

Ilustraciones: Mónica Bravo & Miguel Bohórquez

RECONSTRUCCIÓN DE LA
SUBJETIVIDAD FEMENINA EN
LA SIRGA
LAS ESTRATEGIAS DEL TACTO

RECONSTRUCTION OF THE FEMININE SUBJECTIVITY IN
THE MOVIE LA SIRGA: THE STRATEGIES OF THE TACT

RECONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA NA SIRGA:
AS ESTRATÉGIAS DO TATO

Pamela Flores Prieto

Universidad del Norte (Colombia)

pflores@uninorte.edu.co

Resumen: Este artículo explora diferencias entre hombres y mujeres a partir de la reconstrucción de las propias subjetividades en situaciones de crisis, en zonas rurales de culturas andinas en América Latina, con base en la película colombiana *La Sirga* (2012). Para ello, examina las estrategias emocionales con las que Alicia, el personaje principal, enfrenta el desplazamiento después de perder a su pueblo y a su familia. Utilizando el método fenomenológico, se propone un contraste entre la vista: estrategia masculina para controlar el espacio, y el tacto: estrategia femenina para recuperar el lugar, a través de un diálogo entre las semióticas del espacio, y de las pasiones y las geografías emocionales. Así, el contraste entre lo háptico y lo óptico revela maneras distintas de aprehender el mundo. Ello hace posible interpretar el desplazamiento como un fenómeno que, sin desconocer el sufrimiento y el dolor causados, hizo posible que mujeres de comunidades rurales tradicionales, encontraran nuevas maneras de pertenecer a la sociedad y de mirarse a sí mismas.

Palabras clave: Cine colombiano, desplazamiento, semiótica del espacio, perspectiva de género, háptico

Abstract: This paper explores the differences between men and women in terms of their own subjectivities in situations of crisis, in rural areas of Andean cultures in Latin America, based on the Colombian movie *La Sirga* (2012). To that end, it assess the emotional strategies employed by Alicia, the protagonist, to cope with displacement after losing her home and family. Using the phenomenological methodology, it proposes a contrast between the sight (masculine strategy to control the space) and the tact (feminine strategy to regain the place), through a dialogue between spatial and passion semiotics, and emotional geographies. Thus, the contrast between the haptics and the optics unveils different ways to apprehend the world. This gives ground to interpret the displacement as a phenomenon that, without ignoring their suffering and grief, allowed women from traditional rural communities to find new ways to pertain to society and look at themselves.

Keywords: Colombian cinema, displacement, spatial semiotics, gender perspective, haptics.

Resumo: O artigo explora diferenças entre homens e mulheres a partir da reconstrução das próprias subjetividades em situações de crise, em zonas rurais de culturas andinas na América Latina, baseado no filme colombiano *La Sirga* (2012). Para tanto, examinam-se as estratégias emocionais usadas por Alícia, a personagem principal, para enfrentar o deslocamento forçado após ter perdido o seu povo e a sua família. Utilizando o método fenomenológico, propõe um contraste entre a vista –estratégia masculina para controlar o espaço– e o tato –estratégia feminina para recuperar o lugar– através de um diálogo entre as semióticas do espaço e das paixões e geografias emocionais. Dessa forma, o contraste entre o háptico e o óptico revela maneiras distintas de apreender o mundo. Isso torna possível

interpretar o deslocamento forçado como um fenômeno que, sem desconhecer o sofrimento e a dor por ele causados, fez com que mulheres de comunidades rurais tradicionais encontrassem novas formas de pertencimento à sociedade, e novas formas de olhar para si mesmas.

Palavras chave: Cinema colombiano, deslocamento forçado, semiótica do espaço, perspectiva de gênero, háptico.

Hablar del espacio es hablar de toda la cultura.
Greimas

*Los hombres y las mujeres vivimos en mundos visuales
totalmente diferentes*
Edward Hall

Introducción

Además de la abundante literatura académica y existencial acerca del desplazamiento en Colombia, (Tassara, 1999; Pécaut, 2000; Ramírez, 2001; Egea y Soledad, 2008), los textos audiovisuales -sea a través del documental (*Desterrados* Mejía Botero, 2007; *Pequeñas Voces* Carrillo & Andrade, 2011), o de obras de ficción (*No todos los ríos van al mar* Trujillo, 2008; *Los colores de la montaña* Arbeláez, 2011, *La Playa D.C.* Arango, 2012)-, han revelado aspectos inéditos sobre una de las mayores poblaciones de desplazados en el mundo.

De acuerdo con la Agencia de Naciones Unidas para los Refugiados, entre 1997 y 2013, se registraron 5.185,406 desplazados en Colombia, cifra que incluye un porcentaje extremadamente alto de población indígena y afrodescendiente como lo establece el “Informe del Centro de Monitoreo de Desplazamiento Interno y del Consejo Noruego de Refugiados” (2011). Igualmente, hay que señalar que la población comprende un gran número de mujeres y de jóvenes (ver el «Informe Nacional de Desplazamiento Forzado en Colombia, 1985 a 2012», así como diversos artículos académicos, entre ellos Tobón y Otero, 1995; Flores y Crawford, 2006; Flores y Gómez, 2007; Garcés y Palacio, 2010; Herazo, 2010), lo cual genera problemáticas particulares que requieren de específicos acercamientos investigativos. Esta diversidad de aproximaciones significa un extraordinario progreso en el reconocimiento del problema, ya que hasta finales del siglo pasado, como lo estableció Daniel Pécaut, el tema se evitaba con el argumento de que “admitir el aumento de la violencia llevaría a promover ese aumento” (2000, p.310).

