Folios n.º 62
Segundo semestre de 2025 · pp. 154-165
Segunda época
Facultad de Humanidades
Universidad Pedagógica Nacional
ISSN: 0123-4870
e-ISSN: 2462-8417

Significancia del padre en el cortometraje *La cerca*, de Rubén Mendoza

Éder García-Dussán[1]

Resumen

La finalidad de este artículo de reflexión es comprender el cortometraje 'La Cerca', de Rubén Mendoza. Para adelantar este propósito, se asume un método discursivo, que involucra el progreso de tres momentos: el de descripción textual, el de análisis proposicional y, finalmente la fase antropológico-explicativa; un camino análogo al proceso del análisis seguido en la clínica psicoanalítica, donde impera la asociación de símbolos e indicios expresados. El resultado de este esfuerzo da cuenta de unas tecnologías de la muerte violenta que despedazaban y exhibían los cuerpos de los enemigos políticos, avisando a los sobrevivientes un deseo de silenciamiento y reordenamiento de la estructura sociopolítica. Se concluye que, en las etapas previas del conflicto armado colombiano, el cuerpo del antagonista era un pretexto para ser transformado en un texto panfletario como estrategia retórica.

Palabras clave: cine colombiano; sueño; violencia; orden patriarcal; cuerpo

The Significance of the Father in Rubén Mendoza's Short Film *La Cerca*

Abstract

The aim of this reflective article is to interpret the short film *La Cerca* by Rubén Mendoza. To pursue this objective, a discursive method is adopted, comprising three stages: textual description, propositional analysis, and an anthropological-explanatory phase—an approach analogous to the process of analysis in psychoanalytic practice, where the association of symbols and expressed clues prevails. The outcome of this inquiry reveals technologies of violent death that dismember and display the bodies of political enemies, signalling to survivors a desire for silencing and for the reordering of the sociopolitical structure. It is concluded that, in the early stages of the Colombian armed conflict, the antagonist's body served as a pretext to be transformed into a propagandistic text—a rhetorical strategy.

Keywords: colombian cinema; dream; violence; patriarchal order; body

A significância do pai no curta-metragem *La Cerca*, de Rubén Mendoza

Resumo

O objetivo deste artigo de reflexão é compreender o curta-metragem *La Cerca*, de Rubén Mendoza. Para isso, adota-se um método discursivo que envolve três momentos: a descrição textual, a análise

1 Doctor en Modelos de Enseñanza-Aprendizaje y Desarrollo de las Instituciones Educativas, Universidad de Granada (España), Universidad Distrital, Francisco José de Caldas. eagarciad@udistrital.edu.co

Artículo de reflexión

Para citar este artículo
García-Dussán, É. (2025). Significancia del padre en el cortometraje *La cerca*, de Rubén Mendoza, *Folios*, (62), 154-165. https://doi.org/10.17227/folios.62-20769

Artículo recibido
07•02•2024
Artículo aprobado
28•01•2025
Artículo publicado
01•07•2025

CC BY NC

proposicional e, por fim, a fase antropológico-explicativa—um percurso análogo ao processo analítico seguido na clínica psicanalítica, onde predomina a associação de símbolos e indícios expressos. O resultado desse esforço revela tecnologias da morte violenta que esquartejavam e expunham os corpos dos inimigos políticos, anunciando aos sobreviventes um desejo de silenciamento e de reordenação da estrutura sociopolítica. Conclui-se que, nas fases iniciais do conflito armado colombiano, o corpo do antagonista era um pretexto para ser transformado em texto panfletário como estratégia retórica.

Palavras-chave: cinema colombiano; sonho; violência; ordem patriarcal; corpo

Introducción

La cerca (2004), cortometraje del director y coproductor de cine boyacense Rubén Mendoza, recrea la violencia bipartidista o La Violencia (con mayúscula), ocurrida en Colombia durante las décadas de 1940 y 1960, y que dejó el saldo de unos 200.000 muertos, que nunca fueron considerados como víctimas (Uribe y Vásquez, 1995). Su guion fue el ganador del primer premio de la convocatoria de la Cinemateca Distrital, en 2003, cuando Mendoza tenía escasamente 24 años. Luego, *La cerca* participó en festivales de cine realizados en Colombia, Ecuador, Brasil, Argentina, Canadá, Inglaterra, Francia, España y China, consiguiendo grandes reconocimientos.

Pues bien, el propósito de este artículo de reflexión es dar cuenta de las maneras como se recrea en el cortometraje esta época de terror, concentrándose en revisar tres elementos concretos: qué tipo de tecnologías de la muerte se resaltan, qué naturaleza de la violencia recreada se propone y, sobre todo, qué dimensiones corporales se destaca en el contexto del genocidio (masacres), modalidad favorita de La Violencia ejercida sobre el cuerpo del enemigo, perpetrada para prosperar una reingeniería social (Torres, 2013). Y, para lograr esta meta, inicialmente describiremos el método usado para analizar el texto audiovisual y luego desplegaremos los elementos que resultan de la aplicación metódica propuesta hasta consolidar unos resultados que se centran en la concepción del cuerpo del enemigo con una función irradiada metafóricamente al cuerpo social, y que desgaja, al final, un cadáver-anagrama y panfletario, hecho motivado por pasiones como el odio y la venganza.

Perspectiva metodológica

Partimos de la noción de que los productos comunicativos no son herramientas unívocas y transparentes, sino que se caracterizan por insinuar información a través de lo que exponen (Ducrot, 1999), y el cine no es la excepción. Además, este actúa como un archivo de memoria histórica, pues "gestiona las representaciones del pasado común" (Acosta, 2018, p. 52). Ahora, para su análisis, es necesario no solo atender a su rostro explícito, sino que, más bien, aprovechando los elementos simbólicos e indiciales que este ostenta, se atiende su material implícito, como vía para la construcción de sentido(s). Se trata, como en la clínica psicoanalítica, de capturar elementos sintagmáticos para encumbrar significados particulares ocultos a través de asociaciones posibles, logradas con los elementos que circulan entre líneas en una narrativa personal (García, 2001).

Este doble rostro del producto simbólico también se puede nominar como *La lengua* y *Lalengua*; el primer código está sometido a leyes lingüísticas públicas; el segundo es comprendido como el sistema de representaciones-palabra guiadas por la primacía del significante sobre el significado, y que se organizan en una cadena gracias a una "*logique après-coup*" (Lacan, 1987, p. 124). La dinámica de la *Lalengua* consiste, entonces, en tomar un material significante y reorganizarlo más allá del dominio de la legalidad colectiva, generando "un conjunto virtual de los decires" (Savio, 2021, p. 52).

A partir de esta metódica, que aúna elementos del proceder pragmalingüístico y psicoanalítico, el camino que seguiremos para la lectura profunda de *La cerca* es revisitar la determinación descriptiva de elementos intratextuales que, para este caso, es de predominancia narrativa (Echeverri, 2008), razón por la cual nos fijamos en

la interrelación personajes-tiempos-espacios. Posteriormente, prosperamos el momento análisis del material implícito o proposicional, que se presenta como una sucesión de significantes-símbolos entrelazados que se deslizan, y cuya detención obliga a taponar la semiosis y proponer un sema englobante, a la manera de un cadarzo. Ulteriormente, explicaremos este destilamiento semántico con datos antropológicos que bordean disquisiciones sobre La Violencia en Colombia. Cumplimos, de esta forma las tres dimensiones previstas en un análisis discursivo: la oracional, proposicional y situacional (Dijk van, 2001).

Rostro superficial del cortometraje

La cerca inicia con el sueño de Francisco Maldonado. Él, siendo un niño, entra a la casa para pedir comida a su madre, María Cristina. Al obtener una respuesta negativa, el niño Francisco se pellizca las manos y se desplaza por el corredor de una finca hacia la habitación fronteriza; entra con machete en mano, y encuentra dormido a su padre, Juan Cristo. Entonces, cercena su cuerpo y le dice a María Cristina: "Ya hay carne; y nos sobra hasta para vender. Yo la corté bien, pa' que retoñe, como me enseñó mi papá",[2] y luego le dice al inmóvil padre: "Si viera lo bien que muevo el machete, sacaría pecho sumercé" (Mendoza, 2004, 1'-2'). De esta suerte, el corto inicia con una *gestalt* onírica donde el padre es anulado violentamente.

El sueño se interrumpe cuando Juan Cristo toca la puerta de la casa de Francisco. Con sobresalto, toca su cara y sus orejas, confirmando que estén en su lugar, se levanta de la silla y abre la puerta. Entra, entonces, el envejecido padre y recuerda que ese día, 31 de diciembre, se cumplen los diez años que sentó María Cristina en su testamento para derribar la cerca que divide los terrenos contiguos de padre e hijo. Francisco, entonces, se desplaza hacia una pequeña ventana de su casa, opuesta al terreno del padre, y le dice "si se agarran godos, cachiporros o la chusma, lo que sea, yo les saco este trapito [bandera de la paz] Yo no tengo problema en agacharme y hacer las paces" (Mendoza, 2004, 3', 45'')[3] al tiempo que se observa una bandera blanca ondeando en la sencilla claraboya.

Juan Cristo no acepta una copa de aguardiente ofrecida por el hijo. Por cierto, la copa está rodeada de una máquina de rasurar el pelo, que previamente ha sido rodada por el rostro de Juan Cristo; luego padre e hijo salen a comprar aguardiente. Una vez en la tienda, beben, mientras Francisco observa cómo el padre taja un limón con un cuchillo para sumarlo al licor.

El 38 % del corto se agota en los sucesos que acontecen en el desplazamiento de regreso a casa y que presenta como fondo unos ruinosos paisajes andinos. En este retorno, padre e hijo observan cómo un campesino acicala un año viejo,[4] y esta vez, en vigilia, Francisco se pellizca las manos. Una vez llegan a un puente, Francisco recuerda cuando su padre recibía "contrarios" para ejecutarlos a través de la técnica conocida como el *corte de corbata,* usada por paramilitares conservadores (o chulavitas).[5] Tras ofuscarse, Juan Cristo simula hacer la mortal herida cuando deja descansar su machete en el cuello de Francisco.

En medio de la discusión, Francisco le recuerda al padre que ese puente era el escenario de un sueño recurrente con él, antes de que se muriera su madre. En la evocación de aquel sueño, representado a los auditorios en el texto audiovisual, Francisco refiere que corta la oreja de la madre y la tira para que el padre la deposite junto a otras dentro de una bolsa; y luego intenta asesinar al padre tirando a su cuerpo el cuerpo de la madre, para luego ser

2 Referencia al poema *Para la libertad*, de Miguel Hernández.

3 *Los godos* son los seguidores del partido político Conservador, *los cachiporros* refieren a los discípulos del partido político Liberal y *la chusma* era el nombre atribuido en el siglo xx a las autodefensas de los dos partidos.

4 El año viejo es un muñeco de trapo, vestido con prendas viejas, rellenado de paja o papel y pólvora, normalmente del tamaño de una persona real que es quemado el 31 de diciembre de cada año.

5 Esta técnica consiste en realizar con un objeto cortante una incisión debajo del maxilar inferior de la víctima (en un comienzo cachiporros) para enseguida extraer la lengua por la herida abierta, simulando la corbata de color rojo que caracterizaba a los simpatizantes del partido político Liberal (Jiménez, 2013).

recibido por el pueblo eufórico. Se trataría, esta vez, en un segundo sueño de Francisco, de matar al padre no a "machetazos", sino a "mamazos", término usado por el mismo protagonista. En algún momento, el relato de aquel sueño parricida termina con una confesión del hijo al padre: "Yo me pellizcaba las manos, a veces me pellizco las manos en el sueño a ver si estoy soñando, como cuando estoy borracho, pero nunca diferencio" (Mendoza, 2004, 10', 19'').

Tras este hecho, padre e hijo siguen su camino por lúgubres paisajes rurales. En algún momento de la travesía, Francisco mira pasmado cómo un vecino se pasa lentamente por el cuello una navaja mientras se afeita; y luego, padre e hijo observan la nueva presencia de un año viejo. Una vez en la cerca divisoria, Francisco ataja una gallina, que con sensible piedad cría en la parte fértil de su finca; y, sostiene un animado diálogo con el padre: este le reprocha al hijo por convertir la cerca en un muro, a lo que le responde Francisco: "Y usted lo volvió un cementerio, ¿qué se cree? ¿La Virgen Santísima? Usted podrá llamarse Juan Cristo, pero eso no le quita el Mal... donado". El padre replica: "Pues va a tener que hacer las paces conmigo, hoy tiene que estar esta cerca en el piso"; a lo que Francisco objeta: "Ni se le ocurra que voy a dejar el potrero que dejó mi mamá con uno en el que usted mató tanta gente". El padre afirma que "así les tocaba a los hombres, a los que tenían palabra"; Francisco responde: "Podrían tener palabra, pero perdían la lengua" (Mendoza, 2004, 11', 40''-12', 30'').

Nuevamente en el interior de la casa de Francisco, mientras padre e hijo comen una naranja tajada por ellos mismos, Juan Cristo acentúa que los partidarios de su grupo político tenían la misión de caducar al enemigo y, aunque el propio hijo le pregunta de qué partido político era el enemigo, el padre le responde que eso ya no importaba, porque "nos fuimos olvidando todos contra todos" (Mendoza, 2004, 13', 30''). Es el momento cuando Francisco confiesa al padre que ha soñado matándolo, usando las mismas prácticas letales con que él mataba a sus enemigos, bien fuera con machete, cuchillo o motosierra, "pero en mis sueños nadie me paga por las orejas y las lenguas que corte, como le pagaban los de la política a usted" (Mendoza, 2004, 13', 40''). La reacción de Juan Cristo es usar un revólver para abrir un agujero en la pared que da a su casa y sus terrenos. Tras este acto, padre e hijo se miran en silencio, esperando la cuenta regresiva del año nuevo, con la compañía de la radio local, hasta quedarse dormidos.

En el desenlace del corto, mientras se escucha en la radio los vivas que anuncian la llegada del año nuevo, Juan Cristo insta a Francisco a levantarse y tumbar la cerca para honrar la memoria de María Cristina; Francisco, se levanta, certifica que tiene sus orejas y se niega. Una gallina es obligada a cruzar el lindero. La escena final deja ver a padre e hijo junto a la cerca, y cumplido el tiempo destinado para derribar la cerca, el hijo machetea el cuerpo del padre. Enseguida, un *zoom in* muestra la cerca, que se ilumina con la luz del fuego producida por la combustión del cuerpo paterno. La duda de si esta muerte ocurre en el plano real se instala ante el espectador porque el hijo se pellizca nuevamente las manos, mientras el cadáver del padre se calcina. Unos niños, festejando el ingreso del nuevo año, apedrean el cadáver de Juan Cristo, pensando que es un año viejo. Como acto final, se observa a Francisco, con sus dos manos, derrumbando la cerca.

Rostro (di)simulado del cortometraje

Pues bien, tras la reconstrucción de los programas narrativos que conforman este cortometraje es innegable que, a nivel superficial, la historia se fundamenta en la interacción entre un padre y su hijo, que se reencuentran un 31 de diciembre para solucionar un litigio: el deseo de la madre de unir dos terrenos en una sola finca a través del derrumbamiento de la cerca divisoria y restablecer, así, el lazo filial. Se instituye, entonces, a nivel actancial, la estructura familiar, a saber: una madre abnegada que anhela la conciliación familiar, un padre azotador, rudo y asesino, perteneciente a un partido político colombiano que fue protagonista de la violencia bipartidista del siglo XX en Colombia (o, simplemente, La Violencia); y, finalmente, un hijo, quien creció en el ambiente de terror

instalado por el cruento conflicto entre liberales y conservadores, notorio en un código caracterizado por el enigma y la amenaza (Taussig, 2020), tal como se vivió en los departamentos de Boyacá, Valle del Cauca, Santander y Tolima. En este caso, se infiere que el texto de Mendoza recrea sucesos de La Violencia acaecida en Boyacá. De esta estructura familiar, prevalece el padre imaginario; esto es, "el padre terrorífico de las experiencias neuróticas", que no necesariamente coincide con el padre real de un hijo (Lacan, 1998, p. 212), y que es revivido predominantemente en la alucinación.

Todo esto, mientras que, a nivel topográfico, se relieva la existencia de un terreno donde, en un extremo, se crían gallinas y se vive alejado de los conflictos políticos, de la violencia establecida; y, en el otro, se evoca el cementerio; esto es, el escenario de las ejecuciones a los enemigos políticos (normalmente el vecino) porque, simplemente, "querían acabar con nosotros, ¡con la patria!", tal como justifica su acción asesina Juan Cristo Maldonado (Mendoza, 2004, 12', 42'') . Este último está lejos del deseo del hijo, a tal punto que ni una ventana puede ser el punto de contacto entre uno y otro territorio socioideológico. No obstante, del lado del padre real está la insistencia por unir las fincas, lo cual denota el hecho de la ambición histórica del victimario por la tenencia de tierras. Se sabe que el desplazamiento forzado, causado por la usurpación delictiva de los terruños, ha sido una de las causas de la discordia bélica en la nación (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

Ahora, esos dos orbes, recreados en dos fincas contiguas, pero no unidas, están instalados en un macro-*topos* atosigado de paisajes sobrios, pero ruinosos, que, como un protagonista más, manifiestan el ambiente de ocaso, y que puede ser leído como correlato del crepúsculo de la facción política, aquella de imponer una ley, venida aquí del deseo de la madre.

En relación con el asunto del tiempo que desarrolla la historia, esta sucede en un presente, recreada en un 31 de diciembre cualquiera, y que es el límite de una etapa vieja y otra por venir, esta última habitualmente destinada para que se forjen proyectos de cambio. Sin embargo, en el cortometraje, este último día del año es el punto de activación hacia un pasado evocado a través de las anécdotas de los personajes, y que se recrea en forma de analepsis; esto es, entre el presente de los diálogos y las reminiscencias de Francisco, tal como han venido sucediendo en su ensoñación. De esta forma, el asunto cronológico ondea entre la lógica inconsciente del sueño y la lógica racional, propia de la vigilia. Estos dos ámbitos están tan con-fundidos, y el hiato entre sueño y vigilia impide afirmar si el acto parricida final, que revela la quema del padre como un año viejo y su apedreamiento como un rufián, se efectúa en la fantasía o en la realidad. Tesis razonable en la medida en que mientras, recordemos, Juan Cristo se carboniza, Francisco se pellizca las manos en una especie de suspensión de las acciones (Mendoza, 2004, 17', 57'').

