



Presencia de lo fantasmático en *Confesión a Laura**

Alberto Bejarano

*“No soy nada.
Nunca seré nada.
No puedo querer ser nada.
A parte de eso, tengo en mí todos los sueños del mundo.
Ventanas de mi cuarto...”¹*



Este ensayo sobre el cine como escenario fantasmático nace de una obsesión de cinéfilo alrededor de la película colombiana *Confesión a Laura*² (1990) de Jaime Osorio. La cinta, como se sabe, pone en escena la vida cotidiana de tres personajes —Laura, una mujer madura y sola, profesora de colegio; Santiago, un oficinista casado y Josefina, su dominante esposa— el día después del asesinato de Gaitán, el 9 de abril de 1948 en Bogotá. A lo largo de esa jornada excepcional, Laura y Santiago accederán a otra vida, en medio de las convulsiones de la ciudad y de sus propias dramaturgias fantasmáticas. Por fantasmático entendemos las proyecciones más o menos inconscientes de los personajes que atraviesan a la vez una memoria colectiva, en este caso la del *Bogotázo*. Así como lo recuerda el filósofo francés Jacques Derrida: “cada uno proyecta algo íntimo sobre la pantalla, pero todos estos ‘fantasmas’ personales se cruzan en una representación colectiva.”³ Este ensayo explora por lo tanto las formas y las resonancias fantasmáticas de la película, en torno a los personajes y a mi experiencia como espectador.

* Agradezco a Susana Borda por sus comentarios críticos durante la redacción de este ensayo.

1 *Tabaquería* de Álvaro del Campo, heterónimo de Fernando Pessoa.

2 En 2007, en medio de los debates en torno a la exposición “Acción cine en Colombia” en el Museo Nacional, en el portal de cinéfilos colombianos, “Ocho y medio” se discutió cuáles eran las mejores películas colombianas y para más de 40 críticos y directores, *Confesión a Laura* resultó ser la más votada. (<http://www.ochoymedio.info/blog/2007/10/14/mis-diez-peliculas-colombianas/>). Página consultada el 15 de noviembre de 2010.

3 Jacques Derrida. “El cine y sus fantasmas” en *Cahiers du cinéma*, No. 556, abril 2001[i].



De *Confesión a Laura* se ha destacado casi todo: su manejo del 9 de abril⁴ y su relación con la historia de Colombia⁵, la imagen de la ciudad⁶, el rol de la mujer⁷, etc. Sin embargo, tal vez aun no se ha profundizado mucho en lo fantasmático de la historia y su puesta en escena. Me interesa, además, una cierta perplejidad pessoiana que percibo en la película. Una perplejidad que roza con lo fantasmático y se enfrenta a la supuesta imposibilidad de la captación del fantasma, expuesta por el filósofo italiano Giorgio Agamben en su estudio sobre el fantasma en la tradición occidental: “la pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real, porque es la imposible captación del fantasma a la que dirige su fúnebre estrategia”.⁸

Confesión a Laura, por otra parte, es una película revolucionaria en la historia del cine colombiano. Revolucionaria en cuanto a la forma cómo se maneja lo fantasmático en los personajes. Entendemos esto en el sentido que le otorga el director de cine italiano Pier Paolo Pasolini, es decir, como una nueva forma de expresión que interroga su tiempo. Según él: “el cine, en tanto lengua escrita de la realidad, tiene probablemente (y eso se hará más aparente en los años futuros) la misma importancia revolucionaria que ha tenido la invención de la escritura”.⁹

Buscando lo fantasmático en *Confesión a Laura*

“En griego, y no sólo en griego, *fantasma* designa a la imagen y al aparecido. El *fantasma*, es un espectro.”¹⁰

4 “La película colombiana *Confesión a Laura*, de Jaime Osorio Gómez, ganó el premio CICAIE de la Confederación Internacional de Cines de Arte y Ensayo (cineclubes) del Festival de Cine de Berlín. La Confederación concluye expresando que los distintos componentes (de la cinta) están perfectamente equilibrados y provocan en el espectador un enorme sentimiento de ternura y de verdad universal.” El tiempo, 25 de febrero de 1992.