Es claro que la violencia en Colombia no se relaciona directamente con un “fenómeno identitario” (Pécaut, 2000, p. 311), ya que no se genera por el hecho de que los individuos pertenezcan a tal o cual género o a un grupo étnico o religioso específico. No obstante, los territorios más afectados por la violencia han sido aquellos habitados por las comunidades indígenas y afrodescendientes y, al interior de ellas, la mayoría de los sobrevivientes son mujeres y niños. Por ello, estos grupos han sido el foco de narraciones que visibilizan cómo enfrentan estos sobrevivientes la experiencia del desarraigo y cuáles son las estrategias que utilizan para reconstruir su subjetividad en los nuevos espacios. En el documental animado *Pequeñas Voces*, por ejemplo, cuatro niños desplazados narran sus historias desde una perspectiva infantil. Y en el film de ficción *La Playa D.C.*, un grupo de jóvenes afrodescendientes lucha por el reconocimiento cultural en la fría y, para ellos, inhóspita Bogotá.

Desde esta perspectiva, este artículo explora las estrategias de reapropiación del espacio que usan las mujeres de las culturas agrarias tradicionales al ser forzadas al desarraigo, y las diferencias con respecto a las estrategias que utilizan los hombres, tomando como base la historia narrada en la película *La Sirga* (Vega, 2012). Teórica y metodológicamente, adoptamos una perspectiva fenomenológica que posibilita un diálogo entre la semiótica y la geografía. El diálogo entre la comunicación y la geografía ha sido muy fructífero en las últimas décadas (Nogué, 2010), y el impacto de la fenomenología en las Ciencias Sociales ha propiciado acercamientos interdisciplinarios que han afectado tanto la epistemología, como los métodos. Así, proponemos un diálogo entre la semiótica del espacio (Lotman, 1970) y la geografía humana (Dardel, 1990); y entre la semiótica de las pasiones (Greimas y Fontanille, 1991) y las geografías emocionales (Anderson y Smith, 2001; (Bondi, Davidson y Smith, 2005), basados en el hecho de que todas estas perspectivas consideran el impacto de la cultura en las relaciones entre el espacio y la subjetividad. Mediante este análisis, intentamos explicar cómo estos procesos involucran un profundo cambio en la geografía cultural del sujeto y el surgimiento de emociones inéditas que solo el cuerpo puede revelar al espectador social.

Como afirma Lotman, “el lenguaje de las relaciones espaciales” es un “medio fundamental para entender la realidad” (1970, p. 218) y las concepciones del espacio siempre revelan concepciones culturales del mundo. En otras palabras, los sistemas de relaciones topológicas, forman la base de la interpretación cultural del universo. *Exterior vs. Interior* (Lotman, 1977, p.123) y otros conceptos topológicos básicos (*arriba / abajo, izquierda / derecha, concéntrico / excéntrico, de este lado de la frontera / al otro lado de la frontera, derecho / curvo, inclusivo / exclusivo*) indican la evaluación que hace cada cultura de su relación con el espacio y con los otros (Lotman, 1977, p. 99). En el mismo sentido, el acercamiento fenomenológico propuesto por la geografía humana establece que *aquí y allá* forman “el *a priori* fundamental de toda existencia humana” y que la fenomenología no es “otra cosa que el modo de presencia de esta estructura en la organización de la vida individual

y colectiva”, “la cual asume diferentes versiones culturales e históricas” (Besse, 2010, p. 21).

Por tanto, el desplazamiento implica la pérdida del espacio de la experiencia, como diría Tuan (1977), lo cual significa una ruptura profunda en el universo simbólico del sujeto porque su cultura se fragmenta. Cuando una persona viaja de un lugar a otro, pero el espacio permanece, puede haber crisis debido a procesos de adaptación, pero la certeza de que el lugar existe y de que se puede regresar, mantiene la cultura intacta. Por el contrario, el desplazamiento no es un simple movimiento a otro espacio. Es el resquebrajamiento del espacio vivido, tal como lo entiende la geografía fenomenológica (Soja, 1989). Más aún, puesto que las experiencias espaciales solo pueden entenderse a través de la exploración de la dimensión corporal del sujeto, la espacialidad introduce el cuerpo en la discusión.

En el caso específico de las mujeres en las culturas tradicionales rurales, independientemente de la edad, la etnia o la situación familiar, el desplazamiento implica la cancelación de las referencias espaciales que asignaron previamente el exterior a los hombres y el interior a las mujeres. Así, la *geograficidad* o *experiencia del habitar* (acudiendo a la expresión de Dardel, 1990) implica, en el caso del desplazamiento, un *des-habitar* porque obliga a las mujeres a abandonar el interior sin ser admitidas en el exterior. Esta situación les impone ocupar un área indefinida, invisible, en donde no es posible reconstruir la cotidianidad, ya que ésta exige un espacio permanente.

Es en este espacio transitorio, en el que los referentes se pierden y los sentidos se fragmentan, en donde ocurre la historia de Alicia, la protagonista de *La Sirga*. Hasta la irrupción violenta de un grupo armado en el espacio interior, el mundo de Alicia está nítidamente dividido entre el espacio masculino externo y el espacio femenino interno. Por tanto, la guerra, “ese asunto de hombres” (Lotman, 1977, pp. 110-111) está, como actividad del espacio exterior, fundada en lógicas que la joven desconoce. Los procesos de reconstrucción de subjetividad en situaciones de crisis difieren enormemente según el género: mientras para las mujeres la recuperación se centra



en la reconstrucción física y simbólica de la casa -que es para ellas el centro del universo-, para ellos, la conquista del territorio o reconquista del espacio exterior, funda las prácticas subjetivas que reparan las pérdidas.

El análisis de las estrategias de Alicia para enfrentar esta situación, explica la oposición entre los universos culturales masculinos y femeninos en la película, es decir, entre *mirar* y *tocar* como vías de aprehensión de la realidad; y justifica tanto la narración como los elementos estilísticos de la historia. Si como espectadores no atendemos a esta distinción, la historia puede parecer incompleta o confusa. Sin embargo, si analizamos la *mirada-masculina* vs. el *tacto-femenino* como expresión de la oposición *exterior-guerra* vs. *interior-hogar*, el relato ilustra las relaciones de poder y los correlatos espaciales en términos de género, así como las diferencias en la reconfiguración de la subjetividad.

En este sentido, el viaje de Alicia nos permite acercarnos a lo que llamaremos una 'geografía de la pérdida' lo cual implica la redefinición de los límites culturales del cuerpo y del espacio habitado. El examen de estas estrategias no solo produce un mayor entendimiento de los sentidos asociados al desplazamiento; sino también de las relaciones entre paisaje, subjetividad y cultura como dimensiones simbólicas y como modos en los que las prácticas cotidianas se redefinen en las situaciones de conflicto.

La historia de Alicia I

La primera imagen es la de un hombre colgado de un palo. El viento sopla con fuerza, el aire es helado y la escena transmite una sensación de total soledad. Alicia, una joven muchacha, camina con dificultad entre la niebla hasta que cae, exhausta, junto a una laguna. Un desconocido la lleva en su canoa al otro lado. Mientras duerme, la conduce a La Sirga, una pequeña posada junto al lago. Aunque el paisaje es hermoso, no podemos olvidar al hombre colgado. El sonido del viento es bello con tal de que ignoremos los gritos de dolor que, sospechamos, solo acalló la muerte. Aunque la apariencia es pacífica, la violencia acecha. Alicia busca refugio en casa de su tío a quien no ha visto en años: "Soy Alicia, su sobrina," dice. "Quemaron Siberia." La joven lo ha perdido todo: familia, casa, pueblo, objetos personales. Todo lo que lleva es su miedo y el deseo de sobrevivir. El tío pregunta quién quemó el pueblo. Alicia no sabe. De qué color era el brazalete. Alicia no sabe. Su mundo se rompió, pero ella no sabe nada más.

El viaje hacia el exterior y la conciencia del cuerpo.

Desde el diálogo inicial, la historia muestra la división entre el universo masculino y el femenino. Los hombres callan porque saben. Las mujeres callan porque no saben. Las mujeres no saben quiénes son los asesinos ni sospechan lo que lleva esa barca que cruza la laguna una y otra vez. La única certeza de Alicia

es que su mundo se resquebrajó y ya no hay certezas. A partir de ese momento, la joven inicia un viaje interior para recuperar el paisaje perdido y reconstruir su subjetividad.

En la *Semiótica de las pasiones*, Greimas y Fontanille afirman que solo el cuerpo “permite el acceso al universo del sentido” (1991, p. 273). El cuerpo nos permite entender las transformaciones experimentadas por el sujeto. Este cuerpo no es otro que el cuerpo vivido postulado por la fenomenología (Husserl), y redefinido por la geografía cultural (Soja, 1989), el cual constituye la experiencia, que siempre es espacial.

A diferencia de lo que sucede en la vida cotidiana -en la que tendemos a olvidar el cuerpo-, las crisis revelan la existencia del cuerpo y su fragilidad. En situaciones de guerra o de conflicto armado, el cuerpo femenino es especialmente vulnerable porque se encuentra expulsado del espacio interior que lo protege y se ve expuesto a habitar espacios con referentes desconocidos. Sin embargo, como anota Ramírez (2006), “en muchos estudios e investigaciones sobre la temática del desplazamiento forzado, no se hace explícita... la vulnerabilidad particular de las mujeres”, especialmente cuando quedan solas en un contexto marcado por el machismo.

Esa vulnerabilidad acompaña a Alicia durante toda la secuencia inicial, mientras huye a través de un paisaje solitario después de haber presenciado la destrucción de su familia y de su pueblo. Y es esa vulnerabilidad la que le otorga una conciencia nueva de su cuerpo en el espacio. La chica intenta evadir el peligro, buscando la única familia que recuerda, su tío Óscar. Está distraída, como si caminara sin mirar, descubriendo referentes más con su intuición que con un real conocimiento del lugar, el cual, como inferimos más tarde, ella no posee. Desde una perspectiva fenomenológica, solo podemos atestiguar su soledad, su miedo, su fatiga y, por supuesto, su deseo de no ser vista. Ello implica una nueva experiencia del espacio, ya que los movimientos no ocurren en un ámbito conocido y no se ejecutan para completar acciones predecibles de la vida cotidiana. Por el contrario, lo que caracteriza el viaje es la incertidumbre y la necesidad de tomar decisiones en un espacio en donde los referentes topológicos han desaparecido. Aquí, donde arriba y abajo, izquierda y derecha, norte y sur han perdido sus significados en el móvil espacio de la frontera, Alicia viaja con el único propósito de salvar su vida, y es a través de su propio cuerpo en movimiento que el espacio adquiere sentido. Sin embargo, puesto que este sentido implica no ser vista, se hace invisible, escondiendo sus emociones a pesar de que, evidentemente, después de su pérdida, los significados se asocian a dolor y miedo. Así, lo que Lotman llama el “elemento móvil del texto” implica para Alicia una experiencia de pérdida que no puede ser nombrada.

El cruce de la frontera comporta una ruta que tiene, de acuerdo con Lotman, tres formas de caracterización: direccionalidad (de externa a interna o viceversa);

realización del movimiento (la ruta de la trayectoria tipo o autorizada, la cual no coincide, necesariamente, con el trayecto realizado); y la desviación de la trayectoria (posibilidades de transformación de una ruta oficial) (1977, p. 120-1). Alicia, como mujer perteneciente a un contexto agrario tradicionalista, no estaba destinada a romper los trayectos autorizados, y su orden mental y espacial tenían como centro la casa. Pero la violenta irrupción de un grupo armado altera su espacio existencial y la obliga a cambiar la trayectoria, ahora de adentro hacia afuera, con lo que debe recomponer su subjetividad. De modo que es caminando como ella reconfigura el espacio para crear una ruta que la conduzca a un lugar seguro. El hecho violento hace que la ruta construida por el contexto cultural de Alicia para garantizar su seguridad, deje de representar certezas, y la chica debe inventar su propio camino para salvarse. Sin embargo, aunque cruza la frontera, niega el acontecimiento. Es decir, no transforma su sistema cultural. Como explica Lotman, el acontecimiento es “el cruce de la frontera prohibida” (1977, p. 238), pero el cruce debe ser reconocido. Como su movimiento fue forzado, como ella no quería huir, su experiencia, al dejar atrás el paisaje, la llena de nostalgia, lo que ella tratará de ocultar mediante su impasibilidad.

