



Encierro cinematográfico, espacio heterotópico

Cinematographic Confinement, Heterotopic Space

investigación
pp. 004-015

— Sergio Salazar Barrón

Resumen

En el presente artículo se argumenta que el documental *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016) reproduce un espacio de representaciones heterotópico que dilata el dolor y sufrimiento vividos por las protagonistas de dicha historia, de tal manera que abre un espacio crítico desde el cual impugnar la violencia de la “guerra contra el narco.”

Palabras clave: heterotopía, representación, espacios de encierro, documental

Abstract

This article argues that the documentary *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016) reproduces a series of heterotopic representations that meditate on the pain and suffering of the protagonists, opening up a critical space from which to contest the violence of the “war on drug trafficking.”

Keywords: heterotopia, representation, confinement, documentary

Introducción

Tanto Michel Foucault como Henri Lefebvre entienden el espacio social como una red de lugares irreductibles uno del otro e incomprensibles por sí solos. Para el primero existen emplazamientos que se definen por relaciones de contigüidad y otros que contradicen dichas relaciones, los cuales clasifica en utopías y heterotopías, respectivamente.¹ Para el segundo existen lugares diversificados que se oponen, complementan o asemejan; los clasifica en isotopías, heterotopías y utopías, es decir, “lugares análogos, lugares diferentes, lugares de lo que no hay o de lo que no tiene lugar, el absoluto, lo divino, lo posible.”² De acuerdo a Lefebvre, estos lugares deben verse en términos de la oposición dominación/apropiación, sin que esto signifique que se eliminen entre sí, más bien, la oposición es arquitectónica. La sala de cine es un lugar que por su arquitectura y la relación que guarda con el resto de los emplazamientos, engendra una heterotopía que suspende la represión social impuesta al voyeurismo, que si bien es contingente a la moral de cada país, cultura o persona, en el cine, el gozo sin restricciones de mirar es absolutamente necesario para la industria cinematográfica.³

A las heterotopías no se entra desenfadada y libremente, tienen “un sistema de apertura y de cierre que las aísla respecto del espacio circundante [...] o bien uno entra porque está obligado a hacerlo (evidentemente las prisiones) o bien cuando uno se ha sometido a ritos, a una purificación.”⁴ Si bien a la sala de cine puede entrar cualquiera que pague la entrada, se requiere que ciertos acontecimientos hayan ocurrido con anterioridad para que la experiencia sea siquiera posible. De acuerdo a Christian Metz, previo a la experiencia cinematográfica se debe haber atravesado por la “estadía del espejo” descrita por Jaques Lacan, en la que el/la infante se percibe a sí misma como objeto al identificarse con la imagen reflejada.⁵ Para Foucault, el espejo es una utopía en tanto que es un espacio irreal que virtualmente se abre detrás de la superficie reflejante, y también una heterotopía dado que ocupa un espacio sobre el que produce un efecto de rebote.⁶ A diferencia del espejo, en la pantalla de cine, quien observa no ve reflejados su imagen ni el espacio que ocupa, más bien, se identifica con el acto “puro” de percepción.⁷

Para lograr dicho efecto, los dispositivos que integran el cine (la cámara, el proyector, la cinta y la configuración arquitectónica de la sala) deben ser imperceptibles, de tal manera que la película proyectada en la “cuarta pared” cautive a los espectadores, quienes permanecen mayormente inmóviles, en silencio, ignorando al propio cuerpo y a quienes los rodean, y, obviamente, deseosos de gozar mirando. No obstante, el acto de percibir no es neutral o inocente; éste es resultado de marcos o matrices de inteligibilidad que “educan” la percepción para reconocer unos elementos en vez de otros, y para organizarlos de acuerdo a un determinado régimen de saberes. La sala de cine es un espacio de encierro heterotópico, si bien voluntario, que opera negándose para reproducir la ilusión de una percepción “pura”.

