

**El carácter extrañamente
político de *Confesión a
Laura*.
Un análisis desde el
concepto de Régimen
Estético de Jacques
Rancière**



Deivis Bolívar
Escuela de Suboficiales
Gonzalo Jiménez de Quesada, Colombia



El carácter extrañamente político de *Confesión a Laura*. Un análisis desde el concepto de Régimen Estético de Jacques Rancière

Resumen: *Confesión a Laura* convierte al Bogotazo en otro tiempo y otro espacio, diferentes de los que acostumbran a reelaborar con el mayor de los ánimos cientificistas aquellos historiadores simpatizantes de la impracticable objetividad y del formato panorámica, que a menudo pixela ciertos detalles clave de la memoria. Y es en ese sentido como la película dialoga en su desarrollo escénico y argumental con el concepto de régimen estético de Rancière, al proponer un régimen de historicidad que concibe la ficción, por el contrario, como único procedimiento perceptivo para pensar la realidad en cualquiera de sus posibilidades. Dicho diálogo se presenta en el presente artículo bajo una metodología de análisis cualitativo, cotejando los aspectos escénicos del filme con la conceptualización de régimen estético que ofrece el filósofo Rancière.

Palabras clave: historicidad, ficción, política, sensibilidad, extrañamiento.

The strange political character of *Confesión a Laura*. An analysis from the concept of Esthetic Regime by Jacques Rancière

Abstract: *Confesión a Laura* turns the Bogotazo into another time and another space, different from those accustomed to reworking with the greatest of scientific minds those historians sympathetic to the impracticable objectivity and the panoramic format, which often fog certain key details of memory. And it is in this sense how the film dialogues in its stage and plot development with the concept of aesthetic regime of Rancière, proposing a regime of historicity that conceives of fiction, on the contrary, as the only perceptual procedure to think reality in any of its possibilities. This dialogue is presented in this article under a methodology of qualitative analysis, comparing the scenic aspects of the film with the conceptualization of aesthetic regime offered by the philosopher Rancière.

Keywords: historicity, fiction, politics, sensitivity, estrangement.

Fecha de recepción: 5 de diciembre de 2016

Fecha de aceptación: 11 de mayo de 2017

Forma de citar (APA): Bolívar Rangel, D. (2017). El carácter extrañamente político de *Confesión a Laura*. Un análisis desde el concepto de Régimen Estético de Jacques Rancière. *Revista Filosofía UIS*, 16(2), doi: <http://dx.doi.org/10.18273/revfil.v16n2-2017004>

Forma de citar (Harvard): Bolívar Rangel, D. (2017). El carácter extrañamente político de *Confesión a Laura*. Un análisis desde el concepto de Régimen Estético de Jacques Rancière. *Revista Filosofía UIS*, 16(2), 95-110.

Deivis Duván Bolívar Rangel: colombiano. Filósofo. Maestrante en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo.

Correo electrónico: deivis.philosopher@gmail.com

* Artículo de reflexión derivado de investigación.

El carácter extrañamente político de *Confesión a Laura*¹. Un análisis desde el concepto de *Régimen Estético* de Jaques Rancière

El arte no es político antes que los mensajes y los sentimientos que él transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la manera por la cual él representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de grupos sociales. Es político por la distancia misma que él toma en relación a esas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que él instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla ese espacio (Rancière, 2012, p. 17).

“Solo al estar obligados a enfrentarse a sí mismos en su extrema cotidianidad (los personajes de *Confesión a Laura*), logran ver quiénes son realmente. Y lo logran accediendo a un mundo íntimo, vedado en los días ordinarios” (Bejarano, 2012, p. 198).

1. Focalización del espacio íntimo y anónimo como elemento escenográfico de *régimen estético*

En *Confesión a Laura*, dos eventos aparentemente dispares en cuanto a proporciones de trascendencia social, y simultáneos en el tiempo, miden sus fuerzas de impacto sobre la vida y la evolución psicológica de tres personajes: el cumpleaños de una tal profesora de colegio llamada Laura y el Bogotazo. Ambos acontecidos el 9 de abril de 1948. Uno abiertamente conocido, por supuesto; magnánimo, coyuntural, radiodifundido y testimoniado desde entonces en los libros de historia y en la prensa; y el otro, irrisorio, anónimo, ínfimo y circunscrito al ámbito de aquellas minucias privadas en las que La Historia con mayúscula no malbarata ni tinta ni esfuerzos, pero en cuya nada inflamable detonan a menudo experiencias reveladoras.

¹ Película dirigida por Jaime Osorio, guion de Alexandra Cardona Restrepo. Estrenada en 1990. Cuenta con la participación escénica de Vicky Hernández, como Laura; Gustavo Londoño, como Santiago; y María Cristina Gálvez, como Josefina.

