con la novela y que se documentan en toda la obra de Vallejo, incluidas sus películas: 1. El arte literario de Vallejo es contemporáneo, en el sentido de que sus formas, novedosas y más chocantes que complacientes, están a la vanguardia de la sensibilidad de su público. 2. Colombia es el motivo y referente principal en la obra de Fernando Vallejo, en lugar de “la humanidad” o “el Hombre”. 3. Toda la obra de Vallejo es moral, pero su modo es no categórico; es decir, con sus enunciados morales el escritor no aspira a una formulación coherente ni a hacer prescripciones. 4. Fernando Vallejo es hoy uno de los mayores conocedores de la literatura colombiana y los referentes literarios de su obra provienen, más que de ninguna otra, de esa tradición. 5. Los cuatro puntos anteriores se encuentran en *La Virgen de los Sicarios*, compendio sorprendente del arte literario de Fernando Vallejo.

Palabras clave: obra literaria de Fernando Vallejo, literatura colombiana, literatura contemporánea, imperativos morales no categóricos en la literatura, violencia y literatura en Colombia, *performance* y medios en Vallejo, *La Virgen de los Sicarios* (1994).

- 1 Quiero agradecer a Luisa Ungar su lectura de este artículo y todos sus comentarios.
- 2 Fernando Vallejo, *Almas en pena, chapolas negras*, Bogotá, Editorial Nomos S. A., 2006 (reimpresión), p. 44 (primera edición con el título de *Chapolas negras*, Madrid, Editorial Santillana S. A., 1995). Vallejo odia las cursivas; yo las utilizo para títulos de libros, periódicos, revistas y palabras extranjeras.
- 3 Cf., p. 69.
- 4 Fernando Vallejo, *La Virgen de los Sicarios*, Madrid, Suma de Letras, 2002, p. 108 (primera edición: Bogotá, Alfaguara, 1994).