

# Nuevos regímenes de sensibilidad en el cine colombiano: un análisis de *La Sirga* y *Porfirio*

Daniel Coral  
University of California, Davis

En los últimos años hemos sido testigos de la publicación de numerosos productos culturales dedicados al conflicto armado colombiano. Novelas como *Los ejércitos* (2007), de Evelio Rosero; obras de teatro como *Labio de liebre* (2015), de Fabio Rubiano; o documentales como *No hubo tiempo para la tristeza* (2013), del Centro Nacional de Memoria Histórica, por citar solo algunos ejemplos, nos permiten hablar de la existencia de un variado corpus de obras colombianas dedicadas a narrar e interpretar la historia reciente del país. Pese a su aparente unidad, en este corpus convergen narrativas opuestas, que iluminan pero también oscurecen facetas de la historia para privilegiar distintas perspectivas sobre ella, incluso al riesgo de suscitar controversias de carácter ético, político y estético. *¿Cómo narrar el conflicto? ¿Qué perspectivas asumir? ¿Cómo representar la violencia sin caer en su reproducción irreflexiva?* son algunas de las preguntas que estas obras deben responder.

En esta ponencia quisiera detenerme en el caso particular de dos películas colombianas: *La Sirga* (2012), del director William Vega, y *Porfirio* (2012), de Alejandro Landes. Aunque no pretendo hacer una comparación exhaustiva entre estos dos filmes, me interesa reflexionar sobre sus afinidades— especialmente en lo que se refiere a su tratamiento de la figura de la víctima y de los espacios del conflicto— y sobre las posibles implicaciones que supone su retrato de la guerra. En última instancia, mi objetivo es demostrar cómo estos dos filmes replantean nuestra lógica de representación de la confrontación armada por medio de la creación de lo que Jacques Rancière ha llamado “escenas de disenso”.

Me gustaría partir, entonces, de una hipótesis provisoria: *La Sirga* y *Porfirio* se oponen a las narrativas mediáticas y documentales del conflicto, puesto que rechazan una perspectiva desde la cual una historia general y coherente del enfrentamiento bélico pudiese ser articulada. Pienso, por ejemplo, en un documental como *No hubo tiempo para la tristeza*, en cuya apertura leemos: “[...] *No hubo tiempo para la tristeza* cuenta por qué Colombia ha sido escenario de un conflicto armado durante más de cincuenta años y cómo los ciudadanos han sobrevivido a este largo período de violencia”. Además de enmarcar al espectador en un relato de lo nacional, pues lejos de profundizar en un episodio particular *No hubo tiempo para la tristeza* ofrece una macro lectura del país, este documental presupone un grado de inteligibilidad y objetividad que los filmes anteriormente citados descartan.

En contraste con el carácter didáctico de las narrativas tradicionales, el minimalismo y el estilo íntimo tanto de *La Sirga* como de *Porfirio* hacen de estos filmes resistentes a una lectura política simple, especialmente si se tiene en cuenta que evitan cualquier representación directa de la violencia. Para retomar una metáfora hartamente conocida, los episodios de estas películas son la punta visible de un iceberg cuya base oculta es la violenta historia del conflicto. Justamente, *La Sirga* inicia cuando Alicia, la protagonista, llega al hostal de su tío en la laguna de la Cocha después de haber huido de una masacre acaecida en su pueblo. De forma sintomática, el hecho violento no es registrado por la cámara, ni siquiera por medio de un *flashback*, sino que se hace referencia a él en un sucinto diálogo entre Alicia y Óscar, su tío, quien se muestra reacio a acogerla:

- Hace mucho rato que no sé nada de mi hermano. Cuénteme qué pasó.
- Quemaron Siberia.
- ¿Y Dilia?
- Estaba dentro de la casa. Le metieron candela a todo.
- ¿Quiénes fueron?
- No sé.
- ¿De qué color era el brazalete?

— No sé. (Vega)

En concordancia con la ausencia de un registro visual sobre la violencia en *La Sirga*, la incapacidad de la víctima de recordar el pasado impide al espectador saber cuáles fueron los actores armados que perpetraron la masacre. De esta manera, en vez de asumir una posición privilegiada desde la cual se podría comprender la historia del conflicto armado e identificar sus responsables, el film opta por la perspectiva de la víctima en un estado de trauma, ya que la guerra es representada como un fenómeno que puede ser experimentado, mas no comprendido. En ese sentido, quisiera plantear que *La Sirga* es una micro narrativa sobre el conflicto, puesto que se ubica en una posición subjetiva desde la cual, como afirma Ana María López, resulta imposible “[...] que la narración tome tintes políticos, lo que de paso la despoja de posiciones maniqueas, pues la premisa no se orienta a juzgar actores o acciones sino a dimensionar sus consecuencias” (244).