Entre esas dos eventualidades, una fruto de la reprobación pública de la muerte de una promesa política nacional²; y otra, fruto de la celebración de la vida de una vecina querida, el lente de la cámara escoge como su espacio locativo predilecto el apartamento de la anónima cumplimentada. Este se encuentra ubicado en un no menos anónimo edificio del centro de la capital. Allí vive, soltera y sin hijos, Laura, a quien un matrimonio vecino y amigo, Josefina y Santiago, decide felicitar mediante la entrega del infaltable símbolo en estos casos: una torta que ha preparado Josefina con menos amor que cortesía, y curiosamente con toda la dedicación del mundo, en medio de los estruendos que vienen de afuera.

En el lugar mencionado se desarrolla casi la totalidad de la película, de la que el bogotazo hace más bien las veces de telón de fondo, de coraza atmosférica en la que están comprimidos los miedos y las obsesiones particulares de Laura y Santiago, supervisados y controlados por Josefina desde el edificio de enfrente, cuyas ventanas hacia la calle coinciden en altura con las del apartamento de Laura, y desde donde aquella le imparte órdenes de cuidado personal a su esposo, cautivo por fuerzas mayores en el espacio de la cumplimentada.

De esa particularidad del film en cuanto al uso del espacio y a la intimación preferencial con tres cuerpos temerosos en sus respectivas cotidianidades, es posible concluir, con Rancière, que esta producción “adopta un modo de focalización fragmentada o cercana que impone la presencia bruta en detrimento de los encadenamientos racionales de la historia” (Rancière, 2014, p. 32), rasgo que el autor francés en mención le atribuye por excelencia a lo que él mismo denomina *régimen estético de las artes*, un régimen en el que las artes se dan a sí mismas una autonomía, un ordenamiento de lo sensible desprovisto de aquellas cuadrículas dentro de las que opera *normalmente* la vida política a gran escala; y que “comienza a existir en Occidente cuando esa jerarquía de las formas de vida

² El líder populista de Colombia fue un joven y carismático abogado bogotano de clase baja. Gaitán estudió derecho en Italia y supo apreciar la habilidad retórica del dictador fascista Benito Mussolini. Se identificaba con los trabajadores pobres, y sus orígenes humildes en un barrio de clase media-baja en el centro de la ciudad lo ayudaron a conectarse con la gente. Tuvo varios cargos políticos importantes, fue miembro del Concejo de Bogotá, ministro de educación y trabajo, y alcalde de Bogotá. Se lanzó a la presidencia en 1946 y ganó en ciudades importantes como Bogotá y Barranquilla, pero jamás obtuvo el apoyo de la clase dirigente liberal oficial, que ese año lanzó a su propio candidato, Gabriel Turbay. El partido liberal quedó entonces dividido entregándole así la presidencia al candidato conservador, Marino Ospina Pérez, y truncando un periodo de dieciséis años de hegemonía. La marginada clase trabajadora, gente que sentía que el gobierno, las leyes y la sociedad estaban en su contra, quedó perpleja al ver que la esperanza de un mejor futuro, místicamente vinculada a la presidencia de Gaitán, se evaporaba. Los disturbios que se dieron, conocidos como el Bogotazo, dejaron varias zonas del centro de Bogotá saqueadas y reducidas a escombros; el sistema de tranvías quedó seriamente afectado, varias iglesias y archivos eclesiásticos quemados, y los negocios, en especial los que parecían simpatizar con los conservadores, presa de asaltos (LaRosa & Mejía, 2013).

empezó a vacilar en el siglo XVIII, ocasionando una mutación en las formas de experiencia sensible y en las maneras de percibir y de ser afectado” (Rancière, 2013, p. 9).

Esa última característica del *régimen estético* se opone rotundamente, dentro del panorama conceptual que ofrece Rancière al dar cuenta de la evolución del arte occidental, a la *mimesis*. Según Rancière, el *régimen mimético*, por el contrario, funciona como procedimiento de representación de las jerarquías entre formas de sentir y de hacer que ya están de antemano especificadas en la división de los géneros, conforme al tratamiento y objeto argumental, a su vez, de los temas que constituyen dichos géneros (hablando del caso particular de la literatura). Y así se hizo durante el humanismo clásico (bellas letras), honrando siempre los principios de la poética aristotélica.

Tales principios remitían a un orden representativo que apelaba a la necesidad y a la verosimilitud de los acontecimientos. Consistía básicamente en supeditar la coherencia de los actos representados a la identificación de los personajes con las ocupaciones y los gestos que les eran ‘propios’ dentro de las coordenadas político-sociales que definían su posición en el reparto *a priori* de lo sensible³. Verbigracia, a un príncipe no se le podía poner hablar como artesano, ni viceversa, pues esto de entrada invalidaba el acto mimético en tanto que la obra no “se ajustaba perfectamente a las leyes de la causalidad que regían el funcionamiento de la realidad. Y solo si se respetaba esta exigencia, podía el espectador reconocer fácilmente las acciones humanas imitadas e identificarse con los personajes” (Viñas, 2002, p. 60).

