

Diana Liceth Palacios Doncel

30 de junio de 2013

## **Género y Duelo en el cine colombiano a propósito de las películas “La primera noche” de Luis Alberto Restrepo y “Retratos en un mar de mentiras” de Carlos Gaviria.**

### **1. Introducción**

Las reflexiones que presentaré en este escenario hacen parte de la investigación “Biopolítica, Género y Duelo en el Cine Colombiano (2000 - 2011)” que desarrollé para optar por el título de Magister en Género y Políticas de Igualdad de la Universidad de Valencia y que sigue su curso en el marco del Doctorado en Comunicación de la misma Universidad. Esta investigación, se interesa en el cine de ficción que se produce desde Colombia y que tiene como eje narrativo la experiencia de hombres y mujeres víctimas de la guerra, precisamente para entender cuáles son las claves de interpretación, y porque no, de identificación con el sufrimiento y con la pérdida que ofrecen los relatos audiovisuales. Es decir, el objetivo es entender cómo emergen allí los dispositivos de inteligibilidad del duelo y los mecanismos diferenciales de sexo, género, clase, pertenencia étnica y sociocultural en los que se inscribe la representación de su experiencia.

De este modo, he organizado la exposición en dos partes. La primera expone de forma sucinta algunas de las claves conceptuales en las que se inscribe la investigación. La segunda parte, recoge elementos del análisis realizado a partir de dos películas colombianas que abordan el desplazamiento forzado, y que en su relación con el contexto sociopolítico Colombiano son relevantes<sup>1</sup> frente al objetivo de la investigación. Ellas son: “La primera noche” de Luis Alberto

---

<sup>1</sup> Son relevantes porque en primer lugar, aborda uno de los problemas más graves del país que afecta aproximadamente al 10% de la población, y al mismo tiempo, es el más invisibilizado en los medios masivos de comunicación, el que presenta mayor abordaje de tipo jurídico, político y administrativo, y aquel que ha presentado debates y pugnas entre instituciones gubernamentales y no gubernamentales en la última década. El segundo criterio es que los dos relatos fílmicos representan maneras alternativas de abordar y de articular los discursos frente a la guerra y a la experiencia misma de las víctimas, en dos momentos distintos pero significativos en términos de los debates políticos que han caracterizado los gobiernos de Alvaro Uribe Vélez (2002- 2006 y 2006-2010) y Juan Manuel Santos (2010-2014), así como frente a las nuevas dinámicas de confrontación armada que se han producido en el marco de las políticas de “seguridad democrática” desarrolladas durante estos gobiernos.

Restrepo estrenada en 2003 y "Retratos en un mar de mentiras" de Carlos Gaviria estrenada en 2010.

## **2. Claves del contexto epistemológico y conceptual**

Para avanzar en el abordaje de los relatos cinematográficos sobre la guerra, y de manera específica, sobre los modos en los que pone en relación las vidas y los cuerpos de hombres y mujeres, propuse construir un mapa de relaciones que permitiera enmarcar las preguntas y los análisis a partir de tres ejes centrales. En primer lugar, para hablar del cuerpo en el marco de la guerra, he preferido dialogar con Judith Butler, Antonio Negri y Richard Hardt para comprender el sentido político y productivo de las violencias sobre el cuerpo y con el cuerpo en el contexto de la guerra y del orden global. De este modo, el cuerpo es entendido como una materialidad histórica y socialmente constituida, que, en el contexto del imperio, adquiere significación política, en la medida en que la vida se transforma en “mercancía” y al mismo tiempo en insumo fundamental del proceso de producción. Así, el cuerpo y la vida que entraña, se convierten en objeto de control y regulación a través de la guerra como régimen de biopoder (Negri y Hardt, "Multitud"), del mercado que dirige los flujos de la globalización insertando los cuerpos en el orden hegemónico, a partir de una política de administración y jerarquización constante de las diferencias; y de la comunicación, que impone la circulación de signos y orienta el imaginario social (Negri y Hardt, Imperio).

El segundo eje, parte de los planteamientos de la teoría fílmica feminista y en especial de Giulia Colaizzi y Teresa de Lauretis, para comprender el cine como una potente tecnología social y de género que, desde la producción-gestión de las emociones, tiene efectos en la organización y distribución de la vida, y en la creación de ciertos marcos de inteligibilidad que hacen posible su reconocimiento y valoración (Colaizzi 37-40; De Lauretis “Tecnología del Género” 36; “Alicia ya no”). El cine hace parte de la máquina comunicativa y en este sentido coadyuva en la construcción de subjetividades; tanto de aquellas marcadas como víctimas, vidas perdidas dignas de duelo y vidas que no vale la pena llorar o doler; pero igualmente, de aquellas subjetividades marcadas por la indiferencia y la desesperanza.