En ese orden de ideas, podría sostenerse la hipótesis de que Mendoza elige un final que imita y reduplica el inicio de su texto audiovisual: un acto onírico donde, por un lado, se realiza el acto macabro de la muerte del interdictor; y, por otro, donde se realiza el deseo más profundo del hijo, el de asesinar al mal-padre a través del acto salvaje de seccionar su carne, tal como se tasajea un animal para consumir; solo que esta vez en el tiempo que corresponde a un ciclo renovado en el almanaque.

Además, es de resaltar que las crueles imágenes que dejó La Violencia, como los cortes de oreja, de lengua, de florero o de corbata, tan ominosas en las fotografías que ilustran la clásica obra de Guzmán *et al.* (2010), en este texto audiovisual dan su entrada, como tecnologías o prácticas de la muerte, únicamente gracias a la evocación-re-creación de las confusiones soñadoras de Francisco, puesto que "hay un exceso económico en las vivencias de guerra que no puede ser inscrito vía el discurso, por lo cual estas retornan de modo análogo en las alucinaciones" (Gutiérrez, 2013, p. 296). Es que, en todo caso, ver el conflicto armado desde la irrealidad puede ser un mecanismo resiliente para poder asimilar sus espantosos efectos, como el destierro, la soledad o la revictimización.

Así las cosas, de sostener esta conjetura, la naturaleza de la violencia recreada en la obra de Mendoza es doble, pues, del lado del padre, se efectúa una violencia pretérita actualizada en las memorias de las tecnologías homicidas propias de un paramilitar chulavita; al tiempo que, del lado del hijo, se verifica una violencia quimérica que sucede al borde de la realidad social, insinuando que *la violencia es sueño;* o mejor, que es una pesadilla, producto de los traumas. La propuesta que se destila del análisis de "la arquitextura" interna de este texto genera, al menos, dos emergencias que sirven para re-definir La Violencia; es decir, aquella atroz enemistad entre liberales y conservadores alentada por unos "odios heredados" (Pécaut, 1987, p. 75). La Violencia fue

a. La real-ización de unos actos tan ominosos que solo eran llevaderos como pesadillas; esto es, soportables bajo el imperio de las leyes del sueño, *locus* donde retoña el discurso.[6]
b. La re-petición del deseo de desaparición al representante de la ley (el padre), donde la liberación de la culpa transmutaba en la libertad para el acto excesivo.

Ahora bien, a nivel de la estructura patente, se enquistan en el texto algunos elementos que actúan como material indexical. Entre ellos, sobresalen, al menos tres significantes que se desprenden del más notorio y primigenio, *Padre;* o, en términos de Lacan, *el (Nombre del)Padre*. Este es el nombre de un significante, aquel que da cuenta de una ley, y cuya característica es que se puede sustituir, en la aceptación de que toda experiencia humana es mojada por una lluvia de significantes que da sentido a todo lo que hace un sujeto frente a otro (Lacan, 1998). Además, este significante sostiene la cadena en un más o en un menos, pues, finalmente, las operaciones del registro de lo latente (lo cifrado o lo inconsciente) siguen a la "sustitución de representaciones, donde hay representaciones que se reprimen y la carga de afecto pasa a otras, sea en el cuerpo, sea en el pensamiento" (Goldenberg, 2006, p. 14). En este devenir, el sentido fluye bajo la serie de los significantes de la cadena [$S_1 - S_2 - S_3 - S_n$], y si hay significación es porque se puede puntuar o asegurar un punto de anudamiento para detener la cadena; dicho de otra forma, se le puede hacer cortes a la cadena, y generar cadarzos que, como costuras de remate, taponen la fuga de significantes, tan típica de toda narración humana, y que da pie para que lo referido "se vaya por las ramas" y se corra el riesgo de no regresar a un punto de iniciación, generando "semiosis infinita" (Eco, 2000, p. 117).

Pues bien, estos significantes son *Machete* (o los significantes circunvecinos como cuchillo, navaja o máquina de afeitar), *Cerca, Madre* y *Año viejo*, y que subsisten como una cadena metafórico-metonímica, siguiendo las leyes retóricas del sueño propuestas por Freud, especialmente las del desplazamiento/deslizamiento de significantes encadenados, y que dan cuenta de aquello que Benveniste (1992) llamó leyes paradigmáticas o de sustitución; esto es donde un significante puede ser suplantado por otro en el mismo lugar que ocupa el primero.

Por tanto, leemos el texto de Mendoza como si actuara topo-lógicamente como una banda de Moebius,[7] porque, aparentemente, hay un texto audiovisual; sin embargo, el texto presenta dos rostros: el de la narración, que deja ver el suceso de una visita cuya intención es resolver un pleito familiar y que sucede en el mundo de la realidad o de la consciencia; y el otro, el de la historia, donde se trata de resolver el deseo reprimido del hijo frente al padre y que corresponde al orbe de lo inconsciente, gobernado por el imperio de las leyes paradigmáticas, donde sobrevive una cadena de significantes que se condensan o se desplazan, vía la producción de un sentido. Este último universo es que nos interesa explotar, pues corresponde, en propiedad, al mundo de lo discursivo, de lo insinuado o del querer decir.

6 Según la teoría de Freud, el inconsciente, al producir sueños, habla. El sueño es un efecto del inconsciente y actúa como un escritor de jeroglíficos. Aún más, en el sueño se revierten las representaciones ligadas a las experiencias de satisfacción y las reproduce por medio de la *alucinación,* funcionando gracias a las leyes retóricas de la *condensación* o compresión del material significante, y del *desplazamiento* o el deslizamiento del material significante (Freud, 1990, tomo 4).

7 Es una superficie topológica que, tras un efecto de torsión, presenta una sola cara y un solo borde. Solo un corte restablece su condición de banda tradicional.

Así las cosas, en el mundo subterráneo o figurado de *La cerca,* el (*Nombre del)Padre* sustituye metafóricamente, como primera solicitud, el deseo de la madre (el de la unión familiar), otorgando un primer sentido: el de imponer la ley de la madre en la versión del padre y que encarna, literal y figuradamente, la apropiación de un terreno, ubicándose como el primer significante de esta cadena (S_1). Desde allí, la cadena de significantes es sometida a una nueva significancia, gracias a su dinamismo retórico, siempre dirigido por la legalidad paterna o S_1 (López, 2006).

