



Violencia y sometimiento en *La Sirga* de William Vega

Elizabeth Montes Garcés ¹

Resumen. *La Sirga* (2012) de William Vega recrea la vida de Alicia, una niña que huye de su pueblo cuando los paramilitares matan a sus padres. Al utilizar los conceptos de Slavoj Žižek sobre la violencia sistémica y de Judith Butler sobre la sujeción y el poder, en este ensayo se demuestra que en la película la mirada masculina actúa como un mecanismo de vigilancia que intenta construir a Alicia como un sujeto obediente que no se debe desviar del papel tradicional asignado a las mujeres colombianas.

Palabras clave: violencia sistémica; sujeción femenina; *La Sirga*; William Vega; Colombia.

[en] Systemic Violence and Female Subjection in William Vega's *The Towrope*

Abstract. William Vega's *La Sirga* [*The Towrope*] (2012) depicts the story of Alicia, a girl who flees from her hometown when members of a paramilitary group kill her parents. Drawing on Slavoj Žižek's concepts of systemic violence and Judith Butler's theories on subjection and power, this article will demonstrate that in the film the male characters' eyes act as the surveying gaze that attempts to construct Alicia as an obedient subject who shouldn't deviate from the traditional social role assigned to Colombian women.

Keywords: Systemic Violence; Female Subjection; William Vega's *The Towrope*; Colombia.

Sumario. 1. Introducción. 2. El uso de la focalización y la ocularización. 3. De víctima a muchacha con agencia. 4. Conclusión. 8. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Montes Garcés, E. Violencia y sometimiento en *La Sirga* de William Vega. *Revista Comunicación y género*, 2 (2) 2019, 211-221.

1. Introducción

De acuerdo con el informe “Basta ya: memoria de guerra y dignidad” (Grupo de Memoria Histórica, 2016: 26) del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia, el conflicto armado de los últimos cincuenta y tres años ha costado la vida a 218000 personas, de las cuales el 80 % son mujeres y niños. En “Negotiating Peace and Strengthening the State: Reducing Violence in Colombia”, Víctor Hinojosa (2018: 73) señala que la violencia vivida en el país suramericano entre 1965 y 2017 ha dejado un saldo de 7,4 millones de desplazados o migrantes internos. La película *La Sirga* (2012) de William Vega recrea el ambiente de incertidumbre y miedo que experimenta la gran comunidad de desplazados que caminan sin rumbo por el país a través de la presentación de la historia de Alicia, una niña que huye de su pueblo,

¹ University of Calgary (Canadá)

Siberia, cuando un grupo de paramilitares arrasa el lugar, quema las viviendas y asesina a sus padres. El drama tiene lugar en los pueblos aledaños a la laguna de La Cocha en el departamento de Nariño, en el extremo suroccidental de Colombia.

La violencia se inicia en Colombia en 1948 a raíz del asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán, que desencadena una lucha partidista entre los liberales y los conservadores. A partir de los años setenta, surge otro tipo de violencia en la que los actores cambian y se involucran en un conflicto fratricida que incluye a las guerrillas de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), el ELN (Ejército de Liberación Nacional), las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) o grupos paramilitares, los comandos del ejército colombiano que intentan pacificar la nación y los capos de las mafias que dirigen el narcotráfico.

Críticos como Eduardo Pacheco (2009) o Juana Suárez y Carlos Jáuregui (2002) identifican el periodo entre 1990 y 2000 como un momento importante en el que la violencia desencadenada por los grupos armados se convierte en el tema por excelencia del cine colombiano. Películas como *Rodrigo D, no futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1996), ambas de Víctor Gaviria, *Edipo Alcalde* (1996), de Jorge Alí Triana, y *La virgen de los sicarios* (2000), de Barbet Schoeder, presentan una visión descarnada de la vida de jóvenes que tienen una existencia miserable y se enfrentan a un medio hostil en el que padecen violencia hasta convertirse en criminales. Surgen entonces personajes como el sicario y la niña víctima del abuso. El primero es un joven que crece en la pobreza y se convierte en asesino a sueldo de los narcotraficantes. La segunda es la niña lanzada a las calles de Medellín a sobrevivir por sus propios medios cuya difícil existencia la conduce a la criminalidad. Las imágenes empleadas para comunicar estas historias “golpean a los espectadores” dado el contenido gráfico que presentan (Pacheco, 2009: 97). Se emplean las escenas explícitas cargadas de violencia para provocar una reacción de una audiencia que parece indolente ante el hecho de que los menores son tratados como “desechables”, así que la “convocatoria ética (de esta producción filmica) es frente a “la falta de humanidad” de la sociedad colombiana (Suárez y Jáuregui, 2002: 388).