Finalmente, en el tercer eje recojo la categoría del duelo desde la perspectiva de María Elena Elmiger quien lo define como un proceso de subjetivación que implica articulaciones entre

lo público, lo privado y lo íntimo (15-16). Esta lectura del duelo como proceso de subjetivación se conecta con los planteamientos de Butler ("Vida Precaria" 46-50) cuando señala que el duelo tiene una dimensión política ineludible, pues justamente a partir de la pérdida, lo que aparece con toda nitidez es la vulnerabilidad del cuerpo y la interdependencia en la que ese cuerpo, esa subjetividad se constituyen. Es en el duelo, en donde la vida cobra todo su valor e importancia pues, como la autora plantea, "la capacidad de ser llorado es un presupuesto para toda vida que importe. ... sin capacidad de suscitar condolencia, no existe vida alguna, o, mejor dicho, hay algo que está vivo pero que es distinto a la vida." (Butler, "Vida Precaria" 32).

Entender el duelo desde una perspectiva política, evidencia que la vulnerabilidad y la precariedad son "una condición compartida" e inherente a la vida del cuerpo; pero es una condición que ha sido políticamente inducida sometiendo a los cuerpos a una distribución desigual del conjunto de recursos materiales y simbólicos que garantizan su existencia. Es evidente que en condiciones de extrema violencia, como en la guerra, las pérdidas de unos y otros grupos sociales son también desiguales (Butler, "Marcos de Guerra" 44-54). En tales condiciones, la articulación de lo público, lo privado y lo íntimo para lograr la subjetivación del duelo, quedan suspendidas por completo, o mejor, quedan suspendidas también de manera diferencial a propósito de variadas tecnologías sociales y regímenes de poder: el duelo se convierte en objeto de control que contribuye a sostener el orden y distribución diferencial de la precariedad.

En este sentido, la precarización de la vida es una cuestión material, pero además perceptual y simbólica, pues como señala Butler: "aquellos cuyas vidas no se consideran susceptibles de ser lloradas, y, por ende, de ser valiosas, están hechos para soportar la carga del hambre, del infraempleo, de la desemancipación jurídica y de la exposición diferencial a la violencia y a la muerte" ("Marcos de Guerra" 45). Es decir, la desigualdad y la violencia se sustentan también sobre un conjunto de discursos y dispositivos que controlan el derecho a duelar, precisamente porque en esa expresión del dolor, se expone la vida que se ha perdido a causa de todas las injusticias que sustentan el bienestar y la garantía de existencia de otras vidas.

Por lo tanto, el control del duelo es crucial para obtener el consenso, o por el contrario, el rechazo de ciertas prácticas de violencia, tales como la guerra; y al mismo tiempo, representa un dispositivo de dominación sobre los cuerpos, en tanto mantiene lógicas de diferenciación y

jerarquización brutales, llevadas al extremo de la deshumanización, o, en palabras de Butler, de la “desrealización” (“Vida Precaria” 56-65) de la vida y de la muerte. Una desrealización de la muerte que opera negando o reprimiendo lo que había de vida humana en esos cuerpos, y una desrealización de la vida de los y las dolientes, de quienes sobreviven a la pérdida, pero a quienes se les niega el derecho a llorar, a ritualizar, a inscribir el relato de sus pérdidas quedando atrapados y atrapadas en la desubjetivización y la deshumanización.

Estos dispositivos de control del duelo están íntimamente relacionados con regímenes de poder centrados en la regulación de los afectos. Las reacciones afectivas como la indignación, la rabia o la indiferencia, están vinculadas con los modos en que se interpreta el mundo; así que “la manera como interpretamos lo que sentimos puede modificar, y de hecho modifica, el sentimiento como tal” (Butler, “Marcos de Guerra” 68). Estos sentimientos alimentan las visiones del mundo, del sí mismo, y las percepciones frente a la vida y la muerte de los y las otras.