Espacios de percepción

Judith Butler argumenta que la percepción está articulada en marcos de inteligibilidad social que “ofrecen” posiciones posibles y prohibidas, mismas que se sortean cotidianamente y se reiteran hasta naturalizarse.⁸ El cine, en este sentido, constituye un marco de percepción que reproduce representaciones de espacios que a su vez son espacios de





Guerra contra el narco. *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016). Fuente: Filminlatino.mx. Min. 09:10

representaciones. Lefebvre sugiere que el efecto de homogeneidad del espacio surge de la relación dialéctica entre la práctica social, el espacio de representación y la representación del espacio; es decir, la práctica está condicionada por la forma en que ésta es representada en un determinado espacio y la manera en que dicho espacio está representado.⁹ El espacio representado en las proyecciones es simultáneamente un espacio de representaciones desde el cual se evocan lugares, deseos, aspiraciones, etcétera. Es más, los espacios representados en las películas son producto de representaciones de ideales, deseos y demás afanes y emociones. En otras palabras, la práctica cinematográfica representa y repite, a través de sus medios técnicos y estéticos, los marcos de inteligibilidad por los que se rige la sociedad de la cual emerge.

En *Cuerpos que importan*, Butler aborda el documental *Paris is Burning*, en el que se relata las vidas de las transexuales y travestis latinas y afroamericanas que habitan el distrito de Harlem en Nueva York. Para Butler, aunque el documental pretende mantenerse “al margen” de los acontecimientos, la cámara y la directora intervienen en la “escena” y se convierten en un objeto de deseo para las chicas, quienes ven en el “ojo” de la cámara un escaparate para la fama, el amor y la fortuna.¹⁰ De este modo se revela una suerte de transferencia entre marcos de percepción que se cruzan y concatenan. En *Marcos de guerra*, Butler sugiere que la fotografía de guerra no puede mostrar la humanidad de las víctimas: aunque se use como evidencia de crímenes de guerra, sigue estando “encuadrada” en marcos de percepción imposibles de encuadrar ellos mismos.¹¹ La pregunta que surge es: ¿a qué clase de reconocimiento apelar para que el dolor ajeno se pueda convertir en un impulso para la lucha política?

El documental *Tempestad* de Tatiana Huezo está constituido por un entramado de discursos, textos e imágenes que bien podrían servir como evidencia

de guerra.¹² Desde el 2006, México padece los estragos de la llamada “guerra contra el narco.” Al igual que las protagonistas, cientos de mujeres son secuestradas y torturadas por fuerzas armadas que se disputan el tráfico de la droga, entre muchas otras actividades.¹³ Surge la pregunta: ¿qué tipo de película es el documental? De acuerdo con Bill Nichols, toda película es documental en tanto que reproduce lo que captura a través de instrumentos como las cámaras, pero mientras que en las cintas de ficción se representan mundos imaginarios, que pueden evocar “verdades,” en los documentales propiamente dichos se representa el mundo social y se interviene discursivamente en él, con la intención de criticarlo o transformarlo.¹⁴

Para Foucault, “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.”¹⁵ Entonces, ¿qué clase de discurso es el documental y cómo comunica? Nichols comenta que el documental es un género fílmico, como lo es la ciencia-ficción, con convenciones que pertenecen a un corpus legado de otras cintas. Dado que un documental representa aspectos de lo que el autor llama mundo “social” –como si la ficción no representara al mundo social–, se puede decir que posee una voz propia que se expresa a través de imágenes y sonidos.¹⁶ De acuerdo con la directora, el elemento principal de *Tempestad* es la voz de las protagonistas,¹⁷ sin embargo, y dado que las evocadoras imágenes de ruinas, estaciones, autobuses, el circo, entre otras, también forman parte de lo que “se dice,” cabe preguntar: ¿qué voces hablan y cuáles callan? Sería absurdo pensar que todas las voces hablan al unísono, más bien, habría que pensar, junto con Foucault,



Ciudad fantasma. *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016).
Fuente: Filminlatino.mx. Min. 04:01



Circo. *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016).
Fuente: Filminlatino.mx. Min. 01:30:39



Estación. *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016). Fuente: Filminlatino.mx. Min. 06:02

que no hay un silencio, sino silencios varios.¹⁸ Callar es representar –“el que calla otorga,” dice el popular refrán. Por otro lado, en este documental también es posible problematizar la representación de la mujer, puesto que captura la vida de dos de ellas. Para Butler, “la mujer” o no ha sido representada o ha sido mal representada; lo que es más, los sistemas de representación “producen” a quienes aseguran meramente representar y después disimulan dicha operación.¹⁹