En un segundo momento, el significante *(Nombre del)Padre* es sustituido por el significante *Machete* (S_2), pues lo que hace S_1 es admitir el paso de lo universal a lo particular (Lacan, 2005, pp. 65-103). *Machete,* diminutivo de macho, de padre-macho, se ha instalado en la memoria colectiva como el emblema de La Violencia, pues "en el periodo de la violencia política, 1948-1965, el uso del machete fue fundamental para causar la muerte, picar el cadáver, decapitar, degollar, tasajear y espolear al supuesto opositor político" (Jiménez, 2013, p. 164).

No obstante, el significante *Machete* aparece en el cortometraje fluctuando más allá de la figuratividad histórica, y su dinamismo se manifiesta de triple manera. Primero, en el registro onírico de Francisco (S_2'), que permite la realización de su deseo parricida y de su pulsión por asimilarlo a través del acto de la antropofagia (Freud, 1990, tomo 13).[8] Posteriormente, se desliza para situarse en el registro de la vigilia (S_2''). En esta ocasión está en las manos de Juan Cristo, amenazando con decapitar su descendencia a la vieja usanza bandolera. Finalmente, aparece en la escena final donde, en ese espacio confuso e indescifrable, el hijo tasajea el cuerpo de su padre junto a la cerca (S_2'''). Digamos de paso que esto último está delicadamente preparado en el cortometraje con estratégicas de prolepsis a través de aquellas escenas donde los significantes colindantes del machete, tales como la barbera clásica sobre el rostro y cuello de hombres de edad (Mendoza, 2004, 4' 17'' y 11' 07'') o la navaja cortando frutas cítricas (Mendoza, 2004, 5' 35''), evidencian que el *leitmotiv* de la obra de Mendoza, insinuada y/o reprimida, es el deseo del hijo, que es contrario al deseo de la madre, el de anular a tajos la humanidad de su padre y con esto, derogar la ley por él impuesta en La Violencia, *la ley del machete*.

De esta forma, al final del cortometraje, *Machete* se impone como un significante que recuerda la posibilidad de escindir tanto un cuerpo como los estatutos de realidad (el sueño y la vigilia), que figuradamente Mendoza une o funde en una sola temporalidad, al del cortometraje mismo (Betancourt, 2018). Así las cosas, *Machete* viene a ser, en algún momento, el sustituto del significante *Cerca*, cuya función también es la de mantener bifurcada dos realidades, representadas por la indulgencia amedrentada del hijo y la maldad cínica del padre. *Cerca* en *La cerca* estaría puntuando un sentido que se relaciona más con un umbral in-definido entre dos realidades (sueño vs. vigilia), sus tiempos y sus linderos espaciales, con la (mala) distribución de la tierra como causa de la violencia. Por eso el protagonismo de una cerca en la escena final del cortometraje.

Lo interesante de todo este embrollo simbólico es que, tal como se deja ver en aquella escena-ombligo, la recreación del segundo sueño de Francisco en el puentecillo, aquel otrora *Machete* con que se asesina al padre, a ver si retoña (deseo en el deseo del hijo), se desliza hacia un nuevo significante: el cuerpo de la *Madre*, materializada en la madre soñada y con una oreja cortada. Así, el significante *Madre* actúa como un elemento anuente de la muerte del padre con lo cual, desde la lógica del hijo, la madre no está del lado del padre, sino del hijo.

Ahora, como se infiere de la última escena, al quedar derribada la cerca, esta se ubica en el relato de Mendoza como correlato de la eliminación de las diferencias entre padre e hijo, fundiendo así la actividad homicida del padre como un hecho que se actualiza, y con el mismo sentido pasional (odios/venganza), en la acción asesina

8 Según el mito que Freud construyó sobre el origen de las sociedades (herencia filogenética que se repite en cada sujeto), la existencia de un tótem (arquetipo del padre), dominante y dueño de las hembras, termina en su asesinato. Luego es devorado en un banquete para exonerar la responsabilidad de su crimen y para consumar una identificación con aquel animal totémico. El resultado es que nace un sentimiento de culpa que organiza la sociedad en la interdicción al crimen de los sustitutos de ese primer padre (tótem), gracias a una obediencia por efecto retrospectivo *(nachträglich)*, fundando la exogamia como complemento del tabú.

de su hijo. Coloquialmente, se diría que se ha repetido la cadena, donde el significante *Cerca* viene a ocupar, si es realmente derribada por Francisco, el lugar del significante *Machete* o su correlato sustitutivo, *Madre*. A propósito de esto, según Lacan (1999), luego de que el padre funge como presencia velada de la ley y como padre privador, la última etapa del *(Nombre del)Padre* es la del padre permisible, "es decir, la etapa de la identificación en donde se trata para el niño de identificarse al padre" (López, 2006, p. 6).

Así las cosas, la cadena de significantes que ha iniciado con el *Padre* para fluir en *Machete*, queda representado en *Cerca* y *Madre*. Este deslizamiento o semiosis permite sostener la tesis de que aquel deseo por parte de Francisco de identificarse con su padre a través del acto violento de cercenar con machete a quien se odia, asegura *una estirpe de violencia fratricida que se padece en la realidad social, y que se interpreta como una pesadilla.* Dicho de otra forma, *Francisco*, por identificación, muta en esta cadena significante en *Juan Cristo*, pues al desaparecer al padre, así sea en el delirio, se elimina una barrera (o cerca) entre uno y otro. Entonces, si Francisco "mata y come del muerto", como en el mito freudiano del tótem, no es porque se trate de la forma más menguada de supervivencia, sino porque es el pretexto para que la violencia corporal se perpetúe al desconocer las diferencias (Juan Cristo dice que unos y otros se mataban porque "nos fuimos olvidando todos contra todos"). Asimismo, lo hace para que sobre-viva el trauma, mientras que él mismo viva-sobre la memoria del padre, pero ya como una unidad indivisible.

Esta última sustitución significante, con el nombre del padre encarnado en el hijo, también cumple la función de ser una práctica de memoria. El hecho de sostener que el significante *Francisco* acaezca en *Juan Cristo* —por identificación—, indica que hablamos de significantes intergeneracionales que prometen una solución imaginante ante el contexto de la violencia en la nación. Se trataría de significantes que se llaman "nombres-homenaje", cuya función es inscribir o encarnar un pasado en el presente para evitar su omisión, al tiempo que re-territorializa el tiempo vivido en contextos de sufrimiento (Millán, 2011).