5 “¿Y más allá, no habría que ver también en esto una analogía de la sociedad colombiana, la cual mientras discurre su existencia privada se ve rodeada de una incesante violencia que le impide llevar una vida normal?” Enrique Pulecio. “El siglo del cine en Colombia” en *Revista Credencial*, Historia. Abril No. 112. (1999)

6 Diego Cortés, 2003.

7 “En *Confesión a Laura* se narra la historia de un hombre que ha vivido reprimido toda la vida por su mujer. El film se desarrolla el 9 de Abril del 48, pero lo que es interesante es que hace la analogía a esa represión de la época en la intimidad de un hogar”. María Duque Vallejo. *Pensar collage*. Trabajo de grado. Maestría en Artes Visuales, Universidad Javeriana. (2008) <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis53.pdf>

8 Giorgio Agamben. *Estancias*. Valencia: Editorial Pretextos (1995) p. 62

9 Pier Paolo Pasolini. “Réplicas sobre cine” en *Cinema*. México: UNAM (2006) p. 80

10 Jacques Derrida. “El cine y sus fantasmas” en *Cahiers du cinéma*, No. 556, abril 2001[i].



► Detalle, afiche de *El arriero* (Guillermo Calle, 2009)

Confesión a Laura, película de interiores y de atmósfera —como pocas en el cine nacional y latinoamericano¹¹— es una puesta en escena integral de las memorias espectrales de los personajes, al evidenciar las trabas “sociales” que atrapan al deseo, hasta que los personajes crean sus propias líneas de fuga. Se destaca, en especial, el caso de Santiago, quien se convierte en ese “hombre que fuma” que tanto deseaba; en ese fantasma que proyectaba en sus paseos expectantes en el paradero del tranvía. Por ello en la última escena de la película vemos a Santiago fumando, dándole la espalda a su pasado y caminando hacia lo incierto, lo nuevo y lo liberador: ser el que siempre quiso ser. Santiago deja de ser aquel hombre que no cree en si mismo antes de encontrarse con Laura. Ya no será más aquel que observa su vida pasar como quien ve la *Tabaquería* del frente en el poema de Pessoa. En cuanto a Laura, el final abierto de la película, nos permite creer que ella

11 El cine latinoamericano no se caracteriza por aprovechar y explotar estos detalles, salvo en casos muy puntuales como el del chileno Raúl Ruiz y el cubano Tomás Gutiérrez Alea, para sólo citar los principales.



► Detalle, afiche de *Ilona llega con la lluvia* (Sergio Cabrera, 1996)

le dará un viraje radical a su vida, una especie de apertura-hacia-el-mundo, a su manera. Sólo Josefina quedará inmersa en el pasado como fantasmagoría negativa.

Pero, comencemos por interrogar el título: *Confesión a Laura*. ¿De qué tipo de confesión se trata? ¿Qué le confiesa Santiago a Laura? Podríamos decir que hay cuatro tipos de confesión: mitológica, de resignación, de ilusión y de liberación. En la primera, Santiago le confiesa a Laura con orgullo todo lo que dice haber sido (ese mundo de juventud, lleno de baile, amigos de la Escuela de Cadetes y novias). Pero, luego le confiesa haber mentido y le cuenta lo que realmente es (un oficinista oxidado por veinte años de rutinas soporíficas). En un tercer momento surge la confesión de ilusión, alrededor de la escena del hombre que fuma. Y, por último, en la postrera confesión, Santiago asume arriesgarse a vivir la vida que siempre quiso tener y con ayuda de Laura, decide abandonar su identidad y su existencia pasada. Santiago decide “ser lo que piensa”, dando el paso sugerido por el poema de Pessoa:



► Detalle, afiche de *Satanás* (Andi Baiz, 2007)

Me retiro de la ventana y me siento en una silla.
¿En qué he de pensar?
¿Qué sé yo lo que seré, yo, que no sé lo que soy?
¿Ser lo que pienso? ¡Pienso ser tanta cosa!
¡Y hay tantos que piensan ser la misma cosa que no puede haber tantos!¹²

Y, ¿qué le confiesa Laura a Santiago? Entramos aquí en un plano más dubitativo. Es muy poco lo que ella dice y sus diálogos son entrecortados cuando surge la pregunta: “¿por qué una mujer no se casa?” Aun así, podemos interpretar ciertos gestos y ciertos silencios de Laura que nos llevan a pensar (sobre todo con las fotos y cartas que Santiago encuentra

12 *Tabaquería* de Álvaro del Campo, heterónimo de Fernando Pessoa.