Entre 1984 y 2012 hace su aparición un grupo de nuevos cineastas como Rubén Mendoza, Juan Andrés Arango, Óscar Ruiz Navia y William Vega, quienes profesan otra estética. Dichos cineastas “hacen parte de una nueva generación de directores de cine en Colombia que pretenden renovar la imagen de la cinematografía nacional inscribiéndose dentro del denominado modelo de cine de autor” (Pineda Moncada, 2019: 91). Siguiendo las pautas del cine de autor francés², dichos creadores intentan transgredir los códigos establecidos en cuanto a las fórmulas de representación de la violencia. Es así como en lugar de mostrar la violencia directamente, como lo hiciera Víctor Gaviria, prefieren aludir a ella presentándola fuera de campo. Ana López coincide con Gloria Pineda Moncada en afirmar que, en *La Sirga*, hay una ausencia de representación directa del conflicto (López, 2015: 234). Con respecto a su primer largometraje, William Vega mismo ha señalado: “*La Sirga* [...] es una película de violencia, pero sin un solo balazo [...] las cosas no hay que mostrarlas para entenderlas” (Vega, citado en Giraldo Herrera, 2012).

² El cine de autor francés surge en los años sesenta y sus directores se asocian con la revista *Cahiers du Cinéma*. Entre sus filas se cuentan a Jean-Luc Godard, François Truffaut y Alain Resnais, entre otros. Su cine se basa en una visión propia de la realidad y unos rasgos claramente distinguibles. Según Gloria Pineda Moncada, el cine de autor tiene características específicas como “la subjetividad, el enfoque documental, la transgresión, el lenguaje poético y la universalidad temática” (Pineda Moncada, 2019: 91).

Como veremos a continuación, la propuesta de William Vega en *La Sirga* corresponde a la nueva estética de cinema de autor que señala Pineda Moncada en la que la violencia está presente, pero se prescinde de su escenificación gráfica mediante una utilización de técnicas cinematográficas sofisticadas³ que evocan la presencia de una violencia soterrada y constante que amenaza a los protagonistas de la cinta. La audiencia se enfrenta inicialmente a la grotesca imagen de un muerto cuyo cadáver pende de un árbol, como un signo premonitorio de la violencia ejercida por los grupos paramilitares que asola la región. Alicia, la protagonista de la película, deambula por la orilla de la laguna de La Cocha en busca de refugio y el apoyo de su tío Óscar, quien es dueño de un hostel llamado La Sirga. Si por un lado Alicia hace frente a la violencia armada, por el otro, entra en conflicto con un entorno familiar hostil que pretende modelar su conducta de acuerdo con los parámetros tradicionales de conducta femenina que rigen en la sociedad colombiana tradicional. A continuación, analizaremos en detalle cómo se desarrolla el conflicto de la protagonista y cómo operan en la película de Vega la violencia y la sujeción como mecanismos para moldear la conducta de la protagonista a partir de los conceptos de Slavoj Žižek (2009) y Judith Butler (1988; 1997).

2. El uso de la focalización y la ocularización

En el libro *Siete ensayos sobre la violencia*, Slavoj Žižek (2009: 23) sostiene que hay dos formas de violencia: la subjetiva, que es visible y es perpetrada por los grupos armados (los paramilitares, las guerrillas, el ejército, los narcotraficantes), y la objetiva, que es sistémica, invisible y anónima. La violencia sistémica se asocia estrechamente con la máquina capitalista que, de acuerdo con Žižek, “persigue su meta del beneficio con total indiferencia sobre cómo afectará dicho movimiento a la realidad social” (Žižek, 2009: 24). Es decir, tiene que ver directamente con las consecuencias desastrosas del funcionamiento del sistema socioeconómico. Vega fuerza a la audiencia a enfrentarse a ambos tipos de violencia. Mientras que la violencia subjetiva tiene lugar fuera de escena (el ataque paramilitar a Siberia) –ya que no se presentan estos hechos directamente a la audiencia, sino que Alicia se lo relata a su tío Óscar después de haber ocurrido–, la violencia objetiva se hace visible por la maestría de Vega en el uso de los ángulos, la ocularización y la focalización.

Conviene aclarar aquí la diferencia entre las dos estrategias cinemáticas a las que nos referimos. El término focalización fue acuñado por Gérard Genette (1980: 189) para referirse al prisma, perspectiva y el ángulo de visión en la narrativa de ficción. Dadas las características del cine como un arte audiovisual que conjuga tanto el relato sonoro como el relato visual, François Jost y André Gaudreault han propuesto el término ocularización. Según dichos especialistas, la focalización en el cine tiene que ver con “el punto de vista cognitivo” adoptado en el relato, el cual puede ser del “gran imaginador” –el director en el momento de rodar la película– o de los personajes. La ocularización, por su parte, se refiere a “la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve” (Gaudreault y Jost, 1995:140).