Sin embargo, y como ya se señaló en líneas anteriores, las formas de percibir y de ser afectado sufren una transformación que tiene mucho que ver con la idea de individuo puesta en marcha por cuenta del proyecto emancipatorio de la modernidad dieciochesca, y del ascenso subsecuente de la clase burguesa como fuerza comercial influyente por encima incluso de las tradiciones. Se desestabilizan así las jerarquías estamentales, y la expresión artística empieza a adoptar cada vez más un sentido de autonomía y de insubordinación respecto de los trazos sociales que antaño mimetizaba. Este tipo de arte empieza a “reconfigurar el mapa de lo sensible desdibujando la funcionalidad de los gestos y de los ritmos adaptados a los ciclos naturales de la producción, la reproducción y la sumisión” (Rancière, 2014, p. 62).

³ En su explicación de la relación entre estética y política, Rancière recurre al término *a priori* kantiano para ilustrar las formas y maneras de hacer que conducen formas de sentir y expresarse como condiciones *a priori* de la participación política en el reparto de lo sensible.

Las vanguardias, por ejemplo, son una muestra clara, según Rancière, de aquella dislocación, que nada tiene que ver con lo anti-figurativo o la novedad por la novedad en sí misma, sino con la figuración del mundo por fuera de aquellos formatos ordenadores de la experiencia que lograron naturalizar X o Y apariencia actual del mundo en el imaginario colectivo. Todo ello significa la puesta en marcha, para el caso de las vanguardias, de una interpretación del mundo imposible a la luz de la tradición, que más bien propone “formas sensibles y marcos materiales de una vida por venir” (Rancière, 2014, p. 44).

Y esa última característica se advierte, por si fuera poco, desde el propio título de la película: *Confesión a Laura*, que conlleva un tono bastante íntimo; un tono que no remite de primeras –ni necesariamente– a un contexto político en el sentido noticioso del vocablo, pero que nombra magistralmente una historia política en el sentido rancieriano del término; es decir, una historia que deviene *extraña* (que entra en disenso) respecto de las maneras de contar la violencia del cine colombiano, cuyos elementos, la mayoría de veces armas, protestas, contiendas de oposición, rechazo ideológico explícito, etc., terminan entrando en “una relación de analogía global con una jerarquía global de las ocupaciones políticas y sociales” que refieren (Rancière, 2014, p. 35), más que *desautomatizando* los códigos “oficiales” que dan cuenta a grandes rasgos de la memoria y los imaginarios colectivos de amplias masas.

Contrario a ese proceder, la película de Jaime Osorio iguala de golpe dos planos (el íntimo y el público). Ninguno de los dos por encima del otro. Ni el Bogotazo presentado como noticia o comunicado de prensa desde los recortes habituales de tiempo y espacio que acostumbra el ejercicio periodístico testimonial; ni la vida de tres personas presentadas como ficción casual respecto del espacio en el que se desarrollan las acciones. El film se inscribe en la línea del *régimen estético* justamente por sumergirse en el anonimato de tres vidas, por merodear los bordes aparentemente banales antes que enunciar un acontecimiento histórico desde los núcleos constituyentes de explicaciones teleológicas; por hacer “que lo anónimo (eso otro) sea no solo susceptible de arte sino portador de una belleza específica, algo que caracteriza en sí mismo al régimen estético de las artes” (Rancière, 2014, p. 50).

2. El distanciamiento argumental como disenso respecto de las maneras de tematizar la violencia

El cine colombiano, en su mayoría, cuando ha querido tematizar la violencia, ha escogido como punto de enunciación los lugares comunes desde los cuales los conflictos políticos ya detentan una fisonomía, asumida y naturalizada, por demás, en el imaginario colectivo.

Contrario a esto, Josefina, una ama de casa tradicional; Santiago, un funcionario público; y Laura, una profesora de colegio, no entran en acción con el fin de servirle de mónada constitutiva o de correlato en menor escala al evento macro; no entran en escena para comunicar estructuras ideológicas prefabricadas de antemano a favor o en contra de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, por quien toda la ciudadanía está conmocionada.

Estos tres personajes, más bien, se van construyendo, desconstruyendo y reconstruyendo a sí mismos minuto a minuto, gesto a gesto; desde el caudal inconmensurable de sus manías, de sus recuerdos, de sus reacciones impensadas, de lo que son más allá de esos encuadres rígidos a los que someten su ser temporal para complacer al principio de coherencia que dirige a todo momento sus vidas públicas y 'lúcidas' como ciudadanos.

Tal como lo menciona María Beatriz Greco en el estudio preliminar que sirve de prólogo a *El reparto de lo sensible*, refiriéndose a las líneas generales que según ella definen el pensamiento de Rancière, puede decirse también, a propósito de *Confesión a Laura*, que "se trata menos de comprender lo que está allí, ya trazado en evidencias de hechos, divisiones habituales, categorías determinadas, que de desarticular un orden de partición dado volviendo a articular temporariamente otro en el cual se haga lugar a lo que antes no tenía lugar" (Rancière, 2014, p. 8).

Jaime Osorio parece inducir justamente esa comprensión, a través de tres personajes que no están de cuerpo presente involucrados en las protestas, pero cuyas intimidades se despliegan bajo la atmósfera generalizada del miedo, involucrándolos sutilmente, pero de manera contundente, en una coyuntura social que a la larga puede apreciarse con igual (o quizás con mucha mayor) nitidez en el espacio anónimo de la cotidianidad, en el cual circulan, para el caso de los tres personajes en mención, contradicciones, choques, confesiones fuera de lugar, alusiones sorpresivas que hacen dimensionar el Bogotazo en sus fibras más ínfimas e insospechadas.

2.1. Los personajes de *Confesión a Laura* como no-lugar en medio de El Bogotazo

Ese talante de los personajes se comprueba en algunas líneas profundamente cotidianas, como las que expresa Josefina en el teléfono a un interlocutor desconocido cuando Santiago vuelve asustado por la mañana al apartamento, con las manos vacías, luego de haber comprobado que conseguir alimentos para el desayuno en medio del caos era un intento poco más que absurdo. En esos momentos, Josefina está sosteniendo la siguiente conversación:

Si usted lo que quiere es mi opinión, el almuerzo le quedaría regio si en vez de sobrebarriga prepara un ajíaco. Sí claro, hija, las mejores guascas de Bogotá las tiene el puesto de Don Parménides... Dígale que va de parte mía. Las alcaparras usted sabe dónde comprarlas. Las mejores, importadas. No vaya a dejar de atender a sus invitados por esa tontería (Osorio, 1990).

Sin ir muy lejos, también se comprueba en el gesto mismo de la preparación de una torta para el cumpleaños de una vecina, cuando se supone que en un día como el 9 de abril de 1948 nadie tendría espacio en su cabeza más que para pensar al unísono en la trágica jornada que devasta física y emocionalmente a la ciudad.

En esa dirección apunta asimismo el comentario de Laura cuando se lamenta en el minuto veintidós de que estén sucediendo esas cosas precisamente el día de su cumpleaños: "Por qué me tenía que pasar esto a mí, por qué precisamente hoy" (Osorio, 1990); se repite en voz baja a sí misma, y luego cuando se reprocha, más frustrada que convencida, el haber estimado importante la celebración de su fecha de nacimiento en medio de un suceso que supera en relevancia al suyo y que lo invisibiliza: "a quién se le ocurre ponerse zapatos nuevos hoy" (Osorio, 1990).

No menos dicente es en este sentido, por supuesto, la evocación falsa de los recuerdos de juventud de Santiago al son de un tango de Gardel cuando Laura le pregunta que dónde aprendió a bailar y a cantar. Él le responde: "esto siempre me garantizó el éxito, el tango. En la escuela de cadetes... yo en el medio, y todos me pedían... que cantara, que bailara" (Osorio, 1990). Todo esto, mientras en el fondo se deja escuchar la letra de la canción que Santiago baila con la emoción de un hombre que olvida por un instante que se está portando como un niño desinhibido:

"Yo también soñé / Cuentos de ilusión / Desde mi niñez/ Y fue un sueño azul/
El que me engañó en mi juventud" (Osorio, 1990).

Se ve entonces cómo los tres protagonistas de esta historia no figuran como crucigramas vacíos que el espectador debe ir resolviendo matemáticamente con las pistas que arroja el suceso político trascendental llamado Bogotazo, por obra de trasposiciones y/o conexiones identitarias.

El bogotazo no absorbe las posibilidades semánticas de cada uno de los procederes de Josefina, Laura y Santiago; y son estos más bien, los que en dado caso, pudieran servir de instancias iluminadoras para dar el salto aproximativo hacia la significancia del evento en curso. Y es quizá por esta razón que la cinta no necesitó llamarse predeciblemente *El Bogotazo*, *La muerte de un líder* o *La muerte de una esperanza liberadora*, para garantizar así su dimensión política, porque en ella lo político está encauzado a partir de un esfuerzo imaginativo por restituir y replantear los campos de sensibilidad que, a efectos de cobertura y homogeneidad descriptiva, suelen suprimir los grandes relatos.

El hecho de que los tres personajes de esta historia sean lo más atípico o lo menos arquetípicos respecto de la época en la que se sitúan, en la que podría creerse que una simple ama de casa que no detenta el poder económico dentro del hogar no tendría consecuentemente suficiente poder moral como para dominar a su esposo; en la que tampoco esperaría uno toparse con un hombre que se dejara gobernar así por una fémina (género más bien asociado en tiempos pasados con figura de víctima a manos del hombre); ni mucho menos con una mujer que tiene sus reservas ideológicas (aunque claramente tímidas) frente al matrimonio y a la sujeción hogareña asociada a este por cuenta de la tradición y que prioriza entonces sus inquietudes intelectuales, es ya una arremetida contra la concepción arraigada en el imaginario social respecto al tiempo que configura, o que más bien re-configura la película de Jaime Osorio.