En el caso de *Tempestad*, la directora no pudo, en definitiva, haber documentado los hechos narrados por sus protagonistas; tampoco se puede decir que la cinta sea una reconstrucción de los mismos; más bien, ésta podría clasificarse como “película poética” por las secuencias que metaforizan lo que no pudo ser registrado. En una charla para la Universidad de California,²⁰ la directora admitió que lo más importante era la estructura dramática, la cual armó alrededor de la muerte de Martín, un joven inmigrante de 17 años del cual Miriam presencié su asesinato, testimonio que ella no podía verbalizar pero que, según la directora, deseaba hacerlo para el documental. En la cinta también se capturó el miedo de Miriam a ser vista en público y reconocida como exconvicta, con todo el estigma que esto acarrea. Entonces, las imágenes y los sonidos representan, en efecto, estos silencios o vacíos narrativos. Uno de esos “silencios” es justamente el rostro de Miriam fuera de cuadro a lo largo de la película, a excepción del final, donde sólo se muestra su silueta oscurecida flotando en el agua de un cenote.





Silueta oscurecida flotando. *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016). Fuente: Filminlatino.mx. Min. 01:40:34

De acuerdo a Sayak Valencia, el régimen escópico que domina a los medios de comunicación actuales es muy parecido al cine gore, en el cual la “espectacularización de la muerte” se ha convertido en un objeto de deseo. A lo largo de más de 10 años de guerra, se ha banalizado a tal grado la muerte en masa que no sólo los periódicos amarillistas presentan imágenes grotescas de decapitados, quemados, descuartizados y demás, sino que las películas, las series de televisión y las redes sociales han mitificado el fenómeno del narco, y las maneras de asesinar se han convertido en una suerte de marcas o insignias para los cárteles.²¹

Según Susan Sontag,²² las imágenes de las guerras tienen como propósito perturbar a quienes las ven; no obstante, al igual que Sayak, piensa que la normalización de la violencia logra más bien embotar o seducir al espectador, en vez de movilizarlo. Mientras que Sontag parece reprochar el silencio narrativo del flujo indiscriminado de imágenes, Butler ve en el mismo flujo el prometedor desplazamiento de las narrativas que estructuran los marcos de lo que denomina “representabilidad,” para referirse al espacio de representaciones en el que se disputa qué vidas importan y cuáles no.²³ En este sentido es que se analiza *Tempestad* como un intento de enmarcar aquello que no puede ser enmarcado, pero no para ofrecer una verdad “más profunda,” sino para suspender los marcos de percepción operantes que circunscriben la “representabilidad.” En lo que sigue, se argumentará que la cinta articula una serie de heterotopías que engendran un espacio de representación crítico.

“Vosotros que entráis aquí, abandonad toda esperanza”

Rótulo en la entrada del área de hombres de la prisión donde Miriam estuvo reclusa

El cuerpo ausente de Miriam es representado, en primera instancia, por la oscuridad de la sala. Sólo la voz da cuenta de su presencia. Momentos después se observa un lugar en ruinas y una ciudad fantasma que, según la directora, representan el “interior” de la protagonista.²⁴

De acuerdo con Foucault, “del cuerpo emergen las utopías y después se vuelven contra él.”²⁵ Para Lefebvre, la utopía es una suerte de “centralidad” propia del fenómeno urbano, que no es precisamente el centro, sino un “vacío,” “pura forma” que atrae para sí todo tipo de contenidos y, por ende, poder.²⁶ Foucault define las utopías como emplazamientos sin lugar real, en analogía directa o invertida con la sociedad, mientras que las heterotopías son “especies de contraemplazamientos [...] utopías efectivamente realizadas, en las cuales los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar al interior de la cultura, son a la vez representados, impugnados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, sean efectivamente localizables.”²⁷ Entonces, se podría decir que la centralidad es un efecto producido al “interior” de las heterotopías en las que se disputa la “realidad” del espacio, invocando el “no-lugar” –la utopía– de lo posible.

