

DE LA SUJECIÓN DE LOS CUERPOS A LA REAFIRMACIÓN DEL SUJETO. UN CASO DE FEMINICIDIO EN UN CORTOMETRAJE DE ENRIQUE ARROYO.

Anouck Linck
Universidad de Caen Basse-Normandie
anouck.linck@gmail.com

Dedico esta trabajo a los 43 normalistas
desaparecidos de Ayotzinapa.

El cortometraje “El otro sueño americano” (2004) del mexicano Enrique Arroyo da cuenta de la increíble maraña subyacente a los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez; no da cuenta de ello aportando aclaratorias o respuestas explícitas, sino desde las técnicas y los procedimientos de la ficción. No es un calco imperfecto de la realidad, sino una alegoría sin concesiones de la misma, en la que se confunden modernidad y barbarie. La representación que propone de un hecho de sangre –un caso “banal” de feminicidio– trasciende el suceso, inscribe lo local en lo global, lo particular en lo general, lo individual en lo colectivo. Por eso aquel cortometraje, diez años después de su grabación, incluso ahora que la frecuencia de esos crímenes ha disminuido, sigue teniendo desgraciadamente lazos fuertes con la actualidad. El objetivo de esta presentación es mostrar cómo la ficción cinematográfica se las ingenia para transformar un suceso particularmente atroz en una alegoría de las derivas –y quizás del porvenir– de

El cortometraje “El otro sueño americano” (2004) del mexicano Enrique Arroyo da cuenta de la increíble maraña subyacente a los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez; no da cuenta de ello aportando explicaciones o respuestas explícitas, sino desde las técnicas y los procedimientos de la ficción. No es un calco imperfecto de la realidad, sino una alegoría sin concesiones de la cruda realidad, en que se confunden modernidad y barbarie. La representación que propone de un hecho de sangre –un caso “banal” de feminicidio– trasciende el suceso, inscribe lo local en lo global, lo particular en lo general, lo individual en lo colectivo. Por eso aquel cortometraje, diez años después de su grabación, incluso ahora que la frecuencia de esos

Recibido: 7 de enero de 2015
Aceptado: 26 de noviembre de 2015

nuestra sociedad globalizada, y cómo también, a la vez, invita a actuar a favor de una resistencia colectiva a la lógica de los intereses y del poder.

No evocaré los lazos, hoy bien establecidos, entre los feminicidios en Ciudad Juárez y el arraigo del neoliberalismo en esa región de México. Pasaré directamente al análisis del cortometraje. Indagaré primero en los procedimientos narrativos en los cuales descansa la dimensión alegórica de la película; veremos también que la alegoría es facilitada por efectos de realidad recurrentes, que conectan el mundo de la ficción con el mundo social real. Pero concluiré, en contrapunto a esa perspectiva un tanto desmoralizadora, mostrando cómo el discurso fílmico reafirma la primacía del sujeto. Veremos que esa reafirmación de la primacía del sujeto se construye a partir de una reapropiación de la representación del cuerpo de la mujer que va en contra de los discursos dominantes.

Estrategias narrativas: personajes, trama y discursos movilizados

Los personajes –la migrante, el tira, el gringo– son arquetipos: cada uno representa un sector social inmediatamente identificable. Empecemos por la mujer. Ella acumula toda una serie de desventajas que la convierten en la presa ideal: es morena, joven, pobre, está sola e intenta pasar ilegalmente al otro lado de la frontera. Ella representa aquel segmento más vulnerable de las llamadas mujeres de servicio (Falquet: 2014) o mujeres subalternas (Spivak: 2006). Es, como ellas, desposeída en la práctica de sus derechos políticos y humanos y nadie se preocupa por ella. En el documental de

crímenes ha disminuido, sigue teniendo desgraciadamente lazos fuertes con la actualidad. El objetivo de esta presentación es mostrar cómo la ficción cinematográfica se las ingenia para transformar un suceso particularmente atroz en una alegoría de las derivas –y quizás del porvenir– de nuestra sociedad globalizada, y cómo también, a la vez, invita a actuar a favor de una resistencia colectiva a la lógica de los intereses y del poder.

Palabras clave:

Cuerpo, mujer, feminicidio, patriarcado, neoliberalismo.

From subjection of the bodies to the reaffirmation of the subject. A case of femicide in a short film by Enrique Arroyo

Enrique Arroyo's short film "El otro sueño americano" (2004) shows the incredible entanglement underlying the murders of women in Ciudad Juárez. It does this not by providing explanations or explicit answers, but from the techniques and procedures of fiction. It is

Lourdes Portillo, uno de los primeros sobre los feminicidios de Ciudad Juárez, la madre de una chica desaparecida dice acerca de las mujeres que trabajan en las maquiladoras que “son desechables, igual que todo en una ciudad maquilera (...) todo se desecha, todo se procesa rapidito. Hoy matan a alguien y mañana no te acuerdas” (Portillo: 2001). La mujer de la película tampoco tiene valor “en sí” (“eres una pinche puta a la que nadie va a extrañar”) pero, como las otras, es fuente de ganancia fácil para los dominantes, en este caso para un ramo ilegal de la economía de la región que realiza, utilizándola, plusvalías importantes. La película sugiere que el policía simplemente la “levantó” al borde de la carretera.