La tragedia de Alicia está en que, después de su huida, ningún imaginario la sostiene. Cuando el sujeto huye debido a un imaginario, como anota Carmignani (1999, p. 210-11) un polo tópico o espacio ideal alienta la huida. Tal es el caso de los que emigran buscando una “vida mejor”, o de aquellos que escapan mediante el arte o la religión a través de un espacio ideal que hace de mediador entre la realidad deficiente y el sujeto que sufre. En el caso de Alicia, no existe un imaginario de huida, ya que no hay un espacio mental que compense la pérdida. Esto la impulsa a encontrar a su tío, el único pariente que conoce y lo más cercano a lo que ha perdido. En consecuencia, no se produce el acontecimiento porque, para que esto ocurra, el sujeto debe reconocer su situación. Una vez que Alicia llega al hotel, su plan es asentarse y prevenir una nueva pérdida.

En el diálogo inicial con su tío, mientras ella explica que necesita quedarse, su rostro refleja el esfuerzo por contener la emoción. Su voz es baja; su mirada, evasiva; sus palabras no dan detalles de lo ocurrido. No comprende la guerra, y el color de los brazaletes no significa nada para ella. Lo importante es que ha perdido sus lugares de memoria, los que la vinculan a un pasado (Nora, 1984).

Su tío le advierte que las ‘cosas’ están difíciles allí y no muestra agrado alguno por su llegada. A pesar de ello, la envía a donde Flora, la mujer que ayuda con las tareas domésticas, reafirmando la línea divisoria entre los mundos masculino y femenino. El ser admitida en el espacio interior le da a Alicia sensación de seguridad. Así, aunque sienta que vivir en casa de su tío es temporal, actúa como si recuperara las certezas, como si pudiera recobrar el paisaje perdido. A medida que pasan los días su invisibilidad aumenta, como si deseara que los otros olvidaran su presencia y simplemente le permitieran recobrar su espacio. Puesto

que la guerra se considera un asunto de hombres, ella no intenta entender lo que está pasando; solo quiere pensar que no la alcanzará. Por tanto, niega el acontecimiento, como si al hacerlo, impidiera la posibilidad de un nuevo ataque.

La reconquista del espacio interior y las estrategias del tacto

Cuando Óscar admite a Alicia, la joven sale en silencio, se coloca frente a la casa y la mira. Y al final de la historia, cuando sabe que debe marcharse, se detiene de nuevo y mira la casa. Estas son las dos únicas ocasiones en las que Alicia mira la casa. Hacerlo no la conforta, por lo que, después de la mirada inicial, cruza el frente con tal indiferencia que no nota que el letrero de la posada está caído, una señal inequívoca de la decadencia del lugar como atracción turística.

Si la guerra es asunto de hombres, las mujeres deben cuidar la casa. El espacio doméstico se organiza y se conquista, primordialmente, a través del tacto. Alicia prepara comida, lava platos, recoge la mesa no solo para ser útil y ganar su sustento, sino como una manera de dominar el espacio mediante el contacto físico. Así, al negar la guerra, ella asume la reconstrucción de la casa, controla el espacio y siente que recupera el hogar. Negar la guerra le permite esperar a los turistas: un estado de normalidad que los hombres saben que ya no es posible.

Alicia aprende a lijar y a barnizar la madera. Ante la ausencia de un martillo (Flora trae el martillo en las mañanas y se lo lleva en la tarde), clava con una piedra, como si cada acción física ejecutada sobre la casa la hiciera más dueña de sí misma y de su situación. Alicia derrota la ruina sacando las ventanas y paredes de su desolación, obligando a la casa a parecer viva de nuevo. Mediante sus actos, lucha contra el deterioro y contra la naturaleza hostil que acelera la destrucción de la posada, como si al hacerlo, pudiera eliminar la incertidumbre y rescatar la intimidad de la vivienda.

Sin embargo, los rumores que afirman que los turistas no vendrán y que quienes incendiaron Siberia pronto llegarán a La Sirga, infunden incertidumbre en el espacio interior. Flora, como Alicia, no entiende las divisiones y conflictos de la guerra, pero comenta con Alicia estos rumores. En medio de estas amenazas veladas, llega el invierno. La lluvia se hace extremadamente intensa. El techo está lleno de huecos y el agua entra por todos lados. El viento levanta el plástico que Alicia había colocado para impedir que el agua entrara a la casa. Sube al techo, en medio de la tormenta, para colocar de nuevo el plástico. Cuando logra dominarlo, reclina su cara sobre el techo como quien descansa sobre un ser amado. Con el tacto, pareciera proteger la casa que la protege.

Fabbri afirma que “en el tacto coinciden la parábola de la pasión y de la acción, de la autoposición y de la autoafirmación, así como de la intimidad intersubjetiva” mientras que la vista representa “el más intelectual de los sentidos” (1988, pp. 255-56). Así, las acciones de Alicia no pueden interpretarse simplemente como un

esfuerzo por impedir que se inunde la casa. Al colocar su cara sobre el techo, todas las emociones reprimidas afloran: nostalgia por el espacio perdido, afecto por el espacio que construyó con sus propias manos convirtiéndolo en lugar -según la definición de Casey (1998)-, y horror ante la imposibilidad de la intersubjetividad porque el otro aparece como amenaza.