³ Dichas técnicas incluyen el paneo del bosque de frailejones y la niebla constante, el uso de *close-ups* en los pies vacilantes de la protagonista, y el empleo de filtros de colores cenicientos que crean una atmósfera de desolación.

Si bien, en términos generales, en *La Sirga* la focalización se centra en Alicia, la protagonista del filme, la ocularización varía de acuerdo con el personaje que observa y el sujeto que es observado. Este juego entre ocularización y focalización caracteriza la primera secuencia de la película, donde el gran imaginador muestra a Alicia vagando por el bosque que rodea la laguna de La Cocha. Aparentemente, en su huida de Siberia, se ha perdido y es incapaz de encontrar la casa de tu tío Oscar. El uso de los ángulos en picado⁴ y el enfoque del ojo-cámara indican que hay unos ojos de un sujeto no identificado (el ocularizador) que sigue con la mirada a la niña. A través de la focalización centrada en Alicia se transmite a los espectadores la sensación de miedo que experimenta la protagonista al sentirse perseguida. Más tarde, un acercamiento de la cámara (*close-up*) en los pies inseguros de Alicia caminando a orillas de la laguna y el sonido amplificado de su respiración entrecortada comunica a la audiencia el cansancio que tiene. Finalmente, Alicia se desmaya y Mirichis (David Fernando Guacas), el cartero de la región, la recoge y la lleva al hostel de su tío Óscar, llamado La Sirga.

La combinación de los ángulos en que se localiza la cámara y la falta de diálogo juegan un papel importante en la composición de esta primera secuencia de la película. Una toma completa del bote enfocado desde el ángulo en picado muestra a Alicia inconsciente mientras Mirichis la observa. La localización de la cámara afecta el punto de vista y el grado de distancia o acercamiento con el sujeto filmado (Sikov, 2010: 479). Por lo tanto, el ángulo en picado sugiere cómo Alicia es el sujeto ocularizado y, debido a ello, se convierte en una figura empequeñecida por el poder de la mirada de Mirichis sobre ella, el sujeto observado. Es decir, Alicia se construye en ese momento como el objeto del deseo de Mirichis debido a que este último ejerce la función de ocularizador. El cartero conduce a Alicia a la casa de su tío como si él estuviera rescatando a la dama en apuros. El único sonido que se percibe es el golpe del remo sobre el agua. Poco después, el enfoque del ojo-cámara cambia para mostrar lo que un pasajero a bordo del bote que conduce Mirichis percibiría: una visión borrosa de La Sirga a través de la pequeña ventana del bote. Al hacer esta toma, Vega involucra a los espectadores en la acción representada en la pantalla. Del mismo modo, crea un recuadro en el que enmarca la casa, la cual podría representar un refugio para la niña, pero también una posible prisión que le impediría su deseo de convertirse en una mujer independiente.

Una vez llegan a La Sirga, Alicia descansa y más tarde le cuenta a su tío Óscar los detalles del ataque a Siberia. Este tipo de violencia subjetiva a la que es sometida la protagonista ocurre fuera de escena. En lugar de representar en forma gráfica en la pantalla la incursión armada de los paramilitares en Siberia, la cámara se enfoca en la laguna La Cocha durante una tempestad en la que se percibe el cielo oscuro y cuajado de nubes y los destellos de los rayos en el horizonte. No podemos relacionar la imagen de la tormenta con la mirada de ningún personaje, así que se trata de una ocularización cero. Sin embargo, las condiciones atmosféricas de la región se asocian con el punto de vista cognitivo o la focalización de Alicia porque comunican a la audiencia el terror que la niña experimentó al ser testigo de la muerte atroz de sus padres cuando quedaron atrapados en el incendio. Ante esta escena dantesca, Alicia fue incapaz de reconocer el color del brazalete de los perpetradores de este crimen.

⁴ Cuando se produce un ángulo en picado, la cámara está ubicada en lo alto y se dirige hacia el objetivo que está abajo. El uso de este tipo de ángulo sugiere el empequeñecimiento del sujeto enfocado (Sikov, 2010: 465).

La chica le pide a su tío que la deje quedarse en La Sirga por unos días y él acepta renuente. A todas luces, Alicia parece encajar perfectamente en el papel de la víctima ya que, en los conflictos armados, “traditionally, women have one Paramount story in the war story—that of victim”⁵ (Cheldelin y Eliattamby, 2011: 1).