De ahí el énfasis del título en lo *extrañamente* político de la producción en mención, pues como se dijo en líneas anteriores, los tres personajes de *Confesión a Laura* cumplen más bien un itinerario inédito: despliegan sus subjetividades al ritmo de sus propias ilusiones y desilusiones; se comportan todo el tiempo como seres humanos arrojados en un mundo que atraviesa a ratos por desgracias públicas que convocan sensaciones comunes, pero a quienes esas desgracias públicas no desdibujan ni equiparan bajo un mismo y único patrón de sensibilidad al estilo de un producto en serie que se repite hasta el cansancio. Josefina, Laura y Santiago ponen en escena tal vez los síntomas de un tiempo; pasiones y valores que no conocen fronteras geográficas y que solo admiten el adjetivo *humano*.

Lealtad irreflexiva o deseos reprimidos de libertad, en el caso particular de Santiago para con su esposa Josefina, a quien este personaje, desde el comienzo de la historia, siempre está dispuesto a obedecer, a complacer y a no contradecir ni en el más mínimo y absurdo preparativo de su vida personal.

Josefina invade todos los espacios posibles de la intimidad de Santiago, al punto de saber si este ha ido a *hacer del cuerpo* o no en un día, y si ha ingerido la compota de ciruela en el horario estipulado que lo hará evacuar con la regularidad añorada. Incluso esta, contra la voluntad de Santiago, llama por teléfono a Laura en el minuto, a preguntarle si de casualidad tiene ciruelas para que Santiago pueda hacer su necesidad. Y este, una vez ha hecho su deposición, se niega más tarde a volver a ingresar en el baño de Laura mientras se le seca el pantalón. Todo porque Josefina, desde enfrente, ya sabe que él fue al baño una vez a defecar, y no va a tener una explicación lógica para justificar su segundo ingreso.

La pregunta que Laura le hace a Santiago confirma la percepción que ha tenido el espectador a lo largo del desarrollo de la trama respecto al evidente control que ejerce Josefina sobre Santiago: "Usted siempre está hablando de Josefina, hablando bien de ella, naturalmente. Pero siempre está diciendo Josefina piensa, Josefina opina, Josefina dice... ¿Y usted Don Santiago? ¿Qué piensa usted

de todo lo que está pasando? ¿Qué opina usted de lo que está sucediendo?” (Osorio, 1990).

Desconfianza y celos escondidos, en el caso de Josefina para con Laura. Al enterarse desde la ventana de que su esposo está bailando tango frente a Laura, y que esta parece estar disfrutando la visita accidental, Josefina se inquieta y lo llama por teléfono a decirle algo que *contradice* su actitud inicial de indiferencia frente a los sucesos del Bogotazo, y que usa solo como argumento moral persuasivo para calmar la efervescencia de sus pasiones desatadas y desviar el rumbo intimista que ha tomado la interacción inicialmente protocolaria entre Santiago y Laura, interacción curiosamente propiciada por ella misma cuando insistió en la idea de la preparación de la torta: “¿Cómo así que bailando?! ¿Pero en dónde se ha visto que en una situación como esta a alguien se le ocurre ponerse a bailar?! ¿Y ustedes por qué no están escuchando la radio?!” (Osorio, 1990).

Inseguridad frente a los prejuicios sociales, en el caso de Laura, cuando con el llanto contenido insiste en hacerle creer a Santiago que lo que aseguran los medios y la gente sobre las mujeres solteras de su edad (algunos cuarenta y tantos) no es cierto, que ella es una mujer diferente, y le preocupa profundamente lo que este pueda pensar al respecto, por lo que le pregunta en un tono inseguro: “¿o usted también piensa como dice ahí?” (Osorio, 1990), refiriéndose a una nota de prensa del periódico reciclado que le ha pasado a Santiago para que seque el agua del piso.

Todos estos, y otra gran cantidad de sentimientos destacables y expresados a lo largo de la cinta por los personajes mencionados, que no necesariamente detentan un orden y una lógica reconstruible a imagen y semejanza del Bogotazo, parecen entrar en sintonía con los propósitos de un programa o revolución que según Rancière se inauguró en la cultura occidental del arte moderno, exactamente desde el surgimiento del realismo literario, a saber: “Pasar de los grandes eventos y personajes a las vidas anónimas, encontrar los síntomas de un tiempo, de una sociedad o de una civilización en los detalles ínfimos de la vida común, explicar la superficie por las cuevas subterráneas y reconstituir los mundos a partir de sus vestigios” (Rancière, 2014, p. 52).

Y todas esas formas de anulación o de inversión de la oposición entre lo alto y lo bajo no solo preceden a los poderes de la reproducción mecánica, sino que hacen posible que esto (el cine) sea más que la simple reproducción mecánica; es porque “lo anónimo ha devenido un tema del arte que su registro puede ser un arte” (Rancière, 2014, p. 51).