Esta perspectiva es reforzada por los espacios del film, que circunscriben a los personajes en un ámbito privado. Después de instalarse en la Sirga, Alicia empieza a remodelar el viejo y derruido hostel a pesar de las inclementes condiciones climáticas, en lo que parecería una metáfora de la resistencia al conflicto. No obstante, este espacio representa tanto un refugio como una amenaza para la protagonista. Refugio, por cuanto la laguna es un ambiente hostil, en el que los personajes se encuentran permanentemente expuestos al advenimiento de la guerra; y amenaza, por cuanto en el hostel Alicia es el objeto de distintas violencias de carácter sexual: además de ser espía frecuentemente por su tío y su primo, en una escena se insinúa la posibilidad de que los amigos de Óscar puedan violarla.

A propósito del cine de emigrantes iraníes, Hamid Naficy argumenta que los espacios cerrados de las cintas de estos directores adquieren un sentido de constricción, pero también de seguridad y de identidad para los protagonistas. De ahí la sensación de claustrofobia que permea estos filmes. A pesar de que *La Sirga* no encaja en el tipo de cine transnacional que estudia Naficy, hay ciertas similitudes en la construcción de los personajes y de los espacios. En efecto, Alicia es una inmigrante interna cuyo único refugio de la guerra termina por ser el hostel, inclusive si esto significa su confinamiento en un espacio masculino. Por este motivo, aunque resulte paradójico, la protagonista oscila entre la agorafobia, el miedo a los espacios abiertos, y la claustrofobia, el miedo a los espacios cerrados. Ahora bien, el temor que producen estas inscripciones espaciales está relacionado a su vez con dos tipos distintos de violencia que confluyen en el film: mientras los espacios abiertos están asociados a la inminente llegada de la guerra, los espacios cerrados, por el contrario, están vinculados con el riesgo de que Alicia sea violada, esto es, con la violencia hacia la mujer.

Al hacer coincidir estos dos tipos de violencia, *La Sirga* no solo nos obliga reevaluar nuestra concepción del conflicto como un evento estrictamente externo, sino que nos propone un escenario en el que los límites que separan el ámbito público del ámbito privado se desdibujan. Este colapso se hace evidente cerca del final del film, cuando Freddy, el hijo de Óscar, llega al hostel. A la pregunta de qué le ha sucedido en uno de sus brazos, Freddy responde que se ha quemado por prender un cigarrillo. Sin embargo, para el espectador resulta evidente que él ha participado en la masacre de Siberia. De esta manera, el espacio privado se transforma en el lugar de contacto entre la víctima y el victimario, o mejor, en el escenario mismo del conflicto.

Esta nueva distribución de los espacios es uno de los rasgos que distancia a *La Sirga* de los documentales y las coberturas mediáticas de la confrontación armada. Sin embargo, no es el único. Como lo he mencionado antes, en oposición a la profusión de imágenes de la guerra en estos medios, en *La Sirga* no aparecen ni cuerpos violentados, ni armas ni ningún otro elemento asociado al combate. Por el contrario, en una obra donde el drama humano constituye el eje del argumento, sorprende que en numerosas ocasiones la cámara se detenga en elementos tan fortuitos como una planta o una mesa. En una de las primeras secuencias, por ejemplo, la cámara deja de seguir a Alicia para fijarse en la vegetación, como si el aspecto visual del film terminase por opacar el drama de la protagonista. Más evidente aún, el uso del claroscuro en varias escenas del hostel evoca una pintura barroca, un régimen estético que resulta ciertamente desconcertante por tratarse de la historia de un enfrentamiento bélico. Por ello, considero que, pese a retratar las consecuencias sociales y psicológicas de la guerra desde la perspectiva de la víctima, el logro principal de *La Sirga* consiste en obligarnos a replantear nuestros lugares comunes sobre el conflicto.