A pesar de haber sobrevivido al ataque a Siberia, Alicia intenta reconstruir su vida, su comunidad y su sentido de ser en La Sirga. El trauma que ha dejado ese episodio violento resurge en sus sueños y, como resultado, se vuelve sonámbula. Su tío se da cuenta de ello y es el ocularizador cuando observa cómo Alicia se levanta dormida, toma una vela encendida y camina hacia la laguna. Aunque el sueño muestra la fractura mental que el ataque y la muerte de sus padres han provocado en la protagonista, también revela su resistencia y su deseo de superar el dolor. En el sueño como en la pantalla domina la focalización de Alicia porque ella es un agente activo que, a pesar de estar dormida, consigue extinguir el fuego de la vela con el agua de la laguna. La vela encendida podría ser representativa del incendio que asoló a su pueblo natal, pero ella tiene el control sobre el fuego y consigue apagarlo.

En *The Psychic Life of Power*, Judith Butler (1997) nos ofrece una definición de sujeción. Para la teórica estadounidense, “Subjection signifies the process of becoming subordinated by power as well as the process of becoming a subject”⁶ (Butler, 1997: 2). Más adelante en su libro, Butler cita a Jacqueline Rose, quien afirma: “The unconscious constantly reveals the ‘failure’ of identity so there is no stability of sexual identity, no position for women which is even simply achieved”⁷ (Rose, citado en Butler, 1997: 97). De acuerdo con lo señalado por Rose, los sueños representan fracasos que se repiten constantemente y que revelan los esfuerzos que el individuo hace para ir contra la normalización. A pesar de la violencia subjetiva de la cual la protagonista ha sido objeto por quienes ejercen el poder y la sujeción sobre ella, Alicia resiste la idea de convertirse en una víctima. La chica se vuelve amiga de Flora, la amante de su tío Óscar, y ambas se dedican a reconstruir La Sirga para devolverle su pasado esplendor y convertir de nuevo el local en un hostel para turistas. Es decir, la renovación de la casa corre a la par con su propia reconstrucción como mujer para ir en contra del poder asfixiante de quienes ejercen la violencia en la zona. Por ello, Alicia arregla el techo y el portal de la casa con la ayuda de Flora. Ambas mujeres también limpian las paredes del salón y consiguen mesas y manteles nuevos para la estancia. El hostel destruido opera en el filme de Vega como una metonimia de Colombia, un país asediado por la violencia. El tesón con el que ambas mujeres se abocan a la tarea de arreglar la casa es en verdad una metáfora de la labor incesante de las mujeres colombianas por reordenar el caos e impedir la destrucción total. El éxito de esta empresa representaría para Alicia la independencia económica y un futuro más prometedor.

A pesar de que Alicia trata de rehacer su vida, hay otra amenaza que se cierne sobre ella ya que, inadvertidamente, se convierte en el objeto del deseo de su tío y de los socios de la cooperativa pesquera de la laguna La Cocha que Óscar dirige. La primera escena que revela esta situación ocurre una noche cuando Óscar y Alicia

⁵ “Tradicionalmente, las mujeres tienen una historial primordial en los relatos de guerra—la de la víctima—” (Cheldelin y Eliattamby, 2011: 1).

⁶ “La sujeción significa tanto el proceso de estar subordinado por el poder como el proceso de llegar a convertirse en un sujeto independiente” (Butler, 1997: 2).

⁷ “Lo inconsciente constantemente revela una falla de identidad, de modo que no hay estabilidad en la identidad sexual, ni una posición que las mujeres puedan lograr fácilmente” (Rose, citado en Butler, 1997: 97).

terminan de cenar y se van a acostar. Óscar va a su cuarto y cuando Alicia enciende la luz y se desviste, la cámara muestra a través de los ojos de Óscar cómo este espía a su sobrina por una rendija de la pared mientras ella se quita la ropa. Con gran maestría técnica, el director combina la ocularización interna centrada en la mirada de Óscar con la focalización interna de Alicia, lo cual garantiza que los espectadores se involucren en la historia y puedan apreciar los pensamientos y reacciones de ambos personajes. Dicha focalización revela que la niña no se entera de que es objeto de la mirada lasciva de Óscar, la cual podría evolucionar y convertirse en abuso sexual. Ante tal posibilidad, Alicia se encuentra totalmente inermes ya que no tendría manera de defenderse porque ella vive sola con su tío en el hostel.

El interés de Óscar en espiar a su sobrina puede ser considerado un tipo de violencia objetiva. Como señala Žižek (2009: 10), este tipo de violencia es sistémica, anónima e invisible. La comunidad de La Cocha ignora que Óscar se siente atraído por su sobrina. Él es un respetado miembro de la comunidad, así que si Óscar intentara abusar de su sobrina, nadie sospecharía de él y una posible violación podría ser silenciada. La violencia sexual contra las niñas y las mujeres dentro del hogar es un episodio común en Colombia; en muchas comunidades es tolerada y, en muchos casos, queda impune.

