

(Contra)memoria y biopolítica

En *Todos tus muertos* (Carlos Moreno, 2011)

Bibiana Patricia Pérez González

Recibido: 7.01.2019 — Aceptado: 15.02.2019

Title / Titre / Titolo

(Counter) Memory and biopolitics in *Todos tus muertos* (Carlos Moreno, 2011)
 (Contre) Mémoire et biopolitique dans *Todos tus muertos*
 (Carlos Moreno, 2011)
 (Contra) Memoria e biopolitica nel film *Todos tus muertos*
 (Carlos Moreno, 2011)

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

El presente artículo indaga acerca del tipo de memoria que construye la película de ficción colombiana *Todos tus muertos* (Moreno, 2011) sobre el conflicto sociopolítico colombiano actual, visibilizando dos dispositivos biopolíticos: la desaparición forzada y el narco-estado. Este análisis se llevará a cabo a la luz del concepto de «biopolítica» que propone el sociólogo y filósofo italiano Maurizio Lazzarato (1997), en el cual el público es el principal objeto de control en nuestra sociedad de la información contemporánea.

The present article proposes an approach to the type of memory that is constructed in the Colombian fiction film *Todos tus muertos* (Moreno, 2011) about the current sociopolitical conflict in Colombia, with the goal to visualize two biopolitical dispositives: forced disappearance and narco-state. The analysis is undertaken in the light of the concept of «biopolitics» proposed by the Italian sociologist and philosopher Maurizio Lazzarato (1997), in which the public at large is the main object of control in contemporary information society.

Cet article explore le type de mémoire que le film de fiction colombien *Todos tus muertos* (Moreno, 2011) construit sur le conflit sociopolitique colombien actuel, rendant visibles deux dispositifs biopolitiques : la disparition forcée et le narco-État. Cette analyse sera menée à la lumière du concept de «biopolitique» proposé par le sociologue et philosophe italien Maurizio Lazzarato (1997), selon lequel le public est le principal objet de contrôle dans notre société de l'information contemporaine.

Questo articolo esplora il tipo di memoria che il film colombiano *Todos tus muertos* (Moreno, 2011) costruisce sull'attuale conflitto socio-politico colombiano, per rendere visibili due dispositivi biopolitici: la sparizione forzata e il narco-stato. L'analisi sarà sviluppata alla luce del concetto di «biopolitica» proposto dal sociologo e filosofo italiano Maurizio Lazzarato (1997), per il quale il pubblico è il principale oggetto di controllo nella società dell'informazione contemporanea.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Biopolítica, cine, público, memoria, conflicto sociopolítico, Colombia.
 Biopolitics, cinema, audience, memory, sociopolitical conflict, Colombia.
 Biopolitique, cinéma, publique, mémoire, conflit sociopolitique, Colombia.
 Biopolitica, cinema, pubblico, memoria, conflitto sociopolitico, Colombia.

Introducción: tecnologías del tiempo y de la memoria

En la presente economía de la información o posfordismo, cuyo contexto de referencia son las «sociedades de control» (Deleuze), la producción se define como la creación de mundos posibles mediante la acción de las imágenes, de los sonidos y de los datos a distancia. Este tipo de economía se fundamenta en la cooperación de cerebros que, a su vez, producen bienes comunes, conocimientos, lenguajes, ciencias, artes, servicios, afectos, comunicaciones y relaciones sociales (Hardt y Negri). Maurizio Lazzarato (1997) introduce una vía de análisis fecunda, al proponer el público como el objeto primordial de la biopolítica en el capitalismo posmoderno, el cual toma prestado de Gabriel Tarde su definición: «[El público es] una multitud dispersa, en la que la influencia de unos espíritus sobre otros se ha convertido en una acción a distancia» (Tarde, VI).

En ese sentido, Lazzarato (1997) redefine el concepto de biopolítica propuesto por Michel Foucault, considerando no sólo los procesos biológicos de la especie, sino también, la memoria como espacio de control y producción. La vida aquí entendida, es la vida a-orgánica que está en el origen de todo lo viviente y del mundo, es decir, la vida comprendida en «el tiempo y su virtualidad» (1997, p. 71). La memoria, comprendida como potencia de actualización de lo vivo y de lo virtual que incide en el público, es la propiedad sobre la que Friedrich Nietzsche, Gabriel Tarde y Mauricio Lazzarato propondrán como fundamento irreductible en la definición de todo lo viviente:

[...] todos los elementos infinitesimales de un cuerpo, todas las mónadas orgánicas tienen una memoria, en tanto que lo no-vivo carece de esta propiedad (o aptitud) [...] la esencia de lo vivo es una memoria, la preservación física del pasado en el presente. Al reproducirse, las formas de vida que vinculan el pasado al presente y graban los mensajes para el futuro (Lazzarato, 1997, p. 90).