Foucault distingue dos tipos principales de heterotopías: de crisis y de desviación. Las de crisis operan aislando temporalmente a los individuos en estado de crisis biológica, como a las mujeres en regla o a los varones adolescentes a los primeros signos de “virilidad;” sin embargo, estas heterotopías están desapareciendo y ceden su lugar a las de desviación, cuyo ejemplo paradigmático son las prisiones. En *Vigilar y castigar*, Foucault argumenta que los sangrientos suplicios del sistema penal del antiguo régimen fueron reemplazados a lo largo del siglo XIX por un encierro más “humano,” gracias a toda una “mecánica de castigos” ya generalizada en el espacio social de la época. El cuerpo dejaba de ser el objeto del poder, el cual pasaba a ser el “alma”: “elemento en el que se articulan los efectos de determinado tipo de poder y la referencia de un saber, el engranaje por el cual las relaciones de saber dan lugar a un saber posible, y el saber prolonga y refuerza los efectos del poder.”²⁸ Para Foucault, la primera utopía y la más poderosa es justamente el alma, extraño cuerpo incorpóreo.²⁹

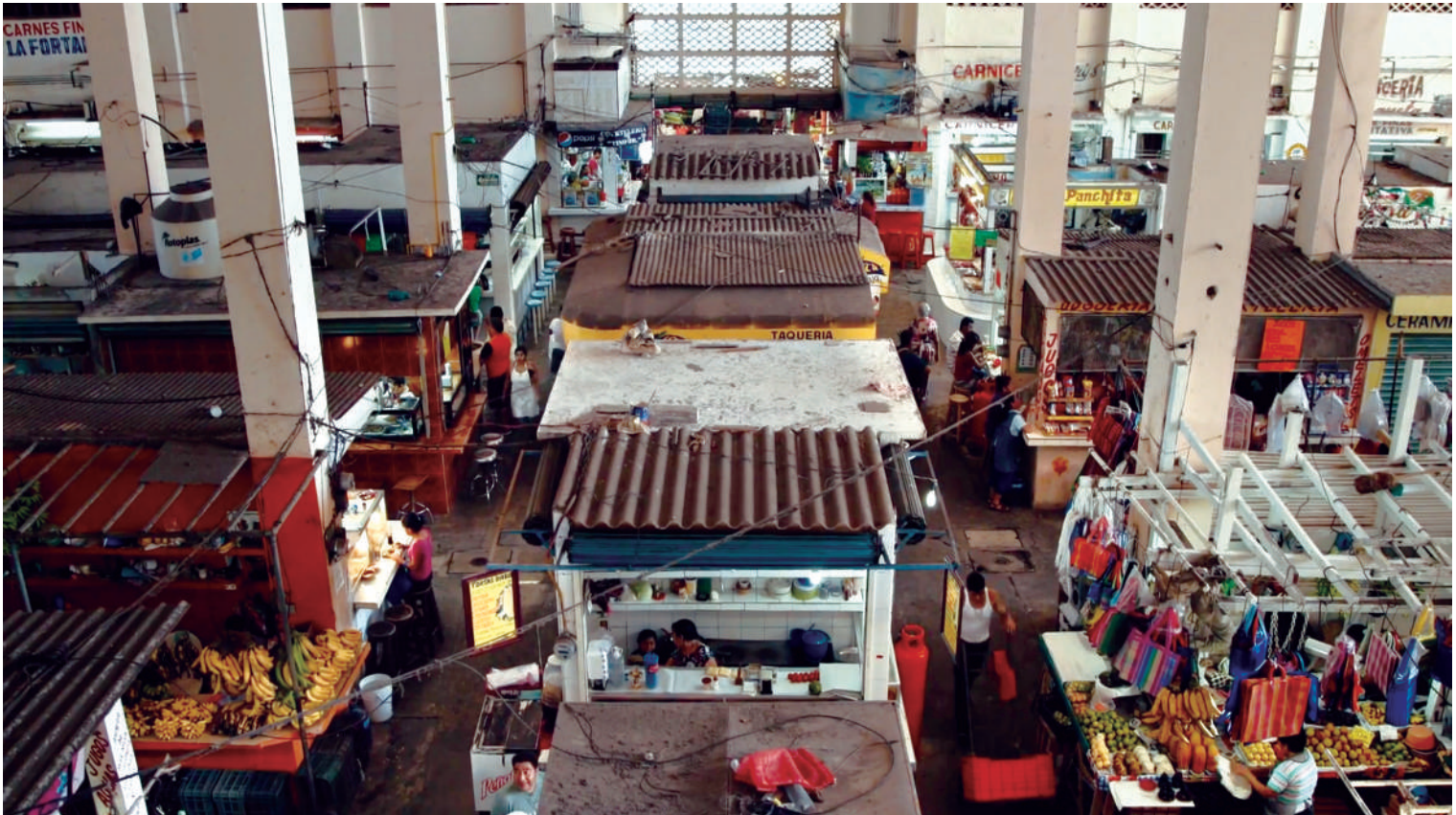


Lugar en ruinas, interior de Miriam. *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016). Fuente: Filminlatino.mx. Min. 03:11