Y esto, el que lo anónimo o la reivindicación de lo singular sea portador de una belleza específica y una cualidad inconfundible del régimen estético de las artes en la modernidad, es un hecho comentado por otros críticos y estudiosos de

los diferentes lenguajes artísticos, como Antonio García Berrío y Teresa Hernández Fernández en su libro *Crítica literaria* (2004), quienes al referirse al nacimiento del cine como dramaticidad tecnológica, comentan que este “comenzó a verse desbordado por el realismo novelístico y desarrolló sus propias estrategias de supervivencia, pasando de ser descriptivo a describir la realidad interior del hombre (psicológica), que puede o no coincidir con la realidad objetiva, y que genera un vértigo inquietante propiciado por la confusión entre lo real y sus simulacros (2004, p. 344).

Ese sentimiento es constante en *Confesión a Laura*, porque Santiago, Josefina y Laura evolucionan al ritmo de sus propias obsesiones: Santiago queriendo ser ese hombre que fuma con toda la verosimilitud del caso, que vacila entre decir y no decir sus verdaderas filiaciones ideológicas, y que busca en su imaginación válvulas de escape para librarse de los recuerdos fieles de su memoria; los que le recuerdan a toda hora que es un simple oficinista del estado; un burócrata más que ordena su rutina bajo las pautas dictatoriales de su cónyuge. Laura intentando garantizar frente al mundo su posición de mujer libre sin que su mirada y dignidad caigan al piso ante los cuestionamientos más suspicaces sobre su condición de mujer madura soltera; y Josefina aferrada al orden “habitual” de las cosas para no sentir que pierde el control sobre sus supuestas *posesiones*.

Todos ellos parecen estar despojados de la apariencia trivial a que hubieran estado sometidos de haberles sido encargado un plan correlativo al malestar social producto de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán; parecen ser tres eslabones desprendidos de una cadena de discursos, simples fragmentos arrancados de un suelo compacto del que brotan las verdades sociales legítimas, y tal vez ese tratamiento de sus vidas se preste, en un análisis de aspiraciones explicativas, a una lectura “de la expresión de las contradicciones de una sociedad y una época” (Rancière, 2014, p. 53), que desembocan en coyunturas de grandes proporciones, como la del Bogotazo en este caso, por ejemplo.

Yéndonos un poco más atrás en la historia, estas mismas conclusiones parecen ser vislumbradas por Adorno, cuando en su *Dialéctica de la ilustración* habla de la necesidad de una superación *transdiscursiva* de la razón como única salida del funcionamiento instrumental y excesivamente identificador de esta, e identifica dicha salida con la experiencia estética genuina que proporcionan las artes modernas, cuya actitud singularizadora de la experiencia sensible en el mundo supone una ruptura reveladora en el espectador, quien en el caso del cine, por ejemplo, no encontrará, si se trata de una producción realmente genuina, “una simple prolongación de su mundo exterior ni una clonación de los objetos empíricos que conforman dicho mundo exterior” (Adorno, 1998, p. 171).

Este parece ser el caso de *Confesión a Laura*, pues el cúmulo de impresiones sensibles que producen los personajes está insubordinado a cualquier posible esquematismo interpretativo ofrecido directa y generosamente por la misma obra. Laura, Josefina y Santiago, si bien despliegan sus subjetividades al ritmo de las agitaciones que hierven afuera como consecuencia del asesinato del candidato liberal a la presidencia, no por ello se deben enteramente a las claves con que la historia ha dado cuenta de este evento.

Ellos ofrecen más bien un horizonte de conexiones rico, amplio, heurístico; una suspensión del mecanismo de lo real. Pero lo real no entendido como rasgo exclusivo de aquellos discursos científicos consagrados a la evocación de un pasado empírico que no depende en lo absoluto de la disposición lógica urdida por sus enunciadores, como lo entendió Aristóteles. Sino como un campo de enunciados y trazos discursivos que, lo mismo que las ficciones, operan también en sus mostraciones con un régimen de verdad basado en la propia necesidad de distribuir los signos explicativos del pasado en tal o cual sentido, desde un ojo que por supuesto los ordena y dispone su linealidad.

De modo que, para Rancière, tanto la disposición ficcional de los acontecimientos poéticos como la presentación de los eventos empíricos del pasado suponen sencillamente un arreglo de signos, y no una intelección epistemológicamente diferenciada o bien de lo que podría suceder (objeto de la poesía según Aristóteles) o de lo que en efecto sucedió (objeto de los historiadores). Por tanto, el carácter ficcional que detenta *Confesión a Laura* comparte con los sucesos del Bogotazo que ambientan su trama la imposibilidad de una racionalidad de la historia y de su ciencia, pues ambos discursos “surgen de un mismo régimen de sentido”; esto es, “escribir la historia (*History*) y escribir historias (*Stories*) conciernen a un mismo sistema de verdad” (Rancière, 2014, pp. 60-61).