Sin embargo, queda una pieza suelta en esta sucesión de significantes; se trata de esa acción latente donde *Juan Cristo*, ahora transliterado en *Francisco*, está identificado como *Año Viejo*. Como se sabe, un año viejo es usado para representar el año que termina en los rituales de fin de año en algunos países en Suramérica. Al ser quemado, se liquida lo malo del tiempo *ad portas* de su fin. A las doce de la noche de cada 31 de diciembre es incinerado, pues el fuego ahuyenta y purifica, preparando la regeneración de nuevas oportunidades para el siguiente ciclo temporal o nueva vuelta al sol (Tutivén, 2007). En ese orden de ideas, *Año Viejo* se incrusta como significante en esta cadena latente del corto en la medida en que representa un chivo expiatorio: el enemigo político es culpable de un mal, y escaldarlo asegura el control conductual y narrativo de la realidad social, acto que, en definitiva, eterniza la cadena de crímenes.

Pero hay algo más allá de la representación simbólica exorcizada del mal-padre; es la ilusión, corporalizada en las acciones de Francisco, de nominar la angustia que produce La Violencia, encarnada originalmente en un patriarca. El *(Nombre del)Padre* en el mito judío no es un nombre propio, sino la retahíla de lo indecible ("Yo soy el que soy"), pero *los (Nombres del)Padre* son un asunto facultado por los modos-de-decir de la lengua-otra; es decir, en *lalengua*. Y, en esta última, la cadena significante *Madre > Padre > Machete > Cerca > Año viejo > Hijo* [quien repite el acto asesino al intentar detener la cadena de odio], puede ser taponada cuando se propone como cadarzo una imagen-síntoma que surca directa o indirectamente la media docena de significantes analizados en esta cadena metafórico-metonímica, a saber: *Cuerpo violentado,* visible en el delirio como mecanismo para ser soportable.[9]

9 Resulta interesante la sociedad sinonímica que hay entre el verbo *surcar* y los verbos *cortar*, *dividir*, *romper*, al tiempo que es fascinante ver que la etimología de *delirio* (del latín *de-lirare*) crea un lazo semántico, pues *delirio* significa salirse o alejarse del surco o huella que deja el arado, tras la acción de labrar la tierra.

De esta forma, *lalengua* modula un saber que no es notorio en *la lengua*, pues "los efectos de lalengua, ya allí como saber, van mucho más allá de todo lo que el ser que habla es capaz de enunciar" (Lacan, 1981, p. 168), y que nos obliga a rellenar el implícito con una explicación contextual. Para nuestro caso será con ayuda de la antropología de la violencia (Blair, 2004), que ayuda a resolver nuestro último propósito en esta reflexión: dar cuenta de las dimensiones corporales acaecidas en las masacres de La Violencia, como efecto final de las tecnologías de la muerte, y su consustancial terror en La Violencia.

La determinación socio-antropológica del cortometraje

Ese más allá de lo enunciado, el rostro enmascarado del cortometraje, instala La Violencia cualificada por la aniquilación a través de la fragmentación del cuerpo del enemigo como si fuera un animal. Esta alusión es evidente en la narrativa onírica de Francisco, que reitera tecnologías de la masacre como el picar para el tamal —o el bocachiquear—, el corte de oreja, el corte de lengua o el corte de corbata, y que dejaban la carne desnuda y despedazada. En ese orden de ideas, el cortometraje subraya que el *cuerpo violentado* es el mayor trauma visual y, por tanto, inconsciente, que dejó La Violencia, y que aún se vive como una pesadilla sin fin, pues se repite en las violencias insurgentes y del problema narco (*v. gr.*, Ureña, 2015).

Según Uribe (2018),[10] La Violencia es un periodo de inhumanidad, pues exponía un ritual excesivo donde rematar y contramatar al enemigo, objeto de odio y venganza, era la meta (Uribe, 1990). Estas pasiones fueron propias de operativización política del cuerpo (Uribe, 2004, p. 253), lo cual se lograba gracias a un especializado dialecto rural que nombraba la carne del cuerpo humano como si fueran carne de "cerdos, gallinas y vacas" (Uribe, 2018, p. 97). En pocas palabras, el cuerpo del enemigo era vehículo de crueldad porque los campesinos no podían diferenciar la esfera humana del mundo animal; y tal des-humanización de los cuerpos, tras el paso por irradiaciones metafóricas, pasaban de ser objetos sagrados/sangrados a ser meros anagramas o cuerpos sin órganos. Pues bien, este dialecto, interiorizado en el campesinado analfabeta, facilitaba al victimario dos acciones:

(I) surcar/cortar y despresar los cuerpos enemigos, como lo haría un hábil cirujano, con cuchillos, hachas o machetes, siguiendo las técnicas de acoso, cacería y sacrificio animal;[11] y,

(II) re-organizar la sintaxis natural de ese cuerpo para reordenar su existencia y lo que ella podría evocar, al comprender que era una entidad gramatical o sintáctica que respondía fácilmente a "una racionalidad perversa" (Restrepo, 2006, p. 13), sostenida en argumentos pasionales para "facilitar la destrucción del otro" (Uribe, 2018, p. 116).

Ahora, si nos preguntamos por la fuente inspiradora de estos actos, el artista y pensador José Alejandro Restrepo (2006, 2010), sostiene que es herencia de los castigos y martirios propios del discurrir hispano-católico instalado desde La Colonia, y que está concentrado su iconografía, cuya característica ha sido mostrar sufrimiento. Los colombianos estamos familiarizados con imágenes de santos sin cabeza, sin senos, sin ojos, sin lengua, sin orejas, sin manos, sin piel; además de imágenes de un Cristo herido con el corazón afuera o de las almas quemándose en el purgatorio; de manera que, una de las funciones de la religión católica en Colombia ha sido animar una forma lacerada/sacrificada del cuerpo humano y social, al tiempo que proponer una ética, la del mártir, lo que ha

10 La antropóloga e historiadora María Victoria Uribe ofrece un cierto psicoanálisis de La Violencia. Interpretando cómo hablaban del cuerpo humano los campesinos en el siglo xx, comprende que el otro era percibido como animal de caza, lo cual facilitaba su "destrucción y consumo simbólico" (2018, p. 65).