La palabra utopía fue acuñada por Tomás Moro en 1516 para bautizar una isla imaginada por él, a partir de los vocablos griegos *ouk* (no) y *topos* (lugar). Utopía estuvo inspirada en las cartas de Américo Vespucio y Cristóbal Colón, en las que se describía el descubrimiento de nuevos mundos,³⁰ por lo que la utopía, lejos de ser una simple ficción, surge de un espacio “real” de lo posible. Según Lefebvre, todo espacio contiene “proyectos” utópicos cuyas marcas están presentes en su arquitectura. Existen distintos tipos de utopías: socialistas, políticas, abstractas, ideológicas, de poder, de gozo, etcétera; de hecho, se podría decir que existen tantas utopías como emplazamientos.³¹ El autor propone una utopía experimental basada en el análisis de lo posible, desde ya inscrito en lo actual.³²

La prisión descrita por Miriam, sin celdas ni policías, con mercado, restaurantes, tiendas y hasta una cantina, parece “proyectar” una ciudad carcelaria, como las varias ciudades de México tomadas por los cárteles y que operan como centralidades del Narcoestado.³³ Una vez que Miriam fue entregada de manos de la policía al “otro gobierno” que, paralelo al oficial, controla las cárceles del país, se le informó que su familia debía pagar 5,000 dólares para mantenerla con vida y después 500 más por semana. Recuerda que cuando fue detenida y acusada por el delito de trata de personas, un agente le dijo que se sabía de su inocencia, pero que ella y





Mercado. *Tempestad* (Tatiana Huezco, 2016). Fuente: Filminlatino.mx. Min. 46:35

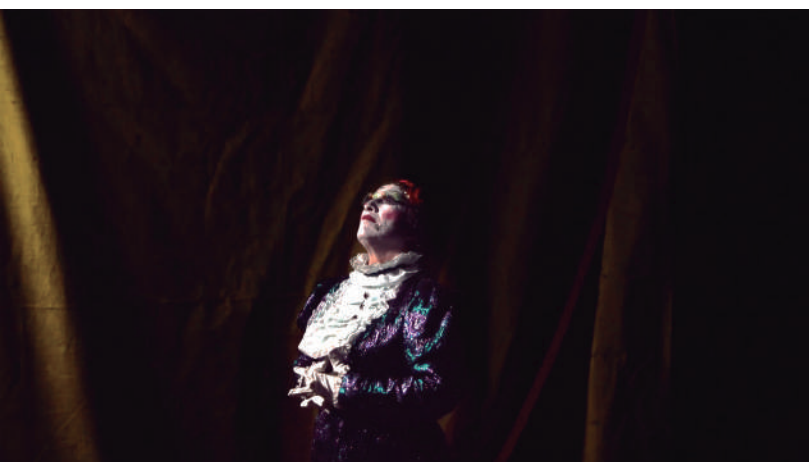
sus compañeros de trabajo en el área de migraciones del aeropuerto de Cancún tenían que hacer de “pagadores,” es decir, tenían que pagar por delitos que no cometieron como parte de un simulacro perpetrado por el Estado. A partir de este contexto, ¿es la “nación carcelaria” el nuevo paradigma territorial del país, una verdadera narco-utopía?

Para Foucault, el espacio es fundamental para cualquier ejercicio de poder, y la arquitectura, una de sus muchas técnicas, la cual, desde finales del siglo XVIII comienza a estar ligada a los problemas de población, de salud y de urbanismo. De ahora en adelante, “las ciudades, con los problemas que ellas suscitan y las configuraciones particulares que adoptan, sirven de modelos a una racionalidad gubernamental que va a aplicarse al conjunto del territorio.” También, surge “toda una serie de utopías o de proyectos de gobierno del territorio que toman forma a partir de la idea de que el Estado es semejante a una gran ciudad.”³⁴ En *Vigilar y castigar*, Foucault describe a las sociedades del XVIII como disciplinares, a partir del modelo de panóptico creado por Jeremy Bentham, el cual consiste en una construcción en forma de anillo dividida en celdas con una abertura interior y otra exterior, y una torre central desde la cual se vigila, sin ser visto, a los cuerpos cautivos. El panóptico “debe ser comprendido como un modelo generalizable de funcionamiento; una manera de definir las relaciones de poder con la vida cotidiana de los hombres [...] una utopía del encierro perfecto.”³⁵ ¿Qué clase de “cuerpos” producen estos dispositivos carcelarios?