La historia de Alicia II

Cuando Alicia cae exhausta frente a la laguna, el barquero la sube a la embarcación y la conduce a La Sirga. A partir de ese momento, Alicia lo ve con frecuencia, ya que él llega a la posada diariamente trayendo mercancías. Le cuenta a Alicia que su trabajo consiste en transportar materiales, carbón, pasajeros de un lugar a otro. Lo que no le cuenta es que él transporta armas para uno de los grupos en conflicto. Mirichis, como lo llaman, es un hombre amable que, como Alicia, fue desplazado de su pueblo por la violencia. Puesto que él hace parte del universo masculino, sabe que la guerra ya llegó a La Sirga y que las masacres empezarán pronto. Por eso, planea irse dentro de pocos días e invita a Alicia a acompañarlo. “¿A dónde?” dice Alicia. “No sé, ‘lejos” responde, mientras le regala una muñeca de madera tallada por él mismo.

En ese momento, el hijo de Óscar, Fredy, regresa a la casa. Los diálogos entre el padre y el hijo revelan que Fredy participa en la guerra del lado que Óscar condena. El padre siente vergüenza del hijo, y el hijo teme que el padre no abandonará la casa antes de que llegue la violencia.

La amistad entre Mirichis y Alicia crece. Un día, Mirichis invita a Alicia a pasear por el lago. Allí, en la soledad del paisaje donde el barquero siente estar viendo a Dios, quiere darle a Alicia un muñeco tallado que hace pareja con la muñeca que le regaló; pero no se atreve. Luego, Alicia le pregunta cómo se construye una casa, a lo que el joven responde que no se preocupe por la posada, que considere la propuesta que él le hizo. Al volver, de nuevo intenta darle el muñeco, pero antes de hacerlo, Alicia sale del bote y, sonriendo, lo empuja con el pie.

Fredy vigila al barquero porque ha descubierto que transporta armas. En la noche, ingresa a la habitación de Alicia y, con violencia, le dice que se vaya y que se lleve a Óscar. Al día siguiente, Alicia entra al cuarto de Fredy, ve una sirga y un muñeco de madera. Comprende que Fredy asesinó a Mirichis. Alicia sale, mira la casa atentamente, guarda la pareja de muñecos y abandona el lugar.

Mirichis y Alicia: la intersubjetividad suspendida

Hasta aquí, hemos examinado tres estrategias emocionales que Alicia aplica para sobrevivir en el incierto espacio de la frontera.

La primera consiste en el reconocimiento de la vulnerabilidad de su cuerpo mientras se ve obligada a caminar por un espacio extraño. La segunda,

consecuencia de la primera, es la necesidad de esconder su cuerpo y sus emociones, no pensar en la pérdida y eliminar cualquier referencia al pasado. Esto explica que no mire a los otros, ya que hacerlo implica atraer la atención e ingresar en la intersubjetividad. Finalmente, hemos visto el uso que hace del tacto para reapropiarse del espacio y restaurar la pérdida.

Así, mientras Alicia toca los objetos e incluso los acaricia, su contacto con las personas es casi nulo. Edward Hall en *La Dimensión oculta* (1966) examinó la cultura a través de los modos de habitar el espacio y de las variaciones existentes en cada contexto, para lo que denomina “las distancias del hombre”: íntima, personal, social y pública, a las que asigna, en cada caso, una fase cercana y una lejana (1966, p.p. 141-153). Entre las culturas rurales andinas, el espacio privado individual es mucho más extenso que en otras culturas latinoamericanas y el contacto físico intersubjetivo está muy regulado. Si a esta característica cultural, le añadimos el miedo producto de la guerra, entendemos el deseo de Alicia de evitar al otro. Por eso, las relaciones distantes que mantiene con su tío, con su primo Fredy (quien regresa a la casa por unos pocos días) y aún con Flora (con quien conversa mientras hace las labores domésticas sin ingresar en la esfera personal) muestran que el ambiente lleva a eludir la intersubjetividad. Como anotó Pécaut en su análisis de la violencia en Colombia, en tales espacios, “el *no lugar*, es el reino de la desconfianza generalizada” (2000).

Evadir el contacto visual y hablar poco son estrategias de auto-protección. También lo es evitar el contacto físico ya que, contrario a lo que sucede con el oído o la vista, el tacto es siempre íntimo y personal. Mientras los hombres hablan, Alicia no pone atención, como si lo que dijeran estuviera más allá de su comprensión, como si no hablaran de un mundo al que ella también pertenece. En la misma medida, cuando ella hace preguntas a los hombres, las respuestas son vagas o inexistentes.

Sin embargo, la subjetividad siempre busca la intersubjetividad y, aún en situaciones extremas, las personas buscan al otro. De ahí que la amistad entre Mirichis y Alicia, aunque marcada por la evasión y el silencio sea, en este “reino de desconfianza generalizada”, un intento por construir vínculos afectivos en un espacio en donde el temor prevalece. Como anotan Greimas y Fontanille, el miedo crea un imaginario aún “antes de negar o acelerar una acción” (1991, p. 125). Es decir, la mente del miedoso contiene una serie de imágenes independientemente de las acciones llevadas a cabo, o evitadas. En este sentido, la naturaleza del imaginario masculino es clara: Fredy y Mirichis quieren escapar; Óscar está decidido a quedarse. Aunque Óscar entiende lo que le va a suceder si se queda, prefiere morir en su casa. Ello no impide poner en marcha proyectos de futuro como el criadero de peces en el que trabaja con sus amigos. Por el contrario, para Alicia, el miedo es la suspensión de la imaginación. Negando la pérdida y apegándose a una casa que no le pertenece, evita pensar en lo que va a suceder. Arrancada de un mundo en donde sabía exactamente lo que se esperaba de ella