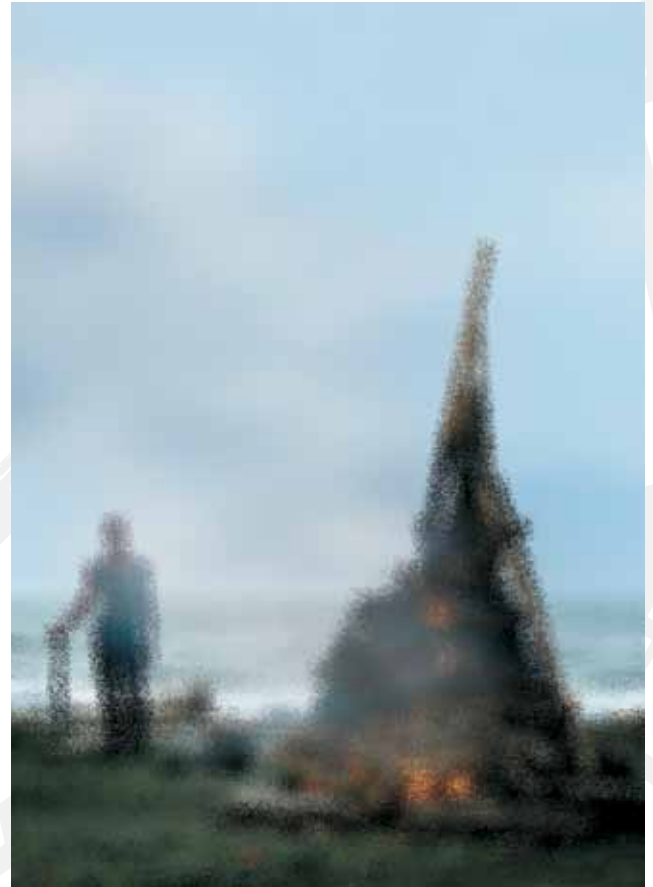




► Detalle, afiche de *Bluff* (Felipe Martínez, 2007)

en el baño) que su “secreto” habita en su sexualidad límbica, en una época y lugar opuestos totalmente a aceptar o tan siquiera reflexionar sobre la condición sexual de los sujetos. Laura termina confesándole a Santiago que ha tratado de ser una mujer libre, pero llena de vergüenzas y culpas. Sin embargo, al final ella también logrará transformarse después del encuentro vital con Santiago: después de que él se va, la vemos en su apartamento, sola, recordando a través de los objetos, el-día-muy-particular¹³ que compartieron, pero sin melancolía, más bien con una fe inmensa hacia el

13 Alusión al título de la película del mismo nombre de Scola (1977), con Mastroianni y Sofía Loren, que comparte algunos elementos con *Confesión a Laura*: en especial, lo que tiene que ver con un encuentro sexual inesperado, y develador, y el clima político exterior.



► Detalle, afiche de *El vuelco del cangrejo* (Oscar Ruiz Navia, 2010)

futuro. Todo esto queda reflejado en el abrazo que se dan al día siguiente Laura y Josefina: el contraste entre el sentimiento de culpa de la esposa de Santiago y la sensación de libertad de Laura, aferrándose al paquete de cigarrillos de Santiago, marca Dandy, que representa el devenir de Santiago, como ya lo hemos mencionado.

En el clímax de la película Santiago decide arriesgarse a ser ese yo-que-es-otro, como decía Rimbaud, y que se evidencia en este diálogo:

Laura: ¿por qué no se convierte en ese hombre que fuma?

Santiago: No puedo. No ve que es inventado.

Laura: Esta es su oportunidad. Aprovéchela...

Santiago: No podría en este momento. Con todo lo que estoy sintiendo por usted.

Laura: Si lo hace, una parte de mi también lo hará...

Laura y Santiago se recrean mutuamente en ese día-tan-particular, en medio de un escenario espectral de una Bogotá desolada. Sus fantasmas toman el centro de la escena y sus vidas se transforman radicalmente. *Confesión a Laura* termina con una escena memorable, que nos recuerda ciertos finales de Chaplin



► Detalle, afiche de *Perro come perro* (Carlos Moreno, 2008)

(sobre todo *Tiempos modernos*): en la calle mientras Santiago fuma su libertad, en el apartamento de Laura se escucha la voz de un locutor en la radio diciendo “ya todo está bajo control oficial” y de fondo escuchamos el piano-jazz del cubano Rubalcaba.