Para Lefebvre, “la producción del espacio comienza en primer lugar con la producción del cuerpo, extendiéndose hasta la secreción productiva de una ‘residencia’ que sirve al mismo tiempo de instrumento y medio.”³⁶ Entonces, de los cuerpos capturados como el de Miriam, se extraen y gestionan espacios de representación que son a la vez medios e instrumentos sobre los que el Narcoestado extiende su dominio a través de una violencia extremadamente cruel y sanguinaria. De acuerdo a Sayak, estos espacios han producido “sujetos endriagos,” parte monstruo y parte hombre, que se caracterizan por el uso de la violencia espectacular como método de empoderamiento económico y territorial.³⁷

Para Butler, la corporalidad se produce al interior de marcos normativos violentos que circunscriben lo que es un cuerpo digno de ser llorado. No obstante, la norma no se actúa una vez y para siempre, depende de su continua repetición al interior de espacios de representación que la perpetúen. Por ello, la autora se pregunta por las maneras en las que la repetición de la norma engendra las posibilidades de subvertirla.³⁸ Sin embargo, ¿no es el documental una repetición de la violencia que marcó a Miriam para siempre, una violencia que le dejó heridas tan profundas que no puede simplemente “sacarse del cuerpo,” como lo expresa cuando dice que tiene que “recordarse” que la cárcel ya quedó atrás? En efecto, este filme es una repetición de vivencias terriblemente violentas, pero no por ello una repetición de la violencia en sí, sino su desplazamiento.

También está la historia de Adela, una payasa que a la fecha del rodaje llevaba 10 años buscando a su hija Mónica, quien fue secuestrada camino a la universidad. Adela viaja con el circo en el que trabaja, acompañada de un grupo de mujeres con las que entrena a un conjunto de niños y niñas, y arma la estructura del circo que, curiosamente, parece darle soporte emocional en medio de su nomadismo. El circo, al igual que el cine, es un espacio heterotópico que dilata la corporalidad creando espacios de fantasía e ilusión. El circo es un espacio espectral, un espacio de representación nómada que le permite a Adela continuar con la búsqueda de Mónica, a pesar de las amenazas de muerte por parte de los judiciales involucrados en el secuestro de su hija y, muy probablemente, de muchas otras chicas. ¿Se puede establecer una relación crítica entre las heterotopías proyectadas, la violencia



Payasa. *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016). Fuente: Filminlatino.mx. Min. 1:30:49

Adela y mujeres. *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016). Fuente: Filminlatino.mx. Min. 01:03:54



Mónica y Adela. *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016). Fuente: Filminlatino. mx. Min. 1:27:42

Disciplina del circo. *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016). Fuente: Filminlatino.mx. Min. 38:41





narrada y la audiencia, de tal manera que se reproduzcan espacios de representación que impugnen y evidencien la “utopía” carcelaria que se expande por el país, y de la que *Tempestad* muestra sólo una pequeña parte?

En la charla antes mencionada, la directora comenta que cuando Miriam le contó el calvario que había vivido, sintió como si hubiera recibido un golpe, y transmitir ese golpe era lo que buscaba al filmar el documental.³⁹ Butler sugiere que sentirse herida por las palabras es producto de la posición que se tiene con respecto a la trayectoria de éstas y los actos que las materializan.⁴⁰ ¿Cómo transmitir ese “golpe de palabras” al público y enfrentarlo a la violencia, pero al mismo tiempo “abrir” un espacio de lo posible?

La directora clasifica la película como una *road movie*, una película de viaje. Dado que le parecía que la historia de Miriam no era suficiente para sustentar la cinta, buscó otra historia y encontró a Adela gracias a su activismo⁴¹ heterotópico. Se podría decir que el impacto generado por el relato de Miriam desplazó a la directora hacia un viaje que reflejó y reprodujo el de la protagonista y que la colocó en el trayecto de Adela. Un encuentro posible por los surcos que ha dejado la guerra en el territorio y los cuerpos.