En la nación colombiana, la violencia sexual contra las niñas y las mujeres ocurre a diario. De acuerdo con un informe producido por la organización de derechos humanos SISMA y el ABC:

The most comprehensive study to date is that of the Campaign ‘Rape and Other Violence: Leave my Body out of the War’. Their study spans a nine-year period (2001-2009) and finds that on average 54410 women per year, 149 per day, or six women per hour, suffered from sexual violence in Colombia. (ABC y SISMA, 2013: 7)⁸

El informe culpa de esta situación al sistema patriarcal afincado en la sociedad colombiana y al nivel de marginalización que las mujeres tienen en muchas zonas del país ya que, como bien lo señala Elena Garcés en su libro *Colombian Women. The Struggle Out of Silence* (2008: 14), las mujeres están en peligro constante por el solo hecho de ser mujeres. En este sentido, la amenaza de la violación es una forma de violencia sistémica que permea la sociedad colombiana y perpetúa el poder masculino. A través de esta estrategia de sujeción se intenta construir un cuerpo femenino obediente que esté dispuesto a complacer todos los deseos sexuales de los varones.

En el filme de Vega, ese peligro se visibiliza a través de la mirada masculina ocularizada en Alicia. Óscar invita a sus socios de la cooperativa pesquera a beber y a escuchar música en su casa. Alicia trata de dormir en el cuarto contiguo mientras los colegas de Óscar le piden que invite a su sobrina a la fiesta para bailar con ella. Sin embargo, sus intenciones van más allá. El enfoque de la cámara en la mirada lujuriosa de los hombres ebrios y centrada en la habitación de Alicia revelan que

⁸ El estudio más exhaustivo hasta la fecha es el de la campaña “Violación y otras violencias: deja mi cuerpo fuera de la guerra”. Dicho estudio abarca un periodo de nueve años (2001-2009) y encuentra que un promedio de 54410 mujeres por año, 149 al día, o seis mujeres por hora, sufren violencia sexual en Colombia (ABC y SISMA, 2013: 7).

están interesados en tener relaciones sexuales con ella. Óscar rehúsa dejar salir a su sobrina de su cuarto, pero invita a sus socios a pasar la noche en la casa. Alicia, quien focaliza la escena, ha escuchado la conversación detrás de la puerta y tiene mucho miedo de que los hombres traten de sacar ventaja de ella, así que le pide a Óscar que la deje pasar la noche en su habitación. Alicia se pone en las manos de Óscar sin darse cuenta de que posiblemente su tío, quien representa la figura paternal, sea quien la viole. El contraste entre la ocularización y la focalización utilizadas en esta secuencia hace evidente que la mirada masculina actúa como una sirga, una soga que somete a Alicia a vivir bajo la amenaza constante porque podría ser víctima de violación por su tío o por sus amigos ebrios.

Žižek arguye que la violencia objetiva es realmente la norma a la cual se acostumbran los miembros de una comunidad. En palabras del filósofo esloveno: “La violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas ‘normal’ y pacífico... La violencia sistémica [u objetiva] es... la contraparte visible de la violencia subjetiva” (Žižek, 2009: 10). En la película de Vega, la violencia subjetiva es ejercida por los grupos armados (los paramilitares, las guerrillas de las FARC y el ELN, el ejército colombiano, los narcotraficantes) que han mantenido al país sitiado por cincuenta y tres años. Sin embargo, hay una violencia sistémica que es invisible y que ha afectado a las niñas y a las mujeres por muchas décadas. En el contexto del conflicto armado, los informes sobre las violaciones no eran el tema de las noticias. Periódicos importantes como *El Tiempo* o *El Espectador*, o los telediarios de las grandes cadenas colombianas *Caracol* y *RCN*, rara vez reportaban acerca de la violencia de género en el contexto del conflicto armado. Ellos estaban más interesados en hablar de los líderes paramilitares como Salvatore Mancuso o de los hermanos Carlos y Fidel Castaño.

La información sobre la violencia ejercida contra las niñas y las mujeres en Colombia se conoce a través de los informes realizados por las organizaciones de derechos humanos, los cuales ponen en evidencia una violencia sistemática contra las mujeres. El siguiente informe fue hecho por una psicóloga que trabajaba de cerca con los desplazados y fue recogido por Amnistía Internacional en Medellín el 10 de marzo de 2004. Dicho informe describe la violencia que las niñas sufrieron durante el conflicto armado en los siguientes términos:

The girls spend their lives being intimidated and threatened by guerrillas and paramilitaries. They are accused of having relationships with men from the other side. Between February and March [2004] the bodies of three girls who had been raped were found in the area. They mark their territory by leaving scars on the bodies of the women. It is a terror without sound. Sometimes they punish women for wearing low-slung jeans but other times they make them wear low-cut tops and miniskirts so that they can accompany them to their parties. (Amnesty International, 2004)⁹

⁹ Las niñas pasaban su vida siendo intimidadas y amenazadas por las guerrillas y los paramilitares. Eran acusadas de tener relaciones sexuales con hombres del otro bando. Entre febrero y marzo (2004) se encontraron en el área los cuerpos de tres niñas que habían sido violadas. Ellos marcaban su territorio al dejar cicatrices en los cuerpos de las mujeres. Era un terror sin sonido. Algunas veces las castigaban por llevar vaqueros a la cadera, pero, otras veces, las obligaban a llevar blusas de talle corto y minifaldas para que las acompañaran a sus fiestas (Amnesty International, 2004).