**Por fantasmático
entendemos
las proyecciones
más o menos
inconscientes
de los personajes
que atraviesan a la vez
una memoria colectiva,
en este caso
la del *Bogotazo*.**



► Detalle, afiche de *El amor y otros demonios* (Hilda Hidalgo, 2010)

Formas fantasmáticas

“Uno va a hacerse analizar al cine, dejando aparecer y hablar a todos sus espectros. Se puede, de manera económica (en relación con una sesión de análisis), dejar volver los espectros en la pantalla.”¹⁴

Derrida, citando a Walter Benjamin, compara una función de cine con una sesión de psicoanálisis. Los dos escenarios están consagrados, en efecto, a una forma de proyección espectral que cobra vida solo durante unos minutos. Pero, ¿cómo se proyectan en una sala de cine esas formas fantasmáticas? Derrida habla

14 Jacques Derrida. “El cine y sus fantasmas” en *Cahiers du cinéma*, No. 556, abril 2001[i].





► Detalle, afiche de *El rey* (José Antonio Dorado, 2004)



► Detalle, afiche de *Sumas y restas* (Víctor Gaviria, 2004)

de “injertos de espectralidad”¹⁵, de rastros y huellas que nos interpelan de manera inesperada. Podríamos decir incluso que ir a cine es una forma de ser-afectado-en-el-tiempo.

15 “El cine permite así cultivar lo que podríamos llamar ‘injertos’ de espectralidad, inscribe rastros de fantasmas sobre una trama general, la película proyectada, que es ella misma un fantasma. Es un fenómeno apasionante, y, técnicamente, lo que me apasionaba del cine en tanto objeto de análisis. Memoria espectral, el cine es un duelo magnífico, un trabajo del duelo magnificado. Y está listo para dejarse impresionar por todas las memorias luctuosas, es decir, por los momentos trágicos o épicos de la historia. Son entonces estos procesos de duelo sucesivos, ligados a la historia y al cine, que, hoy, ‘hacen andar’ a los personajes más interesantes. Los cuerpos injertados de estos fantasmas son la materia misma de las intrigas del cine.” Jacques Derrida. “El cine y sus fantasmas” en *Cahiers du cinéma*, No. 556, abril 2001[i].

Lo fantasmático como lo velado

Comencemos por la música de *Confesión a Laura*. Esos tangos bailados en soledad-ruidosa —como dice el escritor checo Borumil Hrabal— y el piano del cubano Rubalcaba. Con Laura y Santiago escuché por primera vez el tango *Volver* de Gardel. Pero la canción que se instaló en mi memoria fue *Yo también soñé*, original de César Amadori:

Yo también soñé
 cuentos de ilusión
 desde mi niñez
 y fue un sueño azul
 el que me engañó en mi juventud [...]

Yo también soñé
 Tango de César Amadori, bailado por Santiago.

En ese tango habita lo fantasmático, *leitmotiv* de *Confesión a Laura*. Se trata de un fantasma proyectado en el cine en términos psicoanalíticos, es decir, tal como lo señala Derrida, el cine como una forma de “memoria espectral” que nos convoca en un cuarto os-



► Detalle, afiche de *El trato* (Francisco Norden, 2004)

curo a repensarnos como personas y como sociedad. Lo fantasmático como lo velado, como lo latente. El cine como un fantasma “lúcido, como si estuviese por morir” como canta Pessoa en *Tabaquería. Confesión a Laura* contenida en el tango *Yo también soñé*, bailado por Santiago:

[...] una mano de hierro nos llama
a la realidad
y los sueños se cambian
en miserias y maldad
Yo quisiera soñar y
Dormir otra vez
Para no despertar [...]

Lo fantasmático en *Confesión a Laura* refleja toda una vida psíquica latente¹⁶: fantasmático es el color

16 “Freud distingue entre los fantasmas conscientes, los ensueños diurnos y las novelas que el sujeto se cuenta a sí mismo, y también ciertas formas de creación literaria, por un lado, y por el otro los fantasmas inconscientes, ensueños subliminales, prefiguración de los sistemas histéricos, concebidos no obstante en vinculación estrecha con los fantasmas conscientes.” Elisabeth Roudinesco. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós (1998) p. 308.



► Detalle, afiche de *Entre nos* (Paola Mendoza y Gloria La Morte, 2008)

rojo en la corbata de Santiago, símbolo inocultable de su filiación liberal-gaitanista, algo que comparten totalmente, —aunque sin saberlo— Laura y Santiago. Fantasmática es la llegada y las dos salidas de Santiago del apartamento de Laura. La primera vez cuando lleva el ponqué y se dispone a timbrar, se apaga la luz, producto del estallido de un petardo en una calle cercana. La segunda vez cuando va a regresar a su casa, tras la insistencia inmarcesible de Josefina, Santiago ve cómo asesinan a un hombre parecido a él y se salva *in extremis* de morir. Y, al final, en la última escena de la película, Santiago se escapa por una calle lateral al edificio de Laura y asume fantasmáticamente otra identidad, lejos de Josefina y del Santiago temeroso. Fantasmática es sobre todo su presencia en ese día-muy-particular para ellos y la ciudad. Sobre todo cuan-





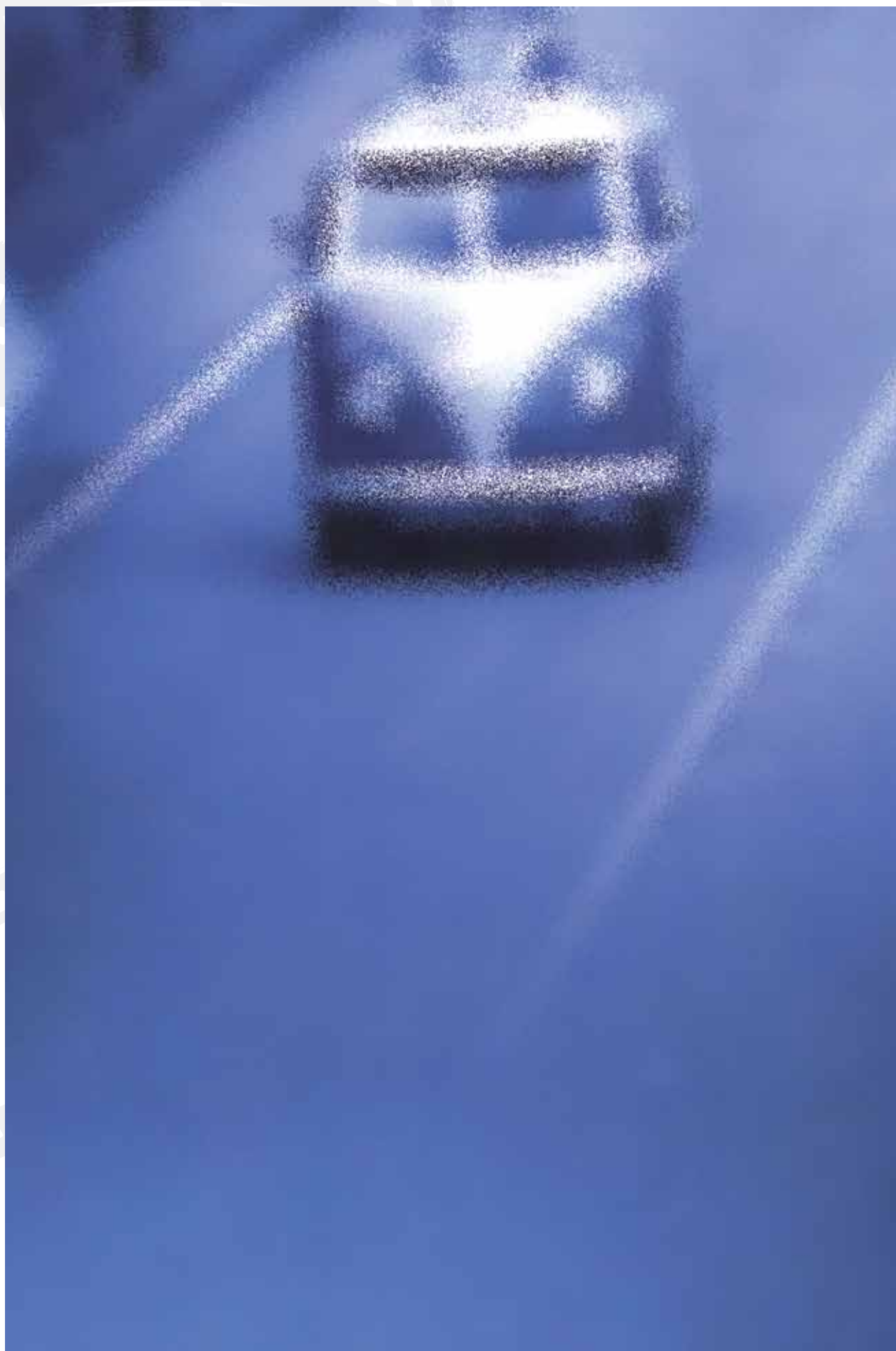
► Detalle, afiche de *Entre sábanas* (Gustavo Nieto Roa, 2008)

do Santiago mira por la ventana y ve su casa y se dice en voz alta: “es extraño mirarse uno mismo desde la casa de enfrente”. Fantasmáticos son los retratos de Laura y Santiago, de jóvenes, veinte años atrás. Retratos que se conjugan misteriosamente con los espejos de los placares, filmados magistralmente por Osorio, como si se tratara de un homenaje velado a Borges. Fantasmáticas son las voces en la radio, en momentos decisivos de la trama de la película. Por ejemplo, hacia la mitad de la cinta cuando se escucha la voz de un locutor diciendo “está todo bajo control”, mientras en la calle todo está en llamas y en el apartamento de Laura fluye el deseo. Fantasmáticas son cada vez más las conversaciones entre Josefina y Santiago por teléfono.