En este marco o red conceptual ubico la pregunta sobre los modos en los que el relato fílmico produce representaciones del duelo de quienes de manera directa han vivido el rigor de la violencia bélica. Esto es de particular importancia, si se reconoce que la guerra como régimen de biopoder opera en el orden simbólico y discursivo, desde el cual se justifican ciertos modos de violencia. En este sentido, la pregunta sobre los relatos fílmicos articulados sobre las experiencias encarnadas de la guerra, no es tanto por su poder de enmarcar ciertas formas de reconocibilidad, sino, más bien, sobre cuáles son los esquemas de inteligibilidad, de reconocimiento que allí operan, precisamente en su calidad de tecnología del yo, del imaginario social y de género; es decir, como artificio que tiene efectos de verdad sobre lo que enuncia y que contribuye a crear eso de lo que está hablando.

### **3. “*La primera noche*”: entre la indignación y la sospecha**

“*La primera noche*” es la opera prima del director Luis Alberto Restrepo que se estrena en el año 2003; un periodo en el que se instala en el país el discurso de la seguridad democrática y de la pacificación por la vía militar, luego del fracaso de los diálogos de paz con la guerrilla de las FARC en el Caguán. El relato está construido a partir de dos conflictos. El primero hace referencia a los momentos de angustia, dolor, miedo, precariedad e incertidumbre que una pareja

de campesinos debe afrontar con el desplazamiento forzado que se produce a causa de la guerra. El segundo conflicto se refiere a la historia de amor y desamor que configura la relación entre los dos y que será decisiva en el desarrollo y desenlace de la historia.

Se trata del primer esfuerzo por abordar el conflicto armado desde la perspectiva de las víctimas del desplazamiento forzado, implicando en la narración el impacto diferencial de las pérdidas, pero también, apostando por vincular esta experiencia con la trama estructural de las desigualdades históricas, de la guerra y de las violencias que vive el país. En este sentido, “*La primera noche*” (2003) denuncia enfáticamente las conexiones y continuidades frente a las desigualdades, violencias y discriminaciones que encarnan los hombres y las mujeres tanto en el universo urbano como en el rural, inscritas en un orden social y simbólico, que, como señala Bourdieu, “funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya” (22), organizando el trabajo, el espacio- tiempo, los roles y modos de sociabilidad de acuerdo a la división sexual o generizada de los cuerpos.

En particular, el relato fílmico evidencia las posiciones de precariedad extrema que producen la guerra y el desplazamiento forzado; visibiliza cómo esa precariedad es transformada y redistribuida según una articulación compleja de relaciones de poder que inscribe los cuerpos y las vidas de “Toño y Paulina” – los protagonistas- de forma diferencial y jerárquica en torno a ideales regulatorios de sexo, género y clase, definiendo los modos en los cuales sus cuerpos son más o menos vulnerables, frente a qué tipo de riesgos, y por supuesto a las formas en las que sus vidas son interpretadas e “incorporadas” al orden productivo. En la película, las masculinidades están sometidas al círculo ocioso de la guerra, así como a las lógicas de competencia por el poder de la mirada y del deseo, mientras que el cuerpo femenino se constituye en objeto y territorio de tales luchas. De este modo, la historia y la psicología del personaje femenino cobran sentido a partir de la mirada de deseo y de goce, primero de los dos hermanos, luego de los guerreros y finalmente de los hombres que habitan la ciudad. Todos los intentos de los personajes por configurar una apuesta vital alternativa es controlada y regularizada bajo el orden hegemónico de la guerra que opera tanto en los territorios en los que ésta se despliega con mayor vehemencia, como en los territorios que parecen estar al margen.

Sin embargo, hay un tipo de violencia que no solo está invisibilizada en el relato fílmico sino que incluso termina naturalizada por cuenta de los lugares de enunciación de los personajes,

de las versiones y perspectivas que se privilegian, y del tejido que hace del conflicto interpersonal con aquellos que subyacen a la experiencia propia del desplazamiento forzado. Me refiero a una violencia que define cuáles son las pérdidas dignas de duelo y cuáles son las vidas que pueden habitar el poder de subjetivación que éste implica. En la película, el derecho a duelar está restringido por las condiciones que la guerra impone y que se despliegan de modo contundente en el relato fílmico; pero además, los efectos de la narratividad y de la escoptofilia construyen un marco de representación de las víctimas que contribuye a invisibilizar y a deslegitimar las pérdidas y los daños ocasionados por la guerra.

En primer lugar, el hecho de privilegiar la perspectiva de un campesino que se convierte en soldado y que huye luego de asesinar a su superior en un arranque de ira y venganza por la muerte de su madre, vuelve a poner el relato de las víctimas en posición de subordinación, en la medida en que se articula con un campo de sentido que a lo largo de la década estuvo en pugna por el significado de la guerra, por las cifras sobre la devastación que produce, por las responsabilidades del Estado, por la definición de quién es el enemigo, y más importante aún, por definir cuáles son las vidas que hay que defender, a costa de qué, y cuáles son las vidas que son viables y legítimas en el orden global.