Como revela este informe, los cuerpos femeninos eran el campo de batalla en el que los grupos armados ejercían su poder masculino para someter a las niñas a sus deseos. Si ellas se rebelaban, eran castigadas con la violación y la muerte.

En *La Sirga*, aunque Alicia no es violada ni asesinada, sí es sometida a vivir bajo la constante amenaza y el peligro, o sea, bajo el yugo de la violencia sistémica. Esa sogá que la ata, como una sirga a los botes, también se extiende a la vigilancia que ejerce su primo Freddy, el hijo de su tío Óscar. Un buen día Freddy aparece con la mano vendada en el hostel de su padre. Según él, ha sufrido un accidente, pero más tarde se hace evidente que fue parte del grupo paramilitar que incendió Siberia. Aunque Alicia lo trata con respeto, Freddy es agresivo con ella cuando no está su tío presente y la vigila de cerca. Al realizar dicha vigilancia, Freddy sigue las pautas del sometimiento a las que alude Judith Butler, ya que, como dijera Michel Foucault: “inspection needs to be carried out ceaselessly”¹⁰ para ejercer la disciplina y el control sobre Alicia (Foucault, citado por Butler, 1997: 195).

Freddy se percató que Alicia es amiga de Mirichis, el cartero de la zona. Mirichis no solamente está interesado en tener una amistad con Alicia, sino que desea establecer una relación amorosa con ella. Para conseguir su objetivo, la invita a recorrer algunos puntos de la laguna de La Cocha que ella no conoce. Al igual que ocurría en la secuencia que hemos analizado anteriormente, en estas secuencias de vigilancia incesante de Freddy sobre Alicia, William Vega combina la ocularización centrada en el personaje masculino que observa a los novios con la focalización de Alicia, que no se entera del peligro que la acecha a ella y a su novio. Vega utiliza también ángulos en picado en combinación con tomas a ras de suelo para indicar cómo Freddy se esconde bajo los matorrales que crecen en la laguna y espía, inicialmente desde una lancha y luego desde una torre, los paseos de Alicia y Mirichis. Aunque, durante sus encuentros, los novios simplemente hablan y recorren la laguna, Freddy piensa que la conducta de Alicia es licenciosa debido a que Mirichis está comprometido con la causa de la guerrilla. En sus frecuentes jornadas de vigilancia, Freddy descubre que Mirichis ayuda a transportar en su bote las armas de los guerrilleros que operan en la zona.

El ejercicio de esta vigilancia obsesiva de los novios lleva a Freddy a matar a Mirichis para castigarlo porque ayuda a los guerrilleros. Como ocurre al inicio de la película, esta violencia objetiva no aparece escenificada en la cinta. Mirichis desaparece y Alicia concluye que ha sido asesinado por Freddy porque encuentra en la habitación de este último una estatuilla que había tallado Mirichis. En escena solamente observamos cómo el bote de remos de Mirichis es perseguido por la lancha a motor de Freddy. Ya en la noche, Freddy regresa al hostel, empaca sus cosas y se va, no sin antes amenazar a Alicia y conminarla a que se marche de *La Sirga* y se lleve con ella a su tío Óscar. En una de las escenas finales de la película, Óscar observa atónito el cuerpo de Mirichis colgado de un árbol, imagen que nos remite al cadáver del hombre asesinado por los paramilitares que se enfoca al inicio de la película. La repetición de esta misma escena de terror refuerza el carácter cíclico de la violencia y la impotencia a la que somete a la gente de la región. Óscar no se ha percatado que el enemigo está en su propia casa y que es su propio hijo Freddy.

¹⁰ “La vigilancia debe ser llevada a cabo incesantemente” (Foucault, citado por Butler, 1997: 195).