Por consiguiente, la modulación del público a través de la memoria se convierte en la función más importan-

te de la biopolítica actual. Las «tecnologías del tiempo» —de las que hace parte el cine— actúan a distancia movilizando el público, los hábitos mentales, los deseos, los valores y las creencias; producen una micropolítica de la percepción, de los afectos, de las conversaciones y de los signos olvidados o evocados. El cine, al igual que la memoria, es la preservación física del pasado en el presente y almacena los mensajes para generaciones futuras.

De esta manera, la producción de imágenes por medio de las cuales se articula y movilizan los imaginarios hacen de la industria cinematográfica una gran tecnología social y de género (De Lauretis), productora de subjetividades, percepciones, marcos de inteligibilidad, relaciones de poder y efectos de verdad, que se actualizan cada vez que son narrados. El cine, y en general la producción cultural, constituyen un importante dispositivo de producción de los afectos y de la memoria, transformando radicalmente los modos de percepción colectiva (Lazzarato, 1997).

Las representaciones que construye el relato fílmico así, están atravesadas por discursos políticos, económicos, filosóficos, estéticos, morales, socioculturales e históricos, que, en ningún caso son inocentes. Un vivo ejemplo de ello, es el modo institucionalizado de producción cinematográfica estadounidense que se posiciona como el paradigma del cine institucional moderno del siglo XX, en el cual la mayoría de películas de ficción utilizan sistemas narrativos temporales y espaciales similares, y se reproducen de manera masificada. Tal y como lo señala Stiegler, «Hollywood representa la industrialización de la imaginación en una cosificación alienante de la conciencia cognoscente» (Stiegler, 58-59).

Al borde o por fuera de la gran industria, existen otras miradas y formas de narrar la realidad, no todo el cine es capturado de la misma manera por los «Aparatos Ideológicos del Estado» (Althusser) y por la economía. Es imperativo señalar la diferencia que existe entre las producciones del cine comercial, las cuales podemos decir que funcionan en beneficio del entramado Imperial y el cine que resiste contra la memoria hegemónica, posicionándose como agente político en el contex-

to contemporáneo. La película de ficción colombiana *Todos tus muertos* (Moreno, 2011) se posiciona como un discurso contrahegemónico que nos servirá de ejemplo para hacer visible el tipo de memoria que construye el relato; el lugar crítico desde donde se posiciona el discurso en su ejercicio de alumbrar zonas grises sobre las representaciones del conflicto sociopolítico colombiano que opera en clave biopolítica.

Análisis de *Todos tus muertos* del director Carlos Moreno

En los primeros once minutos del relato queda enunciado uno de sus principales conflictos de la película: una montaña de cadáveres aparece misteriosamente abandonada en medio de un cultivo de maíz en las parcelas de Salvador, un campesino que tendrá que probar su inocencia. Dos alcaldes que intentan a toda costa ocultar el verdadero móvil del asesinato, y el cuerpo policial que obedece las órdenes de uno de los actores armados del conflicto sociopolítico en un pueblo colombiano.

La incertidumbre sobre el asesinato de estas personas pone en evidencia dos problemáticas cruciales. La primera, tiene que ver con la corrupción dentro de los procesos electorales que se observa con el tráfico de votos y la influencia de distintos actores del conflicto armado, tales como narcotraficantes, paramilitares y funcionarios del Estado. La segunda, representa el tratamiento deshumanizante de las víctimas del conflicto sociopolítico, marcado por la indolencia e impunidad por parte del Estado y sus funcionarios.