La historia de un soldado de origen campesino cuya familia tiene vínculos con el bando enemigo, no sólo se desarrolla sobre un lugar común, sino que se articula con estereotipos frente a las víctimas de desplazamiento forzado como sospechosas; sospechas que se articulan con la culpa e inscriben en sus cuerpos ciertos referentes identitarios que se les imponen a estas personas porque provienen de zonas en las que históricamente ha habido presencia de uno u otro grupo armado; porque en medio de la polarización que se ha profundizado en el país en los últimos años, y que se expresa en la exacerbación de discursos alrededor de la defensa y justificación de la guerra contra el terrorismo, cualquiera puede encarnar al enemigo, sobre todo estos hombres y mujeres que siendo sobrevivientes, huyen, y que con su relato y sus pérdidas están precisamente confrontando las falaces promesas de tales discursos.

Adicionalmente, la culpa y la sospecha que definen los personajes de Toño y Paulina se distribuyen de modo diferencial por relaciones de poder basados en sexo y género, definiendo el lugar de sus pérdidas. Así, la fuerza que gana el duelo del personaje masculino por el desamor de Paulina frente a las pérdidas que ocasiona el desplazamiento forzado, es la que da forma a los

personajes y al desenlace de la historia. De este modo, la feminidad es integrada, segmentada y jerarquizada de acuerdo al deseo masculino, y a una serie de categorizaciones que determinan regímenes discursivos sobre lo que significa ser una mujer decente, indecente, buena o perversa. En contraste, esa feminidad inconsciente, provocadora y perversa que encarna Paulina tiene un papel preponderante en la transformación del personaje masculino de un joven soñador y bueno, en un hombre resentido y violento.

Por lo tanto, las reacciones afectivas de indignación frente a las injusticias que viven los personajes y en especial frente a las múltiples violencias de las cuales es víctima nuestro personaje femenino quedan atrapadas en un conjunto de estereotipos y posturas morales eminentemente patriarcales, que se producen en el contexto social y que circulan en la hiperrealidad del universo fílmico, convirtiéndose en un dispositivo que opera en la “desrealización” y “deshumanización” de las pérdidas y de la vidas que vale la pena llorar o que por el contrario pueden y deben sacrificarse en función del orden, la paz y la moral.

#### **4. “Retratos en un mar de mentiras”: Cuerpos atrapados y cuerpos festejados por el olvido**

“Retratos en un mar de mentiras” es la ópera prima del director Colombiano Carlos Gaviria, estrenada en el 2010; es decir, siete años después de “La primera noche” (Restrepo y Quiroga), y al mismo tiempo coincide con un periodo en el que se han producido en el país una serie de acontecimientos de tipo político y jurídico tales como la desmovilización de los grupos paramilitares y su sometimiento a la justicia en el marco de la Ley 975 de justicia y paz y que supone, por lo tanto, avances en términos del control de territorios por parte del Estado y de garantías para el retorno de las víctimas de desplazamiento forzado. El relato fílmico se ubica precisamente en este contexto, al abordar la historia de Marina y su primo Jairo quienes emprenden un viaje de carretera al Caribe Colombiano, con el fin de recuperar las tierras de las que fueron expulsados años atrás. El viaje se produce luego de la muerte del abuelo bajo un alud de tierra en una zona periférica de la ciudad de Bogotá. La relación entre Marina y Jairo ha sido siempre distante e incluso marcada por fuertes contrastes en sus maneras de moverse en el mundo: ella está sumida en un mutismo y ensimismamiento que le convierte en blanco de burlas y humillaciones; él –fotógrafo ambulante- es extrovertido, arriesgado y un presumido conquistador. A través del viaje, Marina rehace los recuerdos traumáticos frente al asesinato de

sus familiares y al mismo tiempo, tiene que enfrentar de nuevo la amenaza, el secuestro y la muerte de su primo a causa de la guerra.