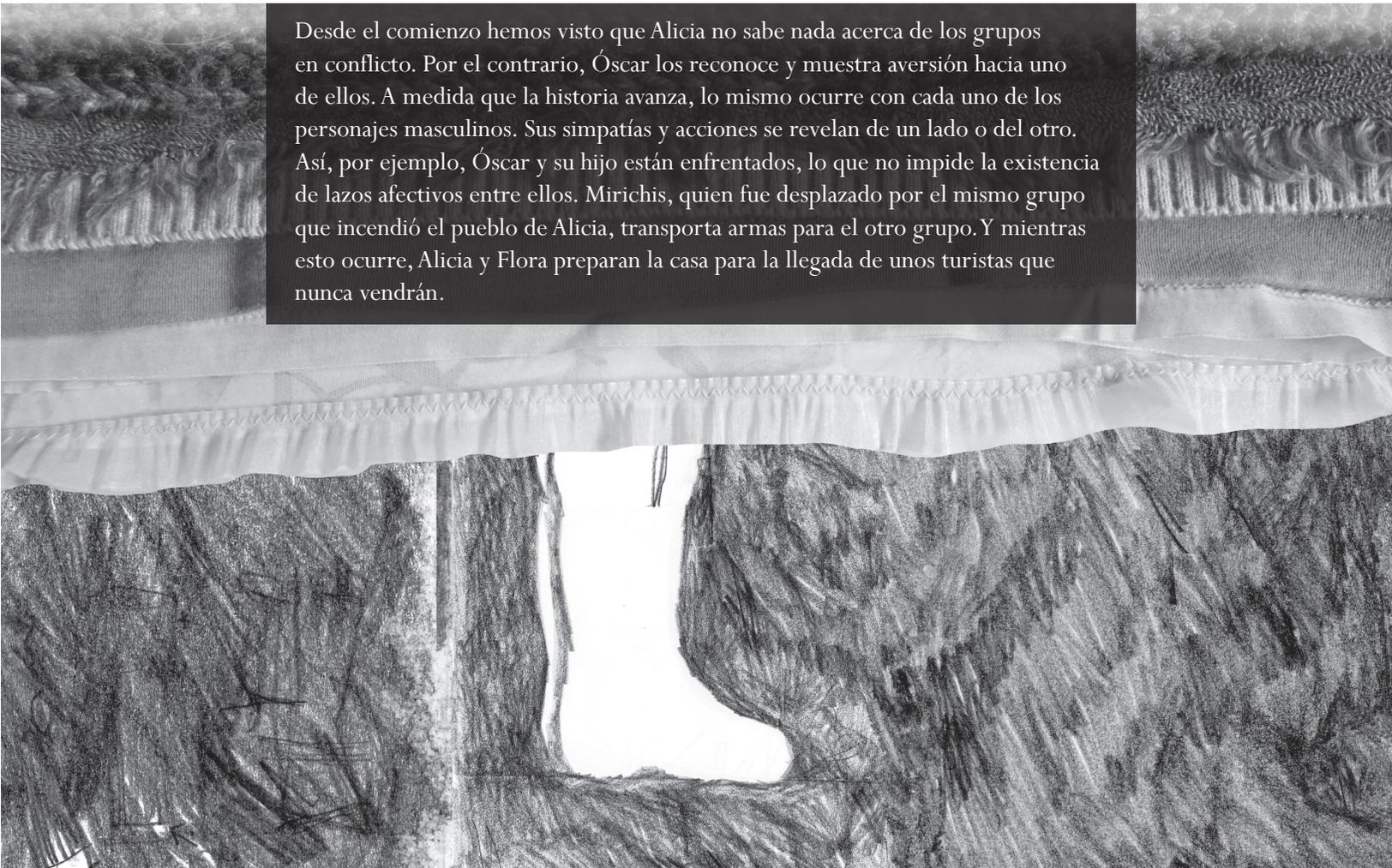
y sin entender la guerra, elige aferrarse a la concreción del presente. Así, cuando le pregunta a Mirichis *a dónde* podrían irse, muestra su incapacidad de imaginar un lugar distinto a aquel en el que está. Igualmente, cuando Fredy le dice que se vaya, ella le responde que él puede irse cuando quiera, mostrando que no ve la huida como una opción. Por esta misma razón, acepta respuestas vagas cuando pregunta si la violencia llegará a la casa. *No le pongas atención a la gente*, le dice Óscar y ella prefiere aceptar este consejo.

Como ya dijimos, el imaginario de Alicia no tiene un polo tópico donde concebir una vida mejor. En consecuencia, también carece de un polo dinámico de innovación o creación (Carmignani, 1999, pp.210-11), puesto que esto implicaría la habilidad de transformar la propia circunstancia más allá de la percepción presente. En su intento por escapar del miedo, la joven paraliza cualquier operación mental de pasado o futuro, por lo que nunca habla de lo que pasó o podría pasar.

Por eso, son estos muñecos de madera como productos del tacto, los que crean un puente hacia el interior del universo de Alicia, ya que le sirven al barquero para demostrar su deseo de estar con ella. Pero Alicia no se expresa y solo después de la muerte de su amigo coloca los muñecos juntos, admitiendo simbólicamente su necesidad del otro. Sin embargo, es muy tarde y al saber que debe viajar sola, mira por primera vez, de frente, el mundo exterior.

Historias que Alicia ignora

Desde el comienzo hemos visto que Alicia no sabe nada acerca de los grupos en conflicto. Por el contrario, Óscar los reconoce y muestra aversión hacia uno de ellos. A medida que la historia avanza, lo mismo ocurre con cada uno de los personajes masculinos. Sus simpatías y acciones se revelan de un lado o del otro. Así, por ejemplo, Óscar y su hijo están enfrentados, lo que no impide la existencia de lazos afectivos entre ellos. Mirichis, quien fue desplazado por el mismo grupo que incendió el pueblo de Alicia, transporta armas para el otro grupo. Y mientras esto ocurre, Alicia y Flora preparan la casa para la llegada de unos turistas que nunca vendrán.