En ese orden de ideas, me parece apropiado traer a colación los postulados teóricos de Jaques Rancière. De acuerdo con el filósofo francés, las obras de arte tienen la propiedad de fracturar nuestro régimen consensual de lo sensible, es decir, de transformar las maneras habituales de escuchar y de mirar que nos definen y dan forma a nuestras acciones. Si se vuelve a la noción de la víctima, es fácil percatarse de que ya disponemos de un conjunto de interpretaciones normalizadas acerca de esta figura. La “víctima” es un significante que ha terminado por ser igualado al *sufrimiento*, al *dolor*, a la *pasividad* o a la *pureza*, tanto en un campo semántico como en un campo visual. Podemos encontrar un ejemplo de ello en el ya mencionado *No hubo tiempo para la tristeza*: “Las víctimas no son cifras, son rostros

sufrientes, cuerpos lacerados, espíritus crispados que ponen en evidencia la crueldad de los victimarios y los desajustes éticos de una sociedad que tardó décadas en reconocer su presencia”. En contraste con esta noción de la víctima, que se acerca peligrosamente a la victimización, *La Sirga* hace invisible la violencia y el sufrimiento físico para hacer visible la riqueza visual del escenario del drama, de forma tal que altera radicalmente nuestra percepción del conflicto y así produce un efecto de disenso.

Esta ruptura de nuestra organización de lo sensible es también uno de los efectos de la cinta *Porfirio*. Basado en un hecho real, este film retrata los días previos de Porfirio Ramírez Aldana antes de que secuestrase un avión de Satena para exigir una indemnización al Estado. La narrativa es circular y lenta, y el único momento de tensión, es decir, la escena del avión, es omitida intencionalmente. Como en *La Sirga*, en *Porfirio* hay un rechazo del registro de los episodios violentos, a pesar de que esto signifique prescindir de sucesos del pasado del protagonista valiosos para el desarrollo de la trama, como la intromisión de la policía en su hogar, la cual sería la causa de su minusvalidez. Finalmente, la mayor parte del film tiene lugar en la casa de Porfirio, sobre todo en su cama, lo que refuerza el carácter subjetivo y claustrofóbico de la cinta.

El énfasis de la cámara en la habitación y en el cuerpo de Porfirio desestabiliza la separación entre lo privado y lo público —rasgo que confirma las afinidades de esta cinta con *La Sirga*—, en la medida en que el film resalta cómo el cuerpo de la víctima es un espacio en donde se inscriben las consecuencias de un conflicto de escala nacional. A ese respecto, Giorgio Agamben se ha referido a la indistinción entre “la vida” y “la política” que caracteriza la modernidad, y cuyo epítome habrían sido los campos de concentración nazi. Me gustaría proponer que *Porfirio* es un caso especial de esta indistinción. Siguiendo el

vocabulario de Agamben, diría que la existencia de Porfirio ha sido reducida a “la vida desnuda”. Precisamente, además de retratar a un personaje que se encuentra limitado a sus funciones vitales, la cinta enfatiza el aislamiento y la marginalidad de Porfirio con respecto al sistema jurídico colombiano. En una de las escenas más memorables de la película, el protagonista se dirige adonde su abogado para indagar acerca del estado de su demanda. Como si se tratase de una parábola kafkiana, vemos a Porfirio descender en su silla de ruedas por las calles de Florencia, Caquetá, para llegar a una oficina en la que una secretaria le informa que ese día no podrán atenderlo; en un sentido metafórico, le niega la entrada a la ley al protagonista. Por este motivo, creo que no es posible comprender la reducción de Porfirio a una “vida desnuda” sin analizar su posición con respecto al poder, ya que su existencia está condicionada por la negligencia del Estado con respecto a las víctimas colaterales del conflicto, es decir, por su exclusión del sistema social y político colombiano, lo que confirmaría la hipótesis de Agamben según la cual nuestro cuerpo biológico termina por ser indistinguible de nuestro cuerpo político.

Esta lectura gana peso cuando se analiza la última escena de la película. En un giro metanarrativo, la cámara se enfoca no en Porfirio, sino en Porfirio Ramírez Aldana, quien se dirige a los espectadores para recitar una corrida de su propia invención. En ella, Ramírez Aldana relata el episodio del secuestro del avión y los eventos posteriores. Me interesa señalar cómo en esta corrida está cifrada la relación entre “poder” y “vida” a la que he hecho referencia: “Pero el doce de setiembre [sic]/ Se me complicó la vida/ Por reclamarle al Estado /Los derechos de su vida”. Pese a la aparente simplicidad de esta estrofa, es posible distinguir, en primer lugar, cómo en ella la palabra “vida” adquiere dos acepciones: vida como vida social (*bios* según Agamben): “Se me complicó la vida”; y vida como una condición (*zoe*):

“Los derechos de su vida”. En segundo lugar, en la última línea resulta evidente cómo en la óptica de Porfirio hay una relación de dependencia entre el derecho a la vida y el Estado.