Es en ese entendido como la película de Osorio propone otra forma de penetrar la historia, instituyendo unos tiempos y unos espacios que de ningún modo son autorreferenciales, sino que des-encajan las maneras de contar la violencia operada por lenguajes artísticos y académicos más cercanos a la mimesis en el sentido clásico. Antes que el lenguaje común convenido por el campo histórico en sus análisis historiográficos, *Confesión a Laura* se sitúa más del lado de la heterología.

Este es un concepto que emplea Juan Moreno Blanco al destacar el mérito de aquellas novelas históricas de finales del siglo XX que contravinieron el relato homogéneo e institucionalizado de los primeros años de la república. Según él, y basándose en Bajtín, existe una variedad irreductible de discursos que la lengua común decanta en su aspiración a la homogeneidad. “Es por eso imprescindible para abarcar el todo sociocultural alejarse de los presupuestos totalitarios –e idealistas– de esa lengua común y de otro supuesto que es su corolario: la

existencia de un tipo homogéneo de sujeto del enunciado que saturaría –con la lengua común– la acústica de la palabra social” (Moreno, 2015, p. 96).

Pues bien, las incursiones preferenciales de la película en las intimidades de tres personajes que sacan adelante su rutina en medio de un caso y que se conceden gestos de indiferencia, es el mérito de *Confesión a Laura*: no entrar en una relación de analogía con las estructuras de análisis que se ofrecen dispositivos de interpretación de sucesos históricos; no sobresaturan el ya congestionado panorama de películas que enuncian la violencia desde las armas, desde la revuelta, desde la histeria pública; desde la rechifla, desde el revanchismo partidista.

El hecho de que la película se sumerja en las aguas profundas de tres sujetos anónimos, antes que en el enfoque de la contienda como tal, sugiere otras posibilidades de enunciar y pensar el conflicto en curso. Ya la remisión a conceptos fundamentales y englobantes corre por cuenta del espectador, quien puede verse a sí mismo subvertido y reinventado en gestos tiernos como el de Santiago y Laura en la consumación torpe de sus deseos, precedida por la herida en el pie de Santiago por haber pisado en la oscuridad una estilla de vidrio; en respuestas como la de Laura, cuando le dice sonriente a Santiago que ella sí le cree que es un hombre que fuma, mientras este simula ser un hombre que fuma con un gesto de convicción y firmeza (como nunca lo sostuvo en tantos años de burócrata dócil y temeroso), sosteniendo el cigarrillo en sus labios apretados y orgulloso de no sentirse tan predecible, adivinable y masificado por primera vez. El diálogo previo a esta simulación por parte de Santiago es muy dicente:

Santiago: –Nadie se equivoca... conmigo... todos saben, porque yo he hecho muchas pruebas. Es más, las hago a cada rato: en la oficina, en la calle, sobre todo en la calle que es donde se supone que menos lo conocen a uno. Pero no resulta, se dan cuenta, todos me conocen.

Laura: –¿Y cuáles son las pruebas? De pronto el problema está ahí.

Santiago: –Son buenísimas. Mire, por ejemplo, cuando voy a tomar el tranvía, yo llego al paradero. En el paradero hay mucha gente, ¿cierto? Y ni me conocen ni yo los conozco, y entonces cojo los cigarrillos (...), entonces, saco un cigarrillo y guardo el paquete. Bueno, claro, es muy importante hacerlo con elegancia, con estilo. Esto tiene su importancia, ¿me entiende? Entonces me coloco el cigarrillo en la boca, así, mirando un poco a los lados para ver qué efecto causa. ¿No parezco un hombre que fuma? No, no me creen, ellos saben, me conocen. Y finalmente se retira el cigarrillo de la boca (Osorio, 1990).

Detalles a primera vista ligeros como estos son los que van dando forma a un disenso político, mucho más que el que hubiera podido ofrecer por ejemplo un manejo genérico y preeminente de los disturbios, una matematización masiva de las víctimas, de los daños ocasionados en la infraestructura de Bogotá, de las hipótesis respecto al futuro social de Colombia en la voz fríamente alarmada de un reportero de noticiero, etc.

3. Conclusiones

Es en ese sentido que películas como *Confesión a Laura* reconfiguran el espacio de lo sensible y se emancipan de jerarquías de representación análogas a las maneras de hacer y de sentir condicionadas *a priori*, encontrando justamente en ese distanciamiento su dimensión política y su *extrañamiento* respecto de los saberes constituidos, e inspirando al paradigma crítico investigativo de las ciencias humanas y sociales, al que Rancière presenta de hecho como deudor de una herencia esencialmente literaria, citando como ejemplo concreto los objetos de análisis recientes en los que se interesa la historia erudita: “los apuntes, la historia de los modos de vida, de las masas y de los ciclos de vida material” (Rancière, 2014, p. 53).