11 Por caso, la cabeza era llamada *tuste* o *mula*; la garganta, *guacharaca* o *guargüero* (de la onomatopeya *garg*); el abdomen, *buche* o *cuajo*; los intestinos, *tripas;* las rodillas, *chocozuelas* (hoy, un corte de carne de la res); las piernas, *canillas,* los pies, *pezuñas,* etc. Es de notar que los hijos de La Violencia en el mundo periurbano y rural de la zona andina colombiana aún sobrevive esta práctica lingüística.

facilitado tanto el sacrificio como la santificación de la víctima, previamente des-identificada de su humanidad (Uribe, 1990, p. 97 y ss.).[12]

Esta neo-bio-gramática, que es, finalmente, una zoo-porno-gramática (Barthes, 2013, p. 182), procedía situando partes corporales de arriba, abajo (como en el corte de corbata, de oreja, de mica, o el corte de florero), y partes anatómicas de adentro, afuera (como los ojos fuera de sus cuencas, las vísceras o el corazón afuera, el corte francés). Gramática, pues, tan competente que, de hecho, los mismos verdugos tenían alias de animales. Por ejemplo, en La Violencia, existió el campesino conservador León María Lozano, alias el Cóndor y su ejército de muerte llamado los Pájaros porque, tras el acto terrorífico, alzaban el vuelo rápidamente; y en el paramilitarismo del siglo XXI, hicieron daño alias el Águila, el Gato, La Marrana, el Alacrán, la Pantera, Macaco, Gavilán, Pescado, etc. Esto permite sostener que la animalización de la víctima supone una animalización previa del victimario (Blair, 2010), por lo que la deshumanización del verdugo es la causa de las prácticas necropolíticas colombianas.

Tal violencia in-corporizada, evidenciaba que el destino inmediato del cuerpo tasajeado y reorganizado era el de ser exhibido públicamente para satisfacer, al menos, tres objetivos, dando pie a una cierta pedagogía política del odio, a saber:

(I) diferenciarse del enemigo, crear distancia por no-semejanza (Eco, 2013, p. 14);

(II) generar entre los familiares sobrevivientes desestabilidad y sensación de fragilidad, tras el pánico por la observación de lo exhibido; "ablandarlo en su posición por terror" y así gozar "de la división del otro" (Mesa, 2003, pp. 25, 27);

(III) transmitir un mensaje, gracias a un régimen discursivo-visual, pues este resultaba ser el mejor contorno semiótico para rescribir la realidad sociopolítica. Esto es, el cadáver se hacía signo, se desplegaba como discurso politizado de pánico.

Para cerrar la reflexión, resaltamos un hecho significativo: el padre recuerda el cuerpo silenciado. Los casos neo-bio-gramaticales recreados en el corto de Mendoza son el corte de oreja y de lengua, o su correlato, el corte de corbata, donde la lengua quedaba izada sobre el cuello. De esta manera, el régimen visual escenificaba, antes como ahora, una metonimia que negaba el acto de *parrhesía*; esto es, un hablar verdadero, sin secretos, guiado por la generosidad y no por intereses propios (Foucault, 2011).

En efecto, la lengua amputada y la oreja retirada fungían como distintivos discursivos de un imperativo: ¡no hable!, ¡no escuche! Una guerra, entonces que, desde otrora, se ha caracterizado por imponer infernalmente un tipo de silencio, *tacere* o *aphasia*; es decir, "un sujeto o una hermandad política se imputa el derecho de 'imponer silencio', de 'reducir al silencio' algo o a alguien como estrategia de poder, entendida esta última en términos de control" (García, 2021, p. 86). Así, al invalidar la enunciación-otra desde el orbe biológico, el ejecutor aseguraba que no saliera a la luz la posibilidad epistémica de la réplica; en suma "silenciar por la fuerza"[13] para evitar un sentido-otro. Se comprende, entonces, que los procesos de exclusión del otro-diferente se efectuaban con mediaciones semiolingüísticas, y esta acción lingüistera de la diferencia sostenía la discordia social, permitiendo que la *aphasia* en la víctima dejara en los sobrevivientes otro silencio, el del luto.

Así las cosas, el cuerpo de la víctima terminaba siendo una metáfora del cuerpo sociopolítico colombiano, al menos de dos formas. La primera, que versa sobre el deseo de la subversión del orden instituido, y que aspiraba

12 Mártir, del latín *martyr*, significa testigo. Esto recuerda el documental *El testigo: Caín y Abel* (Abad, 2017), donde deja ver que la víctima se confunde con el victimario, como revela el desenlace del cortometraje aquí analizado.

13 "A través de las imágenes de la lengua cercenada o reconfigurada, es posible establecer relaciones alegóricas entre la violencia y el lenguaje, o entre la violencia y el silencio. En el sentido de cómo aquella puede *callar* por la fuerza desde un punto de vista fisiológico, al cesar la existencia orgánica del hablante" (Ureña, 2015, p. 49).

a que lo de abajo estuviera arriba y lo de adentro, afuera (Castillejo, 2001); y el segundo, sobre una sociedad de sujetos premodernos (no secular), caracterizada por el desprecio al diferente y por la alucinación de limpiarse o purgarse de eso tan extraño y lejano para un endogrupo, porque el cuerpo sacrificado operaba como prueba material de la limpieza de un pecado (Uribe, 2018).

A manera de conclusión

Si se echa un vistazo a la primera etapa del conflicto armado colombiano, La Violencia, aparece una tecnología de la masacre consistente en cortar el cuerpo del enemigo hasta desordenarlo. Luego, su destino inmediato era ser exhibido para comunicar a los demás un deseo de subversión social. Esto es, el cuerpo del otro se convertía en un texto de terror, que era, al mismo tiempo, un texto-panfleto, lo cual no dejaba de comprenderse como una verdadera pesadilla. Entonces, el cuerpo-anagrama de la víctima, efecto de una economía del castigo, adquiría una triple función social en este arte de hacer sufrir con base en la ley del machete, a saber:

(I) el lugar de ejecución de un ritual mortífero, para negar la común-unidad. Esta nueva organización de la carne, erigía una subjetividad bajo imagen, pero no semejanza del agresor;

(II) un pre-texto para la crueldad, que da cuenta de la deshumanización previa del victimario y que hacía de la víctima un botín de guerra; y,

(III) una somato-grafía política que era puesto a hablar a partir de la desfiguración de su fisiología, expresando así la no-expresión y no-recepción del discurso enemigo.