Podría plantearse que en este punto la cinta legitima los fines políticos de Ramírez Aldana, pues se explota la atracción del público por una figura que lucha contra el Estado para reclamar sus derechos, incluso si esto implica recurrir a acciones que atentan contra la vida de otros civiles. Aunque este tipo de interpretación es posible, creo que significaría omitir ciertos recursos visuales y argumentales que hacen que el film no sea una apología de Porfirio Ramírez Aldana, sino una reflexión crítica sobre los conflictos que convergen en este personaje. En primer lugar, como lo ha sugerido Alejandro Landes, la figura de Porfirio es ambigua: él es tanto víctima como victimario, pues su crimen reproduce un ciclo de violencia del cual él mismo fue víctima. En segundo lugar, a pesar de que la cinta retrata la reducción del protagonista a una “vida desnuda”, no por ello cae en un retrato en blanco y negro de Porfirio. Pese a las connotaciones negativas que pueda tener el término, para Agamben “la vida desnuda” involucra también el goce. Esto resulta evidente en el film cuando la cámara captura a Porfirio jugando con uno de sus hijos o teniendo relaciones sexuales con su esposa. Volviendo a los argumentos de Rancière, considero que este tipo de retrato provoca una escena de disenso, puesto que el cuerpo de la víctima se convierte en un locus en donde se entrecruzan el trauma y el sufrimiento, pero también la lúdica y el placer. Así esta cinta manifiesta las múltiples capacidades de un personaje que había sido relegado a la pasividad debido a su condición de víctima.

Al principio de esta ponencia he afirmado que en dos filmes del cine colombiano contemporáneo hay un rechazo intencional de las formas consensuales de “representar” el conflicto. En oposición a los registros mediáticos y documentales, que pretenden explicar la



historia del conflicto por medio del recuento de grandes eventos y del uso de relatos nacionales, películas como *La Sirga* o *Porfirio* optan por micro narrativas de la guerra. Aunque esta perspectiva conlleva riesgos ideológicos, pues el conflicto pierde su densidad histórica y se diluye el grado de responsabilidad de los actores armados, uno de los principales logros de esta tendencia cinematográfica es dimensionar los impactos de la guerra en el círculo privado. De este modo, *La Sirga* y *Porfirio* parecen señalar el “colapso” de la distinción entre lo privado y lo público en el contexto de la confrontación armada.

Sin embargo, interpretar estos filmes exclusivamente como una denuncia política implicaría ignorar sus características formales más sobresalientes. Contrariamente a un modelo pedagógico del arte, según el cual habría un continuo entre la denuncia de un artista, la culpabilización del espectador y finalmente la acción, el carácter político de *La Sirga* y *Porfirio* reside en su capacidad para crear escenas de disenso. Así como estas obras no juzgan a un actor armado ni acusan al espectador de ignorar la degradación del conflicto, presentan escenarios inéditos que no se acomodan a nuestras representaciones habituales. Lejos de un discurso “miserablista” sobre la víctima, *Porfirio* acentúa la capacidad de jugar, hablar y desear de un personaje que también puede ser, él mismo, un victimario; así mismo, en *La Sirga* no solo el escenario del conflicto se desplaza al espacio privado, sino que la riqueza visual del film produce un efecto de extrañamiento en los espectadores. Arguyo que este nuevo régimen de lo sensible, o mejor, nuevo régimen de sensibilidad— por cuanto también concierne nuestros afectos— altera la serie fija de percepciones, de expectativas y de afectos que habíamos creado en torno al conflicto y a la figura de la víctima, de manera que ofrezca una nueva perspectiva para ver de otra forma la realidad que nos habíamos acostumbrado a ver como algo siempre igual.

## **Bibliografía**

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

López, Ana María. “Desplazamientos narrativos en el cine colombiano contemporáneo sobre el conflicto”. *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 28, No. 51, 2015, pp. 233-248

Nacify, Hamid. “Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre”. En: *East-West, Film Journal*, Vol 8, No. 2, 1994, pp. 1-30.

Rancière, Jaques. *Le spectateur émancipé*. París: La fabrique, éditions, 2008.

## **Filmografía**

Landes, Alejandro, director. *Porfirio*, Franja Nomo, 2012.

Marín Betancur, Jorge, director. *No hubo tiempo para la tristeza*. Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013.

Vega, William, director. *La Sirga*, Contravía films, 2012.