La corrupción, el trasteo y compra de votos por parte de la maquinaria política —con el fin de ganar las elecciones por vías ilegales—, desemboca en el fatídico asesinato de más de cincuenta personas, que fueron a parar en las parcelas de Salvador. Este hecho revela la materialización del vacío jurídico y la consecuente «nuda vida» (Agamben, 1998; Agamben, 2004) en las poblaciones bajo el régimen de la violencia sociopolítica representada en la película. Además, el relato pone sobre la mesa la relación de poder y subordinación de

los funcionarios del Estado frente a otros actores ilegales del conflicto, como son las mafias del narcotráfico y los paramilitares. Así mismo, se pone de manifiesto las complejidades y el vínculo perverso entre legalidad-ilegalidad y Estado-población civil, que se traduce en el funcionamiento biopolítico de la desaparición forzada. En *Todos tus muertos* la ley queda suspendida y convertida en instrumento de mercancía por funcionarios públicos, desde el momento en que, a las personas asesinadas, se les niega la posibilidad de tener un proceso jurídico y en su lugar se eligen las vías ilícitas.

Judith Butler, en *El poder del duelo y la violencia*, señala que el funcionamiento del poder contemporáneo opera a través de la suspensión de la ley como «una táctica de gubernamentalidad» (2006, p. 81)¹. Dicha gestión —propia del régimen biopolítico— funciona a través de instancias legítimas del poder, pero también, por medio de instituciones y discursos que carecen de legitimidad. Dichas tácticas funcionan de manera difusa para disponer poblaciones, producir sujetos, prácticas y creencias que responden a fines políticos específicos. En la decisión sobre el destino de los muertos, no solamente la ley queda suspendida por parte de los funcionarios públicos, ya que han sido puestos por fuera del marco legal en una situación de estado de excepción (Agamben, 2004), sino que también, opera el fenómeno del narco-estado con la complicidad y obediencia de los funcionarios públicos. Son los actores ilegales del conflicto —narcotraficantes o paramilitares— los que deciden finalmente qué medidas tomar frente a la masacre. Los cuerpos desaparecidos a causa del régimen biopolítico de la guerra en Colombia, representados en el film, no son sólo cuerpos convertidos en *homo* y *féminas sacer* sacrificables en una guerra degradada, detenidos en un vacío jurídico que les sustrae de cualquier posibilidad de un proceso legal justo, sino que también, han sido convertidos en objeto de mercancía e intercambio

¹ La «gubernamentalidad» surge junto con las sociedades liberales como un modo de poder relacionado tanto con el mantenimiento como con el control de cuerpos e individuos, con la regulación y producción de individuos y poblaciones y con la circulación, en tanto mantiene y limita la vida de la población (Butler, 2006, p. 81).

dentro del «Capitalismo Mundial Integrado» (Rolnik & Guattari).

La película pone en escena esa mercantilización de cuerpos utilizados para fines políticos, estrategia que se anuda a las prácticas predatorias del narcotráfico, para mantener un orden mafioso. Se necesitan votantes en las elecciones —no importa si están vivos o muertos— mientras el imperativo sea convertir la vida en moneda de intercambio. Lo cual se articula con el fin de: «[...] producir cuerpos muertos, mutilados o vejados como una forma de mercancía que abre, mantiene y se justifica en el proceso de la oferta y la demanda del nuevo capitalismo» (Valencia, 85). De esta forma, el libre mercado globalizado construye su propia versión del mundo y el mapa por donde transita en una macabra versión de «capitalismo gore» (Valencia).

Por otro lado, si prestamos atención a los mecanismos de la biopolítica en su cometido de reorganizar y gestionar poblaciones para el beneficio del capital, llama especialmente la atención la representación que se hace de la montaña de cuerpos dispuestos unos sobre otros, tal y como se observa en el fotograma 1.

En esta escena, Salvador vive el horror de encontrarse con un «campo» (Agamben, 2001), zona difusa, en que la protección jurídica y los derechos subjetivos pierden efectividad: «[El campo] es el más absoluto espacio biopolítico que se haya realizado nunca, en que el

poder no tiene frente a él más que la pura vida biológica sin mediación alguna» (2001, p. 40).

Podemos aventurar la hipótesis que la forma en que se representa la montaña de cadáveres en el film guarda una estrecha relación con las formas en que el régimen biopolítico del holocausto nazi disponía los muertos. Esta forma de reunir objetos y restos humanos era una práctica habitual dentro de los campos de concentración. Durante el régimen nazi, las pertenencias y objetos que se recogía de los judíos al llegar al campo de exterminio, como ropa, zapatos, anteojos, cepillos, maletas, joyas, dinero, así como, lo que quedaba de sus cuerpos, pelo, dientes y prótesis, formaban una montaña de objetos clasificados que luego serían reutilizados e integrados en la economía alemana. En la gestión biopolítica de las poblaciones existe una estrecha conexión entre el uso y el aprovechamiento de los cuerpos —deshumanización sistemática de los individuos— y la tecnificación de la barbarie, dirigidas al aumento de la producción económica a gran escala.