► Detalle, afiche de *La milagrosa* (Rafa Lara, 2008)

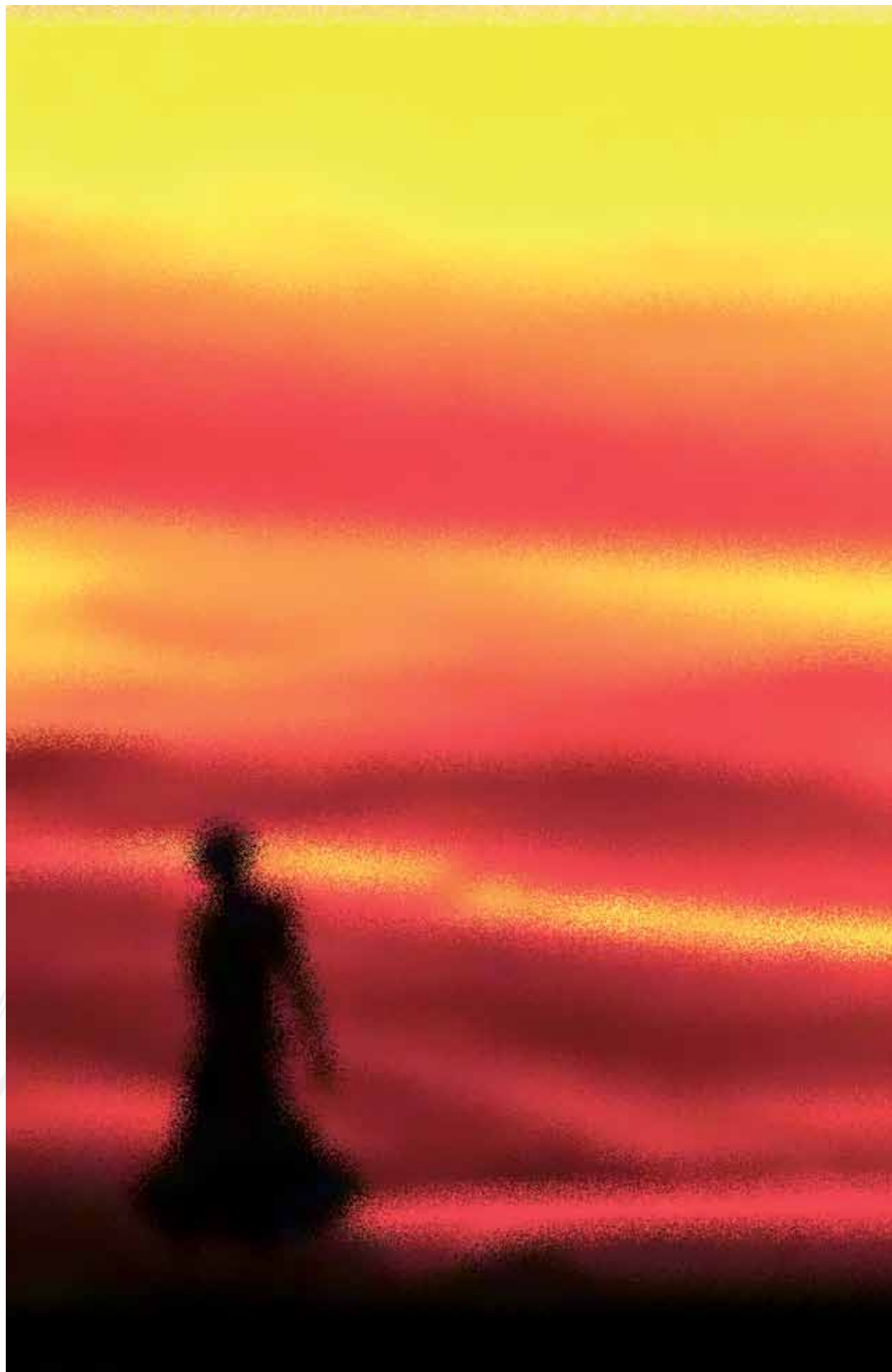
Lo que ocurre el 10 de abril de 1948 con los personajes es que: sólo al estar obligados a enfrentarse a sí mismos en su extrema cotidianidad, logran ver quiénes son realmente. Y lo logran, accediendo a un mundo íntimo, vedado en los días ordinarios.