3. De víctima a muchacha con agencia

Judith Butler sostiene que el término “agencia” se refiere a las estrategias de resistencia y a la capacidad de elegir por parte de las mujeres. Esta tarea implica un proceso ya que el cuerpo no está pasivamente inscrito por códigos culturales, sino que tiene la capacidad de responder activamente a ellos (Butler, 1988: 526). Al final de la película y ante las amenazas de su primo Freddy, Alicia decide irse por su propia cuenta de La Sirga sin avisar a su tío, lo cual indica que el personaje ha ganado agencia. Esta decisión, si bien pareciera algo aventurada, permite percibir la evolución del personaje, ya que Alicia opta por no definirse como una víctima en los anales de la historia colombiana ni someterse a la vigilancia masculina o a los designios de los actores de la violencia subjetiva: los paramilitares, los guerrilleros y los propios hombres de su familia. Aunque es muy posible que Alicia pase a formar parte de los miles de desplazados que recorren el país en busca de un nuevo hogar, ella rehúsa ser reinscrita por sus parientes o por el Estado, quienes con su falta de presencia real se han convertido en los instigadores objetivos de la violencia. Ella no quiere ser contada como parte de la nación colombiana que no le permite ser una mujer libre. A pesar de que la violencia sistémica sigue latente, en la lucha contra el poder Alicia ha logrado iniciar un camino propio de reconstrucción de su ser mujer con base en otras premisas como su propia independencia y la capacidad de tomar decisiones por sí misma, lo cual tiene un efecto liberador en el personaje.

Como señala Tina Escaja en su reseña de *La Sirga*, hacia el final de la película “prima el instinto de supervivencia y la condición de inestabilidad y desterritorialidad que la guerra provoca” (Escaja, 2013: 254). La crítica agrega:

Pero esa condición inestable es ahora resultado de una decisión y una fuerza de la protagonista, artífice principal de la reconstrucción de La Sirga, de la que no disponía al principio de la cinta. Alicia ya no se presenta como víctima, sino como mujer capaz de reconducir la realidad de la violencia y la necesidad de seguir buscando un camino posible. (Escaja, 2013: 254)

Alicia se transforma durante su estadía en La Sirga; de ser una niña asustadiza y aterrorizada pasa a ser una mujer consciente de los peligros que la rodean y decidida a enfrentarlos.

En el estudio que hace Juliana Martínez (2019) de *La Sirga*, la investigadora estudia cómo la película de William Vega propone un modo de ver y analizar la problemática de la violencia que se vive en Colombia de forma oblicua. Al emplear lo que Deleuze y Guattari (1987) llaman “percepción háptica del espacio”, Martínez sostiene que hay una correspondencia entre el lugar inhóspito donde tiene lugar la película y la violencia que acecha a la protagonista. Para Martínez, la película representa la zozobra y falta de claridad del posconflicto colombiano, ambiente en el cual resulta complicado proponer un nuevo proyecto de nación viable (Martínez, 2019: 124). Aunque estoy de acuerdo con Martínez en que en el filme de Vega recrea la incertidumbre que produce la guerra fratricida y existe una correspondencia entre la visión, el espacio y la violencia, no comparto su opinión acerca de que la protagonista se encuentre atrapada en una dinámica circular de la que sea imposible escapar.

Como se ha demostrado en este ensayo, un análisis más acucioso de cómo funciona la ocularización y la focalización en el filme de Vega demuestra que, si bien en la primera escena de la película el ojo-cámara se enfocaba en los pasos vacilantes de Alicia, en la escena final se centra en lo que observa la protagonista en el momento de su partida. Alicia contempla el buen estado en que ha quedado la casa que ella ha reconstruido con la ayuda de Flora. De este modo, tanto el punto de vista cognitivo (la focalización) como lo que el personaje ve (la ocularización) coinciden en esta escena. Dichas técnicas enfatizan tanto la capacidad de acción de Alicia como los buenos resultados que ha producido la solidaridad entre las mujeres para reconstruir un país asolado por la violencia. Si en las primeras escenas del filme se enfocaba a Alicia perseguida por el ojo controlador de la cámara y rodeada de una bruma densa que impedía identificar claramente sus rasgos a los espectadores, en la escena final, la ocularización se centra en Alicia en medio de la claridad emprendiendo su propio camino. Después de su estancia en La Sirga, Alicia no solamente se ha curado de su sonambulismo, sino que se ha construido como sujeto con agencia y capacidad de tomar sus propias decisiones y empezar de nuevo.

4. Conclusión

La Sirga de William Vega es una película en la cual el director logra comunicar a audiencias, tanto nacionales como extranjeras, el tremendo impacto tanto de la violencia visible como de la que se esconde soterrada en la sociedad colombiana. Vega rompe con la tendencia de representar gráficamente la violencia, estética tan presente en el cine colombiano de las generaciones de finales del siglo xx, de las populares series televisivas –*Pablo Escobar: el patrón del mal* (2012)– o de las telenovelas –*Sin tetas no hay paraíso* (2006), *Las muñecas de la mafia* (2009)–, que reiteradamente ubican a la mujer en la posición de víctima, de la mujer objeto del deseo masculino o de la vengadora que ejerce la violencia copiando el modelo masculino.