La representación de la muerte y la violencia en *Todos tus muertos* viene a decir que, la sistematización, usos y disposición del cuerpo humano como materia prima e insumo integrado dentro del circuito de la mercancía y la economía mundial, sigue vigente en las sociedades actuales a través de reinscripciones específicas; efecto de las configuraciones sociales y políticas en las que



Fotograma 1. *Todos tus muertos* (Moreno, 2011). Selección de imágenes: Minuto 11:33.

este fenómeno tiene lugar, es decir, la tecnificación de la barbarie está más viva que nunca.

La representación sobre el tratamiento de la muerte en el relato constituye un tipo de memoria sobre la violencia que se registra diariamente en cualquier vereda, pueblo o corregimiento colombiano, como consecuencia de la instauración de una «biopolítica sobre la vida» (Esposito, 2004), una máquina de guerra productora de oleadas de muerte e impunidad en la sociedad colombiana. En el conflicto socio-político muchas de las muertes que se producen son igualmente detenidas en un plano jurídico. Sobre ellas pesa la impunidad debido a que sus cuerpos tampoco son entregados a sus familiares para darle un ritual fúnebre, ni son parte del duelo nacional de un país desgastado por la violencia. Son desapariciones que tienen el sello de los actores del conflicto armado, producto de técnicas de tortura y de muerte tan aberrantes e inverosímiles, como hornos crematorios para incinerar los cadáveres y esconder de ésta manera las marcas de los cuerpos; ríos manchados de sangre por cadáveres putrefactos que esperan ser devorados por aves de rapiña; fosas comunes bajo tierra repletas de muertos que nadie volverá a ver; descuartizamientos públicos en la plaza de los pueblos en un espectáculo de sangre con el fin de castigar a supuestos colaboradores del enemigo; violaciones sexuales y tortura a mujeres, niñas y comunidad LGTBI como una forma de castrar la comunidad enfrentada; jóvenes asesinados para engrosar la lista de supuestos «guerrilleros» asesinados en combate por parte de las fuerzas militares del Estado y años después reconocidos como falsos positivos; población civil masacrada en medio del fuego cruzado en veredas, pueblos y ciudades.

En definitiva, el relato visibiliza la corrupción, el vacío jurídico de la masacre, la perversión de las instituciones del Estado y la presencia de actores armados en el territorio, es decir, se pone en primer plano los juegos de poder y la degradación de las víctimas. Sin embargo, a medida que transcurre la cinta, la historia da un giro inesperado: el verbo se hace carne y los cadáveres agencian su propia muerte tal y como se verá a continuación.

Planos subjetivos y la mirada del más allá

Uno de los elementos claves de la producción cinematográfica en cuestión, es el lugar de enunciación que se le otorga a las víctimas dentro de la narración, el cual se hace visible a través de dos marcas específicas. La primera tiene que ver con la decisión de convertir a las personas asesinadas en cuerpos que miran y pueden moverse. La otra marca se relaciona con la construcción del relato a partir de varios planos subjetivos ubicados desde el lugar de los cadáveres. Con este gesto se abre la posibilidad de que las personas masacradas nos ofrezcan su propia mirada del conflicto. Veamos a continuación la siguiente escena en la que Silvio, uno de los muertos, abre los ojos después de que Carmen lo identifica. Primer acto de reconocimiento que pone en tensión la relación entre vivos y muertos, así como las posibles vías de tratar la masacre (grupo de fotogramas 2).

En esta escena, Carmen reconoce a Silvio e insiste que éste debe ser entregado a sus familiares, acto que recibe de vuelta la mirada de éste, así como el giro sobre la posición desde donde se cuenta la historia —a partir de ese momento la cámara se ubica en el lugar de las víctimas—. La posibilidad que los muertos ‘vean’, les otorga un lugar de enunciación propio dentro del relato, pues abrir los ojos significa tener un punto de vista, lo que posibilita no sólo una versión sobre los hechos, aquella hegemónica dada por parte del perpetrador del daño y la violencia, sino también la que hace visible el relato de las víctimas mismas.