► Detalle, afiche de
Apocalipsur
(Javier Mejía, 2007)



► Detalle,
afiche de
*Cuando rompen
las olas*
(Riccardo Gabrielli,
2007)





► Detalle, afiche de *Juana tenía el pelo de oro* (Luis Fernando Bottía, 2007)



► Detalle, afiche de *Riverside* (Harold Trompetero, 2007)

Por ejemplo, cuando Josefina dice: “¿cómo pueden bailar en medio de semejante situación?” Josefina es ante todo la figura de la “presencia espectral”, la que impone un orden y una secuencia de acción en Santiago, incluso desde la “casa de enfrente”. Josefina invade la vida-de-los-otros y pretende controlar todos los espacios a su alrededor y, en especial, el cuerpo de Santiago. Ser el hombre que fuma, una frase recurrente en la película, significará en este contexto para Santiago, emanciparse de esa presencia sofocante de Josefina. Fantasmática es, por supuesto, la relación entre erotismo y muerte. Los cadáveres en la calle, como ucronías negativas de Santiago. Fantasmática es la forma como hacen el amor Laura y Santiago: primero Santiago se corta un pie con los vidrios de una lámpara y Laura *lo cura*. Después Santiago entre risas y llantos agrega: “todo esto es muy divertido. Yo estoy muerto.”

Lo fantasmático como excepcionalidad

“El cine tenía necesidad de ser inventado para colmar un cierto deseo de relación con los fantasmas. El sueño precedió su invención.”¹⁷

Sólo cuando algo excepcional sucede solemos fijarnos en esos detalles de la cotidianidad que le confieren sentido a nuestras vidas e irrumpen otros, insospechados, como compartir espacios íntimos de una casa. Es lo que ocurre el 10 de abril de 1948 con los personajes de *Confesión a Laura*: sólo al estar obligados a

17 Jacques Derrida. “El cine y sus fantasmas” en *Cahiers du cinéma*, No. 556, abril 2001[i].





► Detalle, afiche de *La historia del baúl rosado* (Libia Stella Gómez, 2005)

enfrentarse a sí mismos en su extrema cotidianidad, logran ver quiénes son realmente. Y lo logran, accediendo a un mundo íntimo, vedado en los días ordinarios.

La excepcionalidad del 9 de abril metamorfosea la cotidianidad de los personajes y evidencia ciertos rasgos íntimos en ellos. Lo impensable se hace realidad durante un día en una sociedad hermética y convencional como la bogotana. Se van rompiendo progresivamente todos los códigos sociales entre Laura y Santiago: Laura dejará de llamarlo “Don” Santiago, por ejemplo.

Así, esta dimensión de lo fantasmático está presente en los tangos y los juegos de palabras entre Laura y Santiago en torno al lado A y el lado B de los viejos acetatos; en el uso de la falda en Santiago, algo impensable en otro momento, mientras cuenta sus anécdotas sobre “el hombre que fuma en el paradero del tranvía”; en las velas y el ambiente de complicidad que se instaura entre Laura y Santiago; en los espejos y la proyección de los deseos de los personajes; en las ventanas como una radiografía nítida de las hipocresías bogotanas; en un libro de Laura, *Aura o las violetas* de Vargas Vila, un libro prohibido, como muestra de transgresión; en las fotografías como in-

terpelación a un pasado que se estrella una y otra vez con los deseos de Laura y Santiago; en los campanazos de las iglesias en medio de la pregunta decisiva de Laura a Santiago, “¿qué piensa usted de lo que está pasando?”. Una mención especial merece la radio, que funciona como catalizador de los afectos de los personajes y como una especie de voz en *off* para el espectador. Jaime Osorio logró crear en *Confesión a Laura* sus *Radio days* (por la película de Woody Allen). Sólo en la obra de teatro de Miguel Torres, *La Siempreviva*, he visto algo comparable.