La mirada acechante

Al inicio del relato, mientras el bote se acerca a La Sirga, Alicia duerme. A través de la ventana del bote, una mirada acecha. La mirada persiste mientras el barquero desembarca y llega a la casa. A lo largo de la narración, la mirada crea una isotopía, es decir, “un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme del texto” (Greimas, 1970, 188). Esta mirada -que se asoma a la casa a través de las ventanas, se esconde tras las ramas vigilando al barquero, sigue a la canoa por la laguna- es una mirada omnipresente y omnipotente que clasifica y evalúa a los sujetos, colocándolos en un lado o en otro, decidiendo quién se queda y quién se va, quién vive y quién muere. En este sentido, esta mirada representa la primera forma de acción sobre el paisaje. No es contemplativa; por el contrario, su fin es dominar el territorio, imponer un determinado orden que construya una geografía de la pérdida para el sujeto desplazado al que no solo se le priva de un *aquí*, sino también de un *allá*. Si “el *aquí* no existe sino en relación y en tensión con un *horizonte*, es decir, con una apertura en el espacio gracias a la que el mundo emerge por encima de las cosas” (Besse, 2010, p.20), esta geografía de la pérdida representa la destrucción de la frontera existente entre el aquí y el horizonte. Esta situación deja al sujeto indefenso en el “lugar donde el espacio de la cultura se rompe” (Lotman, 1977, p.102).

Por esto, la escena final muestra a Óscar navegando mientras, desde su barca, ve el cuerpo de Mirichis colgando de un palo. Óscar observa y es observado mientras comprende que su *aquí* ha sido destruido y con ello, se le ha despojado de su horizonte.

Miradas de deseo, tacto protector

Una segunda narrativa, de la cual Alicia no es consciente, se desarrolla en los huecos de las paredes del hotel. La casa está hecha de madera y en las paredes entre las habitaciones hay pequeñas ranuras. Cuando Alicia llega, Óscar le asigna el cuarto del medio. De un lado está la habitación del tío; del otro, la de Fredy, a donde tiene estrictamente prohibido entrar.

En la noche, cuando Alicia se quita la ropa para ponerse su pijama, Óscar mira su cuerpo desnudo a través de los huecos. Fredy hace lo mismo durante las pocas noches que pasa en la casa. El espacio entre la mirada masculina y el cuerpo de Alicia forma una efímera geografía del deseo que Alicia ignora. En un contexto social en donde los comportamientos están definidos con base en estrictas distinciones de género, la mirada masculina sobre el cuerpo femenino enfatiza el carácter radical de las fronteras entre ambos mundos. En estas escenas, la cámara mira desde los cuartos de los hombres, nunca ingresa al cuarto de la joven. El deseo se satisface mediante la mirada distante.

En contraste, el tacto masculino carece de cualquier intención erótica. Pocas noches después de la llegada de Alicia, Óscar nota que la joven es sonámbula al verla salir en una noche helada y oscura, y entrar en la laguna. Este hecho ocurre muchas veces con pocas variaciones. Cada vez, Óscar la sigue, la regresa a la casa, con cuidado retira de sus pies el barro y las hojas, la seca y la pone en la cama. En este espacio nocturno, pareciera construirse una geografía emocional opuesta a la diurna. En la noche, Óscar deja de ser el hombre hosco y distante y permite que surja no solo su deseo, sino su capacidad de mostrar afecto y su esfuerzo por proteger a Alicia. Por su parte, Alicia, sumida en su sueño, deambula, sin los miedos del día, por el espacio exterior.

Reflexiones finales

Durante su viaje emocional, Alicia evade la pérdida y se refugia en la reconstrucción de la casa como estrategia para reconfigurar el espacio. Sin embargo, la guerra la alcanza de nuevo y la obliga a aceptar la pérdida. En esta ocasión, Alicia se ve forzada a mirar el exterior: descubrir la sirga y al muñeco de Mirichis en la habitación de Fredy, la lleva a reconocer que no puede permanecer allí en donde intentó reconstruir el hogar.

La guerra, como universo discursivo, se caracteriza por la eliminación del lenguaje. Desconfianza, rumores, amenazas y silencio redefinen el espacio vivido y las relaciones del cuerpo con el lugar. Despojadas de sus casas como el centro de un espacio personal e íntimo, las mujeres deben aventurarse en el espacio exterior sin las herramientas requeridas para hacerlo.

La historia de Alicia ilustra cómo el desplazamiento destruye la subjetividad femenina tradicional y, simultáneamente, obliga a un viaje de auto-descubrimiento, producto de la desaparición del espacio conocido. Ello lleva al sujeto a reconstruir el lugar y a reinventar su subjetividad. La joven que llega a La Sirga buscando la protección de su tío es muy distinta de la mujer que abandona la posada después de la muerte de Mirichis. Durante este breve lapso, Alicia cruza la frontera y reconoce el acontecimiento. No hay espacio conocido a dónde ir; ni casa que reconstruir; ni familia en la que confiar. Por tanto, debe mirar el mundo, inventar el camino, proceder sin reglas que la guíen, y confiar en sí misma.

El fenómeno del desplazamiento (sin ignorar el dolor que ha causado, ni validar ninguno de sus aspectos) ha representado una oportunidad para repensar la subjetividad femenina y redefinirla en los nuevos espacios. Las estrategias emocionales femeninas son extremadamente valiosas en situaciones de crisis, y el reconocimiento del cuerpo que conlleva la pérdida, ayuda a crear nuevas conceptualizaciones sobre el yo.

En este sentido, la escena final en la que Alicia mira la casa y los muñecos, y luego los coloca en su bolso para emprender el viaje hacia lo desconocido, simboliza el camino que han tomado tantas mujeres desplazadas, no solo hacia el espacio exterior, sino hacia el interior de sí mismas. A lo largo de la historia, Alicia descubre su fortaleza y de lo que es capaz, y entiende que en esta nueva etapa de su vida, para reconstruir su espacio íntimo, no solo deberá tocar, sino mirar el mundo a su alrededor y apropiarse de él.