En ese volcamiento hacia lo singular y lo local, sin descuidar por supuesto en ningún momento las afecciones e intromisiones del Bogotazo en la sensibilidad de cada uno de los personajes (recordemos que es la atmósfera dentro de la que se mueven cada uno de ellos), estriba la potencia crítica de *Confesión a Laura*; en su merodeo suspicaz por las orillas, por las terminaciones nerviosas del núcleo que aparentemente no tienen nada que ver con el centro esencial del que emanan, como dice Foucault al referirse, al igual que Rancière, al giro que experimentó el pensamiento crítico de los setenta a favor de lo local; y al resaltar el estatus epistemológico de dicho proceder dentro del ámbito de las conclusiones históricas, refiriéndose específicamente al tránsito aleatorio del poder a través de los cuerpos:

Debemos analizar la manera en la cual los fenómenos, las técnicas, los procedimientos de poder funcionan en los niveles más bajos; mostrar cómo estos procedimientos se trasladan, se extienden, se modifican, pero sobre todo mostrar cómo fenómenos más globales los invisten y se los anexan y cómo poderes más generales o beneficios económicos pueden insertarse en el juego de estas tecnologías de poder relativamente autónomas e infinitesimales; un análisis ascendente, desde lo más bajo (Foucault, 1974, p. 24).

Más o menos en esos términos está puesto el tratamiento escénico y argumental de *Confesión a Laura*, desde cuyos personajes la vía más optativa parece ser la ascensión crítica hacia la coyuntura que los rodea, que es el Bogotazo, pero sin esquematizar rígidamente sus acciones cotidianas dentro de los frámente calculados y editados testimonios políticos erigidos oficiales dentro de una sociedad, sino viendo en esos comportamientos la posibilidad de diagnosticar síntomas demasiado humanos al interior de una cultura, síntomas que devienen en muchas ocasiones cánceres difíciles de erradicar, como la violencia en Colombia, que casi siempre figura como telón de fondo de nuestra cotidianidad, tal y como figuró en las vidas *anónimas* de Santiago, Josefina y Laura, y como así mismo intensificó sus experiencias.

Si *Confesión a Laura* tematiza la violencia del país, no es para redundar en explicaciones teleológicas inventariando los sucesos probables, sino para enriquecer las posibilidades de enunciación de un problema que no agota su existencia en la documentación exhaustiva de testimonios reales o archivados en las memorias de prensa. Esta película pone sobre la mesa los miedos, las vacilaciones de tres vidas que se debaten entre la rutina y la incertidumbre. Tal vez en esa reducida esfera es donde puedan asomar las respuestas que no ofrecen las panorámicas historiográficas, como lo mencionó Gabriel García Márquez a propósito de su controvertida novela histórica *El general en su laberinto*.

En líneas muy generales, el autor señala que el foco de su interés narrativo al momento de concebir la obra fue la soledad de un militar en retiro al que sus amigos políticos abandonaron una vez este se halló desprovisto de todo poder, recorriendo el suelo de su humanidad enfermiza antes que el tapete legendario de las glorias pasadas. Pero justamente con esa situación, añade el autor, “lo que quería era completar un episodio que los historiadores colombianos nunca han desarrollado, por la sencilla razón de que ahí está todo el secreto del desastre que está viviendo el país” (García, 1995, p. 40), en el abandono.

Eso mismo puede estar sucediendo con *Confesión a Laura*: tal vez sea posible comprender un acontecimiento social como el Bogotazo desde las relaciones humanas mismas, desde los vínculos rutinarios que conforman la cotidianidad en bruto, ese espacio desde donde menos suelen referirse los conflictos políticos y sociales de gran envergadura.

Referencias

Adorno, T. & Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Valladolid: Simancas Ediciones S.A.

Bejarano, A. (2012). Presencia de lo fantasmático en *Confesión a Laura*. *La Tadeo*, (76), 191-202.

Berrío, A. G. & Hernández Fernández, T. (2004). *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra.

Foucault, M. (1974). *Genealogía del racismo. Nacimiento de la biopolítica*. La Plata: Altamira.

García Márquez, G. (1995). *Taller de guion Cómo se cuenta un cuento*. Bogotá: Voluntad.

LaRosa, M. & Mejía, G. (2013). *Historia concisa de Colombia (1810-2013)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Universidad del Rosario.

Moreno, J. (2015). *Novela histórica colombiana e historiografía teleológica a finales del siglo XX*. Cali: Universidad del Valle.

Osorio, J. (Dirección). (1990). *Confesión a Laura* [Película]. Colombia: Méliès Producciones cinematográficas Ltda.

Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial .

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

Viñas, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

Cibergrafía

Caracol Radio (09 de abril de 2014). Bogotazo, el día que explotó la lucha bipartidista. Recuperado el 24 de enero de 2017: http://caracol.com.co/radio/2014/04/09/bogota/1397028480_169500.html