Resonancias fantasmáticas

“Me acuerdo del tipo de filmes que veía. Un *Tom Sawyer*, por ejemplo, del que recordaba unas escenas estos días: de pronto me doy cuenta de que un chico de 12 años puede acariciar a una jovencita. Yo tenía más o menos esa edad. Una buena parte de la cultura sensual y erótica viene, esto es sabido, a través del cine. Se aprende lo que es un beso en el cine, antes de aprenderlo en la vida. Me acuerdo de ese escalofrío erótico de chico.”¹⁸

De una forma similar al *Tom Sawyer* de Derrida, *Confesión a Laura* fue mi “educación sentimental”. La película se sigue proyectando fantasmáticamente en mí después de tantos años. Recuerdo la primera vez que la vi, fue un jueves de principios de 1993 en la Cinemateca Distrital. No había mucha gente en la sala. Empezaba entonces mi carrera de cinéfilo compulsivo-solitario. Me iniciaba en un vicio que me ha metamorfoseado desde entonces. Cuando salí de la función, a las seis de la tarde, la ciudad se vestía de negro. No por las estridencias de las bombas mafiosas de esos años, sino por el apagón eléctrico de los años Gaviria. Caminé a tientas por la séptima hacia el sur, casi desandando el camino de Juan Roa Sierra, el supuesto asesino de Gaitán, como se ve en las primeras imágenes de *Confesión a Laura*. Cerca de mí, escuchaba la voz en *off* del inicio de la película, “solo hay inquietud, zozobra y dolor”. Hacia el norte estaba detenida en el tiempo la Plaza de Toros, casi guardando sutilmente la memoria de la voz de Gaitán en sus legendarios discursos. Y claro, al lado de la Cinemateca, podía leer el letrero del Teatro Municipal de Bogotá, el Jorge Eliécer Gaitán. Todo en la séptima me hablaba de Gaitán y de esos años. Por momentos sentía que yo había vivido esa

18 Jacques Derrida. “El cine y sus fantasmas” en *Cahiers du cinéma*, No. 556, abril 2001[i].

época y todo me era familiar. El guión, enunciado en las siguientes palabras por la guionista de *Confesión a Laura*, Alexandra Cardona, surtía en mí el efecto esperado: “la razón para escribir una película —donde en menos de 24 horas tres personajes anónimos que se creen ajenos a los sucesos que sacudían al país y sufren la transformación más grande de sus vidas— fue pensar en cómo esa historia, la de creernos ajenos a todo cuanto ocurría en el país, era la misma que vivíamos a finales de los ochenta en Colombia.”¹⁹

Solo faltaba la lluvia de papeles sellados que anuncia la transición de las imágenes de archivo, al inicio de la ficción en la película, para completar la escena. *Confesión a Laura* producía un impacto inusitado en mi relación con Bogotá y con el cine. Quizá caminaba como un espectro *avant l'heure* de Pedro Manrique Figueroa, el personaje de la película *Un tigre de papel* de Luís Ospina. En los restaurantes olía a ajíaco trasnochado, como si lo hubiera preparado Laura, siguiendo los consejos de Josefina. Además, esa noche terminaría descubriendo un lugar que marcaría mis años venideros: el Viejo Almacén de Marielita, templo tanguero. Un lugar fantasmático, casi salido de la película. Allí me pareció ver a Santiago con su sombrero gris, fumando por primera vez. Desde entonces, esas movedizas calles del centro de Bogotá, epicentro de *Confesión a Laura*, siguen siendo *memorias espectrales* para mí. De cierta manera, la película habita en mí, en todas sus *proyecciones*.

ALBERTO BEJARANO

Máster en Filosofía y candidato a Doctor en Filosofía de la Universidad París 8. Alterna la investigación filosófica y la docencia con su escritura literaria. Tiene un blog cinéfilo desde 2005: www.parisnosecabacasinunca.blogspot.com

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias*. Valencia: Editorial Pretextos (1995)

DERRIDA, Jacques. “El cine y sus fantasmas” en *Cahiers du cinéma*, No. 556, abril 2001[i]. Antoine de Baecque y Thierry Jousse (Entrevistadores). Fernando La Valle (Traductor). Publicada en:

19 Alexandra Cardona Restrepo. *A propósito del 9 de abril*. Texto escrito y leído en el Concejo de Bogotá durante la conmemoración del “bogotazo” (2008) http://losguionistascuentan.com/index.php?option=com_content&task=view&id=47&Itemid=8



► Afiche de *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1991)

<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm>

PASOLINI, Pier Paolo. “Réplicas sobre cine” en *Cinema*. México: UNAM (2006)

PESSOA, Fernando. *Poesía completa*. Madrid: Editorial Escapa. (1991)

ROUDINESCO, Elisabeth. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós (1998)