Si bien Butler aboga por la no violencia, no se refiere a un estado de imperturbabilidad, sino a una lucha constante contra la violencia inscrita en el espacio mismo.⁴² Las secuencias metafóricas del documental desplazan el acto de percepción por el efecto espejo que se produce al evidenciar el acto mismo en su intento de “reconocer” a Miriam. Por su parte, Adela relata el secuestro de su hija al mismo tiempo que Miriam da cuenta de la muerte de Martín, el joven inmigrante asesinado enfrente suyo. La fuerza de las palabras, aunada al espacio heterotópico de la carretera y el circo, desfasan la reconstrucción mental de lo narrado y obligan a la audiencia a reconstruir la violencia, al tiempo que la tormenta que le da nombre al filme dramatiza no sólo las historias, sino el acto mismo de reconocerse al percibir la realidad. Miriam dice verse a los ojos con Martín y reconocerse en ellos, dice ver a los ojos al asesino y ver la nada misma; después, en la oscuridad del lugar, dice reconocer cuerpos apilados: “tanto miedo... se trata de eso.”⁴³ ¿Qué se reconoce en el acto mismo de reconocer?

Para Butler, el “rostro” nos interpela éticamente.⁴⁴ De acuerdo a Nichols, el problema de los documentales radica en la responsabilidad ética de “representar” los rostros que se registran.⁴⁵ Un lugar común hubiera sido mostrar a Miriam ante la cámara para la mirada voyeurista de la audiencia, cobijada por el anonimato de la sala de cine; sin embargo, ¿qué se busca encontrar en un rostro tan violentado?, ¿la marca de la violencia? ¿Es el rostro el que tiene que cargar con el peso de una violencia extrema socializada al grado de ser objeto de consumo tal como dan cuenta Sontag y Sayak? y, paradójicamente, ¿también el documental en cuestión, que no puede más que ser consumido por la lógica de la industria? Para Butler, el rostro no consigue transmitir “lo





Tormenta. *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016). Fuente: Filminlatino.mx. Min. 1:12:29



Tormenta. *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016). Fuente: Filminlatino.mx. Min. 27:04

humano". En sus palabras: "lo humano se afirma indirectamente en esa disyuntiva que vuelve la representación imposible –una disyuntiva expresada por la imposibilidad de la representación. Para que la representación exprese entonces lo humano no sólo debe fracasar, sino que debe mostrar su fracaso."⁴⁶

Tempestad suspende los marcos de guerra en los que se representa a las víctimas como objeto de consumo y abre una red heterotópica entre lo vivido y lo representado, que evidencia el horror de la guerra desde un lugar crítico. A lo largo de este escrito se ha intentado mostrar que los espacios pueden articular relaciones ético-afectivas incluso cuando son representados; de hecho, no se puede decir que por un lado está el espacio habitado y por el otro el representado. ¿Cómo invocar "la subversión posible," desde ya "inscrita y prescrita"⁴⁷ en los espacios de la narcoguerra extendidos por el país?

Sergio Salazar Barrón
 Maestro en Arquitectura y Asuntos Urbanos
 Universidad Autónoma de Nuevo León
 Talleres Nómada
 ✉ s.salazar.b77@gmail.com