Esta película ofrece un conjunto de claves narrativas que reiteran las situaciones de discriminación y desigualdad que afrontan las mujeres en condición de desplazamiento forzado por cuenta de regímenes regulatorios de sexo, género, generación y clase social; expone a través de los personajes, los modelos ideales de feminidad y masculinidad claramente diferenciados y jerarquizados, bajo las lógicas de la dominación- sumisión. La feminidad aparece como subordinada al espacio doméstico y a múltiples violencias; pero también a lógicas que construyen una representación de la sexualidad femenina que, como plantea Teresa De Lauretis ("Alicia ya no"), corresponde más a una propiedad, un atributo masculino que se proyecta sobre el cuerpo femenino para determinar qué es lo deseable y qué tipo de placer está en juego con la mirada.

Sin embargo, a diferencia de "*La primera noche*" (Restrepo y Quiroga) este relato fílmico no se limita a exhibir estos ideales que pueblan las fantasías del yo (femenino y masculino), sino que logra, por efecto de múltiples operaciones en el montaje y la construcción del argumento, poner en evidencia esa especie de espejismo o confinamiento en que vive el cuerpo y el deseo, a propósito de los modos en los que la máquina comunicativa organiza y controla la fantasía a través de regímenes del olvido.

El primero de esos regímenes tiene que ver con lo que he llamado la paranoia de la alegría, que vigila de manera constante la formación de los cuerpos a partir de ficciones tales como la libertad, la autonomía, la felicidad, el dinero y el éxito. Se trata de ficciones organizadas según el género, la clase, la pertenencia étnica y generacional, que son confrontadas con el dolor, el miedo y la tragedia de la pérdida. Esta paranoia de la alegría opera a través de los modelos de feminidad y masculinidad que gobiernan la sexualidad y que Marina se resiste a habitar, convirtiéndose en un cuerpo abyecto, "inútil" para el orden productivo que impone la guerra, el mercado y la máquina comunicativa.

El segundo régimen del olvido, tiene que ver con el impacto de las pérdidas que ocasiona la guerra y con las enormes desigualdades en el acceso a las condiciones materiales y simbólicas que permiten o no el duelo; desigualdades que, como nos cuenta la película, mantienen el cuerpo

de Marina vacío de vida. Una de las manifestaciones de este tipo de régimen se refleja en los modos en los que el “mal-estar” de Marina es leído e interpretado por el conjunto de la sociedad; ese “mal-estar” es categorizado como una anomalía de su voluntad y de su ser, y no como el producto de un conjunto de relaciones de poder excluyentes y aniquiladoras de la producción creativa de la vida. En este sentido, nadie se pregunta sobre los eventos de violencia que han generado su “mal-estar” en el universo social que habita, sino que, por el contrario, estos permanecen invisibles. Esa invisibilidad provocada por el olvido social pone el acento del “desajuste”, en el sujeto y en su psique enferma, anómala, contribuyendo a naturalizar y normalizar las condiciones sociales y políticas que lo sustentan.

Así, Marina termina siendo víctima constante de la burla, el maltrato y la indiferencia; ella es la tonta, perezosa y loca que transita las calles del barrio, del rancho en el que vive a la casa en la que trabaja en el servicio doméstico; es el cuerpo abyecto que no puede ser reconocido porque no incorpora del todo los discursos de la “feminidad” y de la “normalidad”. Su cuerpo y la manera como se va transformando a lo largo del viaje, nos enseña un rostro deshumanizado a causa de un dolor que no puede ser inscrito en el relato social; una pérdida que mientras permanece sin forma y sin nombre, sin un lenguaje que le dé trámite, parece asegurarle la exclusión del mundo de la vida. No obstante, la palabra a través de la cual pueda nombrar el horror y construir sentidos que articulen su experiencia de dolor está bajo el control de violencias materiales y simbólicas que se extienden por toda la geografía nacional de múltiples formas, imponiendo el silencio y el olvido de esas vidas perdidas por la guerra. La palabra solo estará disponible para demostrar que se está vivo en los términos fijados por el consumo y por las lógicas del mercado que confinan el cuerpo y el deseo a fantasías exclusivas y excluyentes de libertad-dinero-felicidad-éxito, asociadas a un orden simbólico de dominación masculina.

El tercer régimen del olvido aparece en la película como una negación del dolor cuya condición es ineludible para el desenvolvimiento e inclusión de la vida que vale la pena y que aparece encarnada especialmente en la figura de Jairo. Es la insistencia permanente que hace Jairo a Marina y que aparece unas veces como consejo y otras como reproche. Olvidarse parece ser la fórmula que permite la integración al mundo real, al mundo de las vidas que valen la pena. Olvidarse de los muertos conocidos y desconocidos, o exponerse al estigma; olvidarse de las balas que sólo por un movimiento milimétrico no atravesaron el cuerpo y volverlo pose de

sonrisas en una foto que niega el miedo previo; someterse al festejo convirtiendo la guerra en un espectáculo y en objeto de consumo, tal y como vemos hacer a Jairo y los demás hombres que sobreviven al enfrentamiento de los armados en la carretera. Olvidarse y exigir el olvido porque el rostro y el cuerpo que lleva las huellas del dolor no es, ni puede ser productivo en el orden social que diseña la guerra.