Referencias

- Anderson, Kay y Smith, Susan (2001) «Editorial: emotional geographies», *Transactions of the Institute of British Geographers* 26: 7-10.
- Andrade, O. et al., (Productores) Carrillo J. y Andrade, O. (Directores) *Pequeñas voces*, (2010). Colombia, RCN Cine, Films Boutique.
- Arbeláez, C. (Director). *Los colores de la montaña*. (2011) Colombia, Panamá. El Bus Producciones.
- Besse, J.M. « L'espace du paysage : Considérations théoriques ». En: *Teoría y fenomenología: Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2010, pp. 7-24.
- Botero, Jorge (Productor) Trujillo, Santiago (Director) (2008) *No todos los ríos van al mar*, Colombia, Séptima Films.
- Botero, Jorge (Productor) Arango, J.A. (Director) (2012) *La Playa D.C.* Colombia, Francia, Brasil. Burning Blue. Séptima Films.
- Davidson, J. Bondi, L. Smith, M. (2005). *Emotional Geographies*, Ashgate.
- Carmignani, P. (1999). «L'invention du paysage américain» En: *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris: Ellipses, pp. 210-215.
- Casey, Edward S. (1998). *The Fate of Place. A philosophical history*. Berkeley y Los Angeles, California: University of California Press.
- «Colombia: Property restitution in sight but integration still distant», Report by Internal Displacement Monitoring Center and Norwegian Refugee Council». (2011) Recuperado de [http://www.internaldisplacement.org/8025708F004BE3B1/\(httpInfoFiles\)/D46F6EF1CC3666AEC1257975005F3FC6/\\$file/Colombia+-December+2011.pdf](http://www.internaldisplacement.org/8025708F004BE3B1/(httpInfoFiles)/D46F6EF1CC3666AEC1257975005F3FC6/$file/Colombia+-December+2011.pdf)
- Dardel, Eric (1990). *L'homme et la terre*. Paris: CTHS. (1 edición, 1952).
- Egea, C. y Soledad, J. (2008) «Migraciones y conflictos. El desplazamiento interno en Colombia». En: *Convergencia*, No.47 (mayo-agosto) pp. 207-235.
- Fabbri, Paolo (1988) *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa.
- Flores, Pamela. Crawford, Livingston. (2006) «Identidades sin espacios de memoria: el caso del Área Metropolitana de Barranquilla» En: *Investigación y Desarrollo*, Vol.14, No.2, (diciembre), Barranquilla, Universidad del Norte, pp.352-371. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26814206>
- Flores, Pamela. Gómez, Nancy Regina (2007). «Mujeres y desplazamiento: Los espacios de la reparación». Libro Memorias *Pensar la ciudad. Miradas y desafíos a la realidad latinoamericana*. XXX Encuentro RNIU, México. Recuperado de https://www.academia.edu/33199777/Mujeres_y_desplazamiento.pdf
- Garcés P. Miguel, Palacio S., Jorge (2010) «La comunicación familiar en asentamientos subnormales de Montería, Colombia». En: *Psicología desde el Caribe*, No. 25, enero-junio, 2010.
- Greimas, A.J. (1970, 1973). *En torno al sentido. (Ensayos semióticos)*. Madrid: Ed. Fragua.
- Greimas, A. J. y Fontanille, J. (1991) *Semiótica de las Pasiones: De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI, 2002,2.
- Hall, Edward. (1966) *La dimensión oculta*. México, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.



- «Informe Nacional de Desplazamiento Forzado en Colombia, 1985 a 2012» Unidad para la atención y reparación integral a las víctimas. Recuperado de <http://www.cjyiracastro.org.co/attachments/article/500/Informe%20de%20Desplazamiento%201985-2012%20092013.pdf>
- Lotman, Iuri (1970, 1977). *The structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Lotman, Iuri (1977) *La semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid, Cátedra y Universidad de Valencia (1998).
- Mejía Botero, J. (Director). *Desterrados* (2007) Colombia, enlucha films.
- Nogué, Jean «Fenomenología y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales». En: *Teoría y fenomenología: Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2010, pp. 25-42.
- Nora, Pierre (Dir.) (1984) «Les Lieux de Mémoire; 1: La République» Paris, Gallimard. Traducción española para uso exclusivo del Seminario de Historia Argentina, Prof. Fernando Jumar C.U.R.Z.A. - Universidad Nacional del Comahue.
- Pécaut, Daniel. « Les configurations de l'espace, du temps et de la subjectivité dans un contexte de terreur : L'exemple colombien ». *Bulletin de l'Institut Français d' Etudes Andines*, 2000, 29 (3): pp.307-330.
- Ramírez, María Himelda. (2006). «El impacto del desplazamiento forzado sobre las mujeres en Colombia». *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* Recuperado de <http://alim.Revues.org/531>.
- Ruiz Navia, O. Bustamante, D. (Productores) Vega, W. (Director) (2012) *La Sirga*, Colombia, Contravía films.
- Soja, Edward. 1989, 2001. *Postmodern Geographies. The reassertion of space in Critical Social Theory*. Verso: London. 2001.
- Tassara, Carlos (1999). «El desplazamiento por la violencia en Colombia. Experiencias, análisis y posibles estrategias de atención en el Departamento de Antioquia». Recuperado de http://www.academia.edu/1293654/El_desplazamiento_por_la_violencia_en_Colombia._Experiencias_an%C3%A1lisis_y_posibles_estrategias_de_atenci%C3%B3n_en_el_Departamento_de_Antioquia
- Tobón, Gloria. Otero, Yuli. (1995). «Mujeres y desplazamiento. Una realidad en la ciudad de Montería». Corporación María Cano. Montería.
- Tuan, Yi-Fu. 1977, 2007. *Space and place: The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- UNHCR Statistical Yearbook 2012. Recuperado de <http://www.unhcr.org/pages/49c3646c4d6.html>

Recibido: 1 de agosto de 2017 / **Aprobado:** 15 de diciembre de 2017