Notas

1. Michel Foucault, *El cuerpo utópico: las heterotopías* (Buenos Aires: Nueva visión, 2010), 22-23.
2. Henri Lefebvre, *La producción del espacio* (Madrid: Capitán Swing Libros, 2013), 92.
3. Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema* (Londres: Macmillan Press, 1983), 58-66.
4. Michel Foucault, *El cuerpo utópico: las heterotopías*, 28.
5. Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, 42-49.
6. Michel Foucault, *El cuerpo utópico: las heterotopías*, 70.
7. Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, 42-49.
8. Judith Butler, *Dar cuenta de sí mismo* (Buenos Aires-Madrid: Amorroutu, 2009).
9. Henri Lefebvre, *La producción del espacio*.
10. Judith Butler, *Cuerpos que importan* (Paidós: Buenos Aires, 2002), 194-198.
11. Judith Butler, *Frames of War* (Nueva York: Verso, 2009), 55-62.
12. Tatiana Huevo, *Tempestad* (México: Pimienta Films, Bambú Audiovisual, Cactus Film&Video, Terminal, 2017), 105 mins.
13. David Ordaz, "Tortura y abuso sexual de mujeres por policías y militares en México: Amnistía Internacional," *Aristegui Noticias*, 28 de junio de 2016, <https://aristegui-noticias.com/2806/mexico/tortura-y-abuso-sexual-de-mujeres-por-policia-y-militares-en-mexico-amnistia-internacional>.
14. Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 1-4.
15. Michel Foucault, *El orden del discurso* (Buenos Aires: Fábula, 2005), 15.
16. Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 42-60.
17. "Tempestad Director Tatiana Huevo," charla con Cristina Venegas en el Carsey-Wolf Center de la Universidad de California en Santa Bárbara, filmada el 11 de noviembre de 2017, video, 40:00, University of California Television, <https://www.uctv.tv/shows/Tempestad-Director-Tatiana-Huevo-33181>.
18. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1998), 38.
19. Judith Butler, *Género en disputa* (Barcelona: Paidós, 2007), 46-53.
20. "Tempestad Director Tatiana Huevo."
21. Sayak Valencia, *Capitalismo gore* (Madrid: Melusina, 2010), 145-171.
22. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (Nueva York: Picador, 2003), 89.
23. Judith Butler, *Frames of War*, 51, 96-100.
24. "Tempestad Director Tatiana Huevo."
25. Michel Foucault, *El cuerpo utópico*, 7-18.
26. Henri Lefebvre, *The Urban Revolution* (Mineápolis-Londres: University of Minnesota Press, 2003), 172.
27. Michel Foucault, *El cuerpo utópico*, 69-70.
28. Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 37.
29. Michel Foucault, *El cuerpo utópico*, 9.
30. Gregory Claeys, *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 3-4.
31. Henri Lefebvre, *Towards an Architecture of Enjoyment* (Mineápolis: University of Minnesota Press, 2014).
32. Henri Lefebvre, *Writings on Cities*, Eleonore Kofman y Elizabeth Lebas, editoras (Oxford: Blackwell, 2000), 151.
33. Juliana Fregoso, "Pueblos fantasma: el saldo invisible de la guerra narco en México," *Infobae*, 2 de julio de 2017, <https://www.infobae.com/america/mexico/2017/07/02/pueblos-fantasma-el-saldo-invisible-de-la-guerra-narco-en-mexico>.
34. Michel Foucault, *El cuerpo utópico*, 86.

35. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, 189.
36. Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, 221.
37. Sayak Valencia, *Capitalismo gore*, 84-93.
38. Judith Butler, *Frames of War*, 167-184.
39. "Tempestad Director Tatiana Huevo."
40. Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad* (Madrid: Síntesis, 2009), 16.
41. "Tempestad Director Tatiana Huevo."
42. Judith Butler, *Frames of War*, 167-184.
43. Palabras de Miriam justo después de contar el asesinato de Martín.
44. Judith Butler, *Vida precaria*, 163-187.
45. Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 5.
46. Judith Butler, *Vida precaria*, 180.
47. Henri Lefebvre, *Writings on Cities*, 151.

Referencias

- Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- . *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires-Madrid: Amorroutu, 2009.
- . *Frames of War*. Nueva York: Verso, 2009.
- . *Género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.
- . *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2009.
- . *Vida precaria*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Claeys, Gregory. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión, 2010.
- . *El orden del discurso*. Buenos Aires: Fábula, 2005.
- . *Historia de la sexualidad*. Traducido por Ulises Guinazú. Ciudad de México: Siglo XXI, 1998.
- . *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Huevo, Tatiana. "Tempestad Director Tatiana Huevo". Charla con Cristina Venegas en el Carsey-Wolf Center de la Universidad de California en Santa Bárbara, filmada el 11 de noviembre de 2017. Video, 40:00. University of California Television, <https://www.uctv.tv/shows/Tempestad-Director-Tatiana-Huevo-33181>.
- . *Tempestad*. México: Pimienta Films/ Bambú Audiovisual / Cactus Film & Video, Terminal, 2016. 105 min.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.
- . *The Urban Revolution*. Mineápolis-Londres: University of Minnesota Press, 2003.
- . *Towards an Architecture of Enjoyment*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2014.
- . *Writings on Cities*. Editado por Eleonore Kofman y Elizabeth Lebas. Oxford: Blackwell, 2000.
- Metz, Christian. *Psychoanalysis and Cinema*. Londres: Macmillan Press, 1983.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Nueva York: Picador, 2003.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Madrid: Melusina, 2010.