Estos regímenes del olvido que la película pone en evidencia, operan como esquemas normativos de inteligibilidad de lo humano, y por tanto como ejes reguladores de las relaciones sociales, puesto que mantienen control riguroso de los recursos fundamentales para articular e inscribir el duelo en un proceso de transformación y de reconfiguración de las subjetividades. Así, el olvido se convierte en una categoría de segmentación social que produce y reproduce la discriminación y la subordinación especialmente de las mujeres víctimas de la guerra.

## **5. Reflexiones finales**

Reconocer el cine como una tecnología social y de género me ha permitido avanzar en un ejercicio crítico de los discursos que circulan en las películas a propósito de los modos en los cuales se construye un marco de inteligibilidad de las vidas perdidas con la muerte y otras violencias sistemáticas y estratégicas ejercidas sobre los cuerpos de hombres y mujeres. Se trata de marcos de reconocimiento que ofrecen múltiples contradicciones, pues en muchos aspectos esos mundos fantásticos y poblados de hiperrealidad, como señala De Lauretis ("Alicia ya no") siguen sujetos a la ley que los produce. Una ley vinculada con regímenes normativos de género, sexo, raza, pertenencia étnica y cultural que convierten las diferencias en desigualdades y la precariedad en precariedad.

De igual modo, privilegiar el duelo como proceso de subjetivación y como categoría política permite reconocer las variadas y sofisticadas violencias simbólicas que operan a través de su regulación, y que afectan la vida de las mujeres en el contexto de guerra que vive el país. Hablo de las mujeres porque estas regulaciones de los afectos y de del derecho a duelar son mecanismos que profundizan las desigualdades y la subordinación de las mujeres.

Estas reflexiones son importantes porque el cine colombiano en los últimos tres años ha mostrado un interés creciente en las experiencias de las víctimas de la guerra, lo cual, dado el poder de los relatos, puede constituir un aporte en la construcción de una paz sostenible y

democrática, o por el contrario, legitimar la guerra con su espectacularización y con la amplificación de dispositivos de control frente al derecho al duelo.

### Trabajos Citados

- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2007.
- . *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós, 2010.
- . *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Colaizzi, Giulia, ed. *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- Colaizzi, Giulia. «Introducción.» *Feminismo y teoría fílmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Ediciones Episteme. , 1995.
- . *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Ediciones Cátedra, 1992.
- De Lauretis, Teresa. «Tecnologías del Género.» De Lauretis, Teresa. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas, 2000.
- Elmiger, María Elena. «La subjetivación del duelo en Freud y Lacan.» *Mal-estaR e subjetivade* Vol. X.1 (2010): 13-33.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Ediciones cátedra (1995, edición en español). España. Ediciones cátedra, 1995.
- La primera noche*. De Luis Alberto Restrepo y Alberto Quiroga. Dir. Luis Alberto Restrepo. Prod. Alberto Amaya. Proimágenes Colombia, 2003.
- Ley de Justicia y Paz. N° 975. 2005.

- Mulvey, Laura. «Placer visual y cine narrativo.» Valencia: *Eutopias. Documentos de trabajo*, 1975.
- Negri, Antonio y Giuseppe Cocco. *Global: Biopoder y luchas en una América latina globalizada*. Buenos Aires.: Paidós, 2006.
- Negri, Antonio y Michael Hardt. *Common wealth: el proyecto de una revolución del común*. Madrid: Akal, 2011.
- . *Imperio*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 2000.
- . *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Bcelona: Random House Mondadori, 2004.
- Palacios Doncel, Diana Liceth. «Biopolítica, Género y Duelo en el Cine Colombiano (2000 - 2011).» (Trabajo de fin de máster: Género y Políticas de Igualdad). Instituto de la Mujer. Universidad de Valencia, España. Noviembre de 2012.
- Retratos en un mar de mentiras*. De Carlos Gaviria. Dir. Carlos Gaviria. Int. Julián Román, y otros. Prod. Erwin Goggel. Cine Colombia S.A., 2010.