De esta manera se certifica que, en las prácticas necróticas propias de La Violencia, lo que menos importaba del cuerpo del enemigo era su homicidio; más bien, con el acto se trasgredía, al profanar ese cuerpo-otro y, así, se comunicaba un reordenamiento simbólico del acontecer social: al desgarrar cuerpos se despedazaban normas para que el sobreviviente quedara silenciado, como la obvia continuidad del grito de terror. Quedaba, entonces, un juego retórico perverso basado en la instalación de una patria imaginada, cuya metáfora era la de un cuerpo fragmentado y en ocaso, como el cuerpo de la nación mismo.

Reconocimientos

Gratitudes a la Oficina de Investigaciones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (UD, FJC), pues este artículo de reflexión es producto de la investigación institucionalizada con el código 2426084723.

Referencias

Abad, J. (2017). *El testigo: Caín y Abel* (documental). Pacha Films, Ronachan Films, Horne Productions.

Acosta, W. (2018). El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas. *Folios(47)*, 51-68. https://doi.org/10.17227/folios.47-7397

Barthes, R. (2013). *El grano de la voz*. Siglo XXI.

Benveniste, E. (1992). *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI.

Betancourt, J. (2018). El inconsciente óptico en el cine colombiano sobre la violencia de Rubén Mendoza. *Cuadrante Phi, 31*(1), 30-43. https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/42726

Blair, E. (2004). Mucha sangre y poco sentido: la masacre. Por un análisis antropológico de la violencia. *Boletín de Antropología, 18*(35), 165-184. https://doi.org/10.17533/udea.boan.6968

Blair, E. (2010). La política punitiva del cuerpo: "economía del castigo" o mecánica del sufrimiento en Colombia. *Estudios políticos, 36*, 39-66 https://doi.org/10.17533/udea.espo.6329

Castillejo, A. (2001). *Poética de lo otro. Antropología de la violencia, la soledad y el exilio interno en Colombia*. ICANH-Colciencias.

Dijk van, T. (2001). El estudio del discurso. En T. A. van Dijk (Comp.), *El discurso como estructura y proceso 1* (pp. 21-66). Gedisa.

Ducrot, O. (1999). *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Paidós.

Echeverri, A. (2008). La producción de sentido en el cine. En D. Niño (Ed.), *Ensayos semióticos 2* (pp. 134-167). FUJTL.

Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general.* Lumen.

Eco, U. (2013). *Construir al enemigo.* Random House, Mondadori.

Foucault, M. (2011). *El gobierno de sí y de los otros.* F. C. E.

Freud, S. (1990). *Obras completas* (tomos 4 y 13). Amorrortu.

García, É. (2001). La praxis psicoanalítica: un análisis del(a) lengua(je). *Folios, 14*, 63-75. https://doi.org/10.17227/01234870.14folios63.75

García, É. (2021). Sobre voces y poder: hacia una semiótica del silencio. *Comunicación, 44*, 77-92. https://doi.org/10.18566/comunica.n44.a05

Goldenberg, M. (2006). La clínica y los nombres del padre. *Virtualia, 15*, 1-7.

Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad.* Centro Nacional de Memoria Histórica.

Gutiérrez, M. (2013). La vigencia de la concepción psicoanalítica de trauma. *Desde el Jardín de Freud, 13*, 293-304.

Guzmán, G., Fals Borda, O., y Umaña, E. (2010). *La violencia en Colombia* (tomo 1). Tercer Mundo.

Jiménez, A. (2013). El periodo de La Violencia en Colombia y el uso de las imágenes del terror, 1948-1965. *Revista de Antropología Experimental, 13*, 151-165.

Lacan, J. (1981). *El seminario, libro 20: Aún*. Paidós.

Lacan, J. (1987). *El seminario, libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós.

Lacan, J. (1998). *Seminario iv: La relación de objeto.* Paidós.

Lacan, J. (1999). *Seminario v: Las formaciones del inconsciente*. Paidós.

Lacan, J. (2005). *De los nombres del padre*. Paidós.

López, L. (2006). Los nombres del padre. Una puntuación en la perspectiva de real, simbólico e imaginario. *Revista Virtualia, 15*, 2-12.

Mendoza, R. (2004). *La cerca* [cortometraje]. Dia Fragma.

Mesa, C. (2003). *Amarás a tu prójimo* (vol. 1). Prisma.

Millán, C. (2011). Prácticas de memoria afrodescendiente en la reocupación del tiempo y el espacio afectado por el sufrimiento. *Trabajo Social, 13*, 27-42.

Pécaut, D. (1987). *Orden y violencia: Colombia 1930-1954*. CEREC y Siglo XXI.

Restrepo, J. (2006). *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*. Ediciones Uniandes.

Restrepo, J. (2010). *Habeas corpus. Que tengas un cuerpo para exponer*. https://www.banrepcultural.org/habeas-corpus/txt02-001.html

Savio, K. (2021). Del lenguaje a *lalangue*: cruces entre el psicoanálisis y la lingüística. *Folios, 53*, 45-56. https://doi.org/10.17227/folios.53-10927

Taussig, M. (2020). *Un gigante en convulsiones*. Gedisa.

Torres, M. (2013). Las mil muertes del cuerpo. Iconografías del crimen, estéticas del miedo en el México narco. *Revista Historia Autónoma, 3*, 157-179. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4451275

Tutivén, C. (2007). Visualidad, estética y poder en los años viejos contemporáneos de Quito y Guayaquil (pp. 143-176). En P. Vera (ed.), *Los años viejos*. Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito.

Ureña, J. (2015). *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia* [Tesis de maestría, Universidad del Rosario]. Repositorio institucional E-docUR. https://repository.urosario.edu.co/items/37da2c6c-4069-4104-8063-479afe8c436c

Uribe, M. (1990). *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la violencia en el Tolima, 1948-1964*. Cinep.

Uribe, M. (2004). La venganza contra el fantasma. Las torturas a los prisioneros iraquíes. *Desde el Jardín de Freud, 4*, 250-261.

Uribe, M. (2018). *Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia.* Ediciones Uniandes.

Uribe, M. y Vásquez, T. (1995). *Enterrar y callar. Las masacres en Colombia, 1980-1993* (vol. 1). Comité Permanente para la Defensa de los Derechos Humanos.