Podemos afirmar entonces, que el gesto de otorgarles a las víctimas un punto de vista, así como el uso constante de los primeros planos, es la apuesta del relato por rescatar la subjetividad de lo que la guerra deshumanizó. Es un camino que busca reparar el daño causado a las personas y comunidades afectadas por la violencia sociopolítica de este país, ante el desdibujamiento de la identidad a la que son sometidas con la violencia y negación sistemática que produce el fenómeno de la desaparición forzada.



Grupo de fotogramas 2. *Todos tus muertos* (Moreno, 2011). Selección de imágenes: Minuto 49:50 a 58:30.

Dispositivos tanatopolíticos: la desaparición forzada y el narco-estado

La desaparición forzada ha aumentado exponencialmente en Latinoamérica, presentando su pico más alto durante los regímenes dictatoriales. Esta modalidad de violencia consiste en la combinación de tres elementos

fundamentales: la privación de la libertad de la víctima, la sustracción de la víctima del amparo legal y el ocultamiento de información que pueda dar pistas del paradero del desaparecido; siendo responsables tanto los Estados nacionales como los grupos armados ilegales que incorporan esta práctica dentro de su repertorio criminal. Se estima que, en los últimos cuarenta y cinco años del conflicto armado, han sido 60.613 las personas

desaparecidas, siendo los actores del conflicto: agentes de seguridad del Estado, paramilitares, narcotraficantes, guerrillas y el crimen organizado, los principales responsables de este delito. Es una estrategia bélica que responde a diversos fines, entre los que podemos enumerar: castigar a un opositor político o impedir su organización; propagar el terror y ejercer control territorial; ocultar las evidencias a fin de entorpecer los procesos de investigación y judicialización (Centro Nacional de Memoria Histórica).

La desaparición forzada conlleva daños morales, psíquicos, emocionales, materiales y políticos, los cuales se agravan ante la precaria atención del Estado y la impunidad del delito. Es un tipo de violencia que afecta no sólo la identidad del desaparecido, sino la de su entorno, por lo que nombrar y ritualizar las desapariciones con el objeto de movilizar un duelo colectivo, es una necesidad política fundamental. Variadas formas de desaparición forzada y selectiva se dibujaron en Colombia, un país en el que la gubernamentalidad está asociada con economías ilegales, como el paradigmático caso del narco-estado. Este neologismo se hace operativo en aquellos países cuyas instituciones políticas se encuentran profundamente influenciadas por el narcotráfico, de modo que los funcionarios del Estado son al mismo tiempo, miembros de las redes del narcotráfico.

La narco-política en Colombia dibuja un tipo de dispositivo que produce, administra, gestiona y rentabiliza tanto la vida como la muerte de las poblaciones, en una compleja relación de fuerzas que bordean y atraviesan los límites de lo legal. En consecuencia, la desaparición de ciertas vidas está a cargo de los funcionarios del Estado y de fuerzas ilegales que dominan territorios enteros, como el narcotráfico, el paramilitarismo, las guerrillas (FARC y ELN principalmente)², así como el crimen organizado en una gran red de sicariato.

² Las guerrillas de las FARC-EP iniciaron un proceso de cese al fuego y desarme después que se firmara y se ratificara en el gobierno de Juan Manuel Santos, el Acuerdo para un Paz Estable y Duradera en La Habana en el año 2016. Sin embargo, por el incumplimiento de los acuerdos por parte del estado colombiano, las violencias se están intensificando en el país.

Conclusiones

El cine como «tecnología del tiempo» y producción biopolítica que gestiona la memoria, los afectos y el público, se convierte sin duda, en un escenario de representación propicio para reflexionar sobre las formas como se construyen los marcos de inteligibilidad, que tienen el poder de conferir efectos de verdad sobre aquello que narra. De manera que, al hacer parte de los medios de comunicación masiva, el cine es usado como arma de guerra para construir relatos que se alinean con intereses políticos particulares, justificando la intervención tanto en poblaciones como territorios y en otros casos, como herramientas que usan la ficción para poner en escena relaciones de poder ocultas, subvirtiendo a través de la narración lo hegemónicamente establecido.

En efecto, *Todos tus muertos* (Moreno, 2011) se posiciona como un relato que hace un ejercicio de (contra) memoria de lo que se ha instituido como verdad, mueve los «marcos de guerra» (Butler, 2010) dentro de los cuales estamos autorizados a poder ver y sentir, desnaturaliza a través de la ficción, la violencia generada por los regímenes normativos, que tienen como fin último, sustentar las desigualdades de género, raza, clase, procedencia étnica o cultural. Es decir, visibiliza de manera contundente algunas de las formas en que la guerra gestiona territorios y recursos, particularmente, el fenómeno de las alianzas perversas del poder entre funcionarios públicos, instituciones del Estado, organizaciones ilegales, gestionando políticas de muerte sobre las poblaciones y territorios.

Así mismo, la construcción narrativa, el lugar de la muerte y el manejo de los planos en la producción cinematográfica, ubican a las víctimas en el centro del relato: los campesinos que han tenido que sufrir impunemente la violencia; los muertos desaparecidos que experimentan múltiples pérdidas, la vida, la identidad y la posibilidad de ser encontrados; los niños que heredan de sus ancestros una patria desgastada por el dolor y los ciudadanos que son usados para reproducir un régimen de poder perverso.

Se trata de una producción cinematográfica constructora de una memoria del conflicto sociopolítico,

que pone a circular de manera crítica los significados acerca de la humanización de los cuerpos/vidas que cuentan o no para el Imperio y para la producción económica global. La memoria que es construida en el film, es una evocación que muestra la hegemonía del régimen normativo de la guerra. Primero, al visibilizar que el impacto del conflicto armado viene dado en clave de género, como, por ejemplo, la desaparición forzada que afecta radicalmente mucho más a los hombres que a las mujeres. Segundo, porque los cuerpos muertos representados son cuerpos disidentes que se resisten a ser cosificados por las fuerzas del conflicto. Tercero, el film denuncia que el duelo como proceso de recuperación colectiva de las poblaciones sigue siendo una posibilidad política negada en los territorios donde la guerra golpea con violencia; los desaparecidos seguirán viviendo en el plano de lo abyecto y fantasmático mientras los crímenes sean cobijados por la impunidad.

Finalmente, la película muestra la resistencia, la fuerza vital y creativa que emerge a partir del dolor y la barbarie, así como la apuesta por inventar otros sentidos alrededor de la noción de víctima. Dichos significados se acercan más a sus posibilidades políticas y se alejan de aquellos encerrados en un círculo de estigmatización social, que por tantos años han naturalizado la instrumentalización de las poblaciones, en contextos donde la guerra opera como régimen de biopoder.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 1998.
- *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- *Estado de excepción. Homo sacer II*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós, 2010.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*, (6ª edición ed.). Madrid: Cátedra, 2005.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. *Hasta encontrarlos. El drama de la desaparición forzada en Colombia*. Bogotá: CNMH, 2016, <http://centrodememorialhistorica.gov.co/descargas/informes2016/hasta-encontrarlos/hasta-encontrarlos-drama-de-la-desaparicion-forzada-en-colombia.pdf>.
- DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría fílmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.
- DELEUZE, Gilles. «Post-scriptum sobre las sociedades de control». *Polis*, 13, 2006, <https://doi.org/10.4000/polis.5509>.
- FOUCAULT, Michel. *Historie de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1976.
- HARDT, Michael y Antonio Negri. *Imperio*. Harvard University Press, 2000.
- LAZZARATO, Maurizio. «Per una ridefinizione del concetto di 'bio-política'». *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*. Trad. Marcelo Expósito. Ombre Corte, 1997, pp. 71-81.
- *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pre-textos, 1991.
- MINISTERIO DE CULTURA. *Cartilla de historia de cine colombiano*. Dirección de cinematografía. 2015, <http://www.mincultura.gov.co>.
- ROLNIK, Suely y Félix Guattari. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- STIEGLER, Bernard. *La técnica y el tiempo*, vol. III. *El tiempo de cine y la cuestión del malestar*. Hondarribia: Argitaletxe Hiru, 2001.
- TARDE, Gabriel. *La opinión y la multitud*. Madrid: Taurus, 1986.
- VALENCIA, Sayak. *Capitalismo Gore*. España: Melusina, 2010.
- ZORIO, Sandra. «El dolor por un muerto vivo. Una lectura freudiana del duelo en la desaparición forzada». Trabajo de grado. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- 64A-FILMS (Productora), Moreno, C. & Torres, A. (Escritores), Moreno, C. (Director) (2011). *Todos tus muertos* [Película]. Colombia: Cine Colombia S.A.