A través del uso creativo de la ocularización y la focalización, William Vega nos contagia del miedo y la zozobra que embargan a miles de niñas y mujeres colombianas desplazadas que huyen de la violencia. Utilizar los conceptos de Slavoj Žižek sobre la violencia (2009) y de Judith Butler sobre los mecanismos del poder y el sometimiento (1997) nos han permitido desentrañar no solo el efecto que la violencia subjetiva de los grupos paramilitares tiene sobre la población civil, sino también el impacto de la violencia objetiva que se ejerce sobre las mujeres en la forma de la amenaza o el abuso sexual. Dicha violencia es sistémica y es preciso revelarla como lo hace magistralmente William Vega al ofrecernos a una protagonista que, si bien sufre los avatares de la guerra, también aprende a luchar contra violencia sistémica y a reinventarse a cada paso al buscar la solidaridad de las otras mujeres que encuentra a su paso para conseguir su independencia y su autonomía.

5. Referencias bibliográficas

Amnesty International (2004) *Colombia: 'Scarred Bodies, Hidden Crimes' - Sexual Violence Against Women in the Armed Conflict*. Amnesty International. Disponible en: <https://www.amnesty.org/en/documents/amr23/040/2004/en/> [Consulta: 23 de abril de 2017]

- ABC y SISMA (2013) *Colombia: Women, ConflictRelated Sexual Violence and the Peace Process*. ABColombia org. y USOffice on Colombia org. Disponible en: https://reliefweb.int/sites/reliefweb.int/files/resources/ABColombia_Conflict_related_sexual_violence_report.pdf [Consulta: 26 de mayo de 2017]
- Butler, J. (1997) *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford, Stanford University Press.
- Butler, J. (1988) “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” en *Theater Journal*, 40, (4), pp. 519-531.
- Cheldelin, S. y M. Eliatamby (2011) *Women Waging War and Peace: International Perspectives on Women’s Roles in Conflict and Post-Conflict Resolution*. Londres, Continuum.
- Deleuze, G. y F. Guattari (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. B. Massumi, University of Minnesota Press.
- Grupo de Memoria Histórica (2016) *Basta ya: Colombia Memories of War and Dignity*. Bogotá, Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Garcés, E. (2008) *Colombian Women. The Struggle Out of Silence*. Lanham, Lexington Books.
- Genette, G. (1980) *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trad. J. E. Lewis, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
- Giraldo Herrera, J. H. (2012) *El futuro del cine está cada vez más en la periferia: William Vega*. Disponible en web: <https://www.lacoladerata.co/cultura/el-futuro-del-cine-esta-cada-vez-mas-en-la-periferia-william-vega/> [Consulta: 14 de septiembre de 2019].
- Escaja, T. (2015) “*La Sirga*, reseña crítica” en *Chasqui*, 44, (1), pp. 253-254.
- Gaudreault, A. y F. Jost (1995) *El relato cinematográfico*. Buenos Aires, Paidós.
- Hinojosa, V. (2018) “Negotiating Peace and Strengthening the State: Reducing Violence in Colombia”, en Kassab, H. S. y J. D. Rosen (eds.), *Violence in the Americas*. Nueva York, Lexington Books.
- Jáuregui, C. y J. Suárez (2002) “Profilaxis, traducción y ética: la humanidad ‘desechable’ en *Rodrigo D, No futuro, La vendedora de rosas, y La virgen de los sicarios*” en *Revista Iberoamericana*, 68, (199), pp. 367-392.
- Las muñecas de la mafia* (2009) Caracol Televisión, 28 de septiembre.
- López, A. (2015) “Desplazamientos narrativos: el cine colombiano contemporáneo sobre el conflicto” en *Nuevo Texto Crítico*, 28, (51), pp. 233-248.
- Martínez, J. (2019) “Competing Visions and Contested Spaces in *La Sirga* and *Colombia magia salvaje*” en *Revista de Estudios Hispánicos*, 53, (1), pp. 121-142.
- Pablo Escobar: el patrón del mal* (2012) Caracol Televisión, 28 de mayo.
- Pacheco, E. (2009) *Colombia 1990-2000: una diatriba de violencia a través del cine: Imágenes y textos culturales* [tesis doctoral]. The University of Alabama, Tuscaloosa.
- Pineda Moncada, G. (2019) “El nuevo cine de autor colombiano: intercambios estéticos y discursivos entre Francia y Colombia” en *Archivos de la Filmoteca*, 76, pp. 91-109.
- Sin tetas no hay paraíso* (2006) Caracol Televisión, 16 de agosto.
- Sikov, E. (2010) *Film Studies: An Introduction*. Nueva York, Columbia University Press.
- Vega, W. (2012) *La Sirga* [cinta cinematográfica]. Colombia, Cineplex.
- Žižek, S. (2009) *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires, Paidós.