Este último, Genaro, también acumula una serie de rasgos característicos que lo convierten en un funcionario particularmente representativo de las instituciones mexicanas plagadas por la corrupción y coludidas con organizaciones criminales. Pertenece a las fuerzas del orden –ese “orden” que no es para nada moral, pero tan arraigado en México–. “A ver, *¿cómo nos vamos a arreglar?*” es una expresión típica, común y corriente en la boca de un policía. El narcoestado es un “arreglo” a gran escala, que es ante todo un “negocio” al servicio de los intereses privados de ambas partes. Genaro no es solamente, como uno podría pensarlo al principio, un corrupto ocasional de baja calaña, sino que está implicado en una amplia red criminal. De hecho no es la primera vez que le entrega una joven a Timoteo, el gringo; conoce algunos de sus clientes y es respaldado por su propio superior jerárquico (“el boss”), de modo que es la institución policial en su conjunto que, a través de

not an imperfect replica of reality but an uncompromising allegory of the stark reality in which modernity and barbarism are confused. The proposed representation of a bloody act –a “banal” femicide case– transcends the event, inscribes the local in the global, the particular in the general, the individual in the collective. This is the reason why this short, ten years after its recording, even now that the frequency of these crimes has decreased, unfortunately still has strong ties with contemporary reality. The aim of this paper is to show how cinematographic fiction manages to transform a particularly dreadful event into an allegory of the excesses –and perhaps the future– of our globalized society, and how it invites us to act, also, in favor of a collective resistance to the logic of interests and power.

Key words:

Body, Woman, Femicide, Patriarchy, Neoliberalism.

su persona y la de su jefe, está implicada. Hasta podemos preguntarnos si es mera coincidencia que Arroyo haya escogido llamar así a su personaje, pues en la época en que el corto fue rodado ya Genaro García Luna¹ desempeñaba un papel importante en Seguridad Pública.

En cuanto a Timoteo, el gringo, inmediatamente identificable por su acento y su sombrero texano, es antes que todo un negociante, un inversor sin escrúpulos, encarnando así perfectamente el cinismo de las empresas transnacionales que dominan la economía mundial y cuyo lema es, como tituló Chomsky uno de sus libros, “el beneficio es lo que cuenta” (“*profit over people*”, 1999). Placa giratoria de las transacciones comerciales entre un lado y otro de la frontera, entre el proveedor de “materia prima” y la clientela norteamericana, recuerda el lado oscuro –ilegal y criminal– de las relaciones comerciales que atan la economía mexicana a la economía norteamericana, más aún desde el Tratado de Libre Comercio en vigor desde 1994 (Chomsky: 1999). En la película, la mercantilización de cuerpos de mujeres y de órganos de niños es la expresión paroxística de la desregulación de los mercados, respaldada por el Estado, que pisotea los derechos sociales y humanos; y refleja también una época en que las fuerzas del dinero son más poderosas y más agresivas que nunca. El comportamiento brutal de Timoteo y su falta absoluta de empatía hacia el ser humano que tiene en frente hacen de él un digno representante de esas fuerzas. Sus clientes son “*pinches locos*” pero tienen “*billete*”; a él no le preocupan las cínicamente llamadas “externalidades negativas”. Notemos, de paso, que no mira a la mujer a la cara cuando la está manoseando sino que mira para otro lado, imposibilitando así el surgimiento de lo humano que se abre, según Lévinas (2003), a partir del rostro.

Aquel trío –la migrante, el tira y el gringo– encarnan las tres vertientes de un sistema global: a saber, el aplastamiento de “los de abajo” y de los olvidados por las fuerzas del poder y del dinero (“el mercado”) con la aprobación y la complicidad de las instituciones públicas. El sistema se encarna aquí puntualmente tomando la forma de un circuito comercial ilegal y transfronterizo exitoso. La maquinaria que oprime a la mujer es tanto más impresionante cuanto que va apareciendo progresivamente, siguiendo el hilo de una trama de diabólica simplicidad. Los protagonistas masculinos aparecen uno después del otro, y a medida que van actuando, su papel se precisa y su omnipotencia se concretiza. La tensión dramática aumenta junto con la violencia sufrida por la

mujer: retención, humillación, golpes, tortura psicológica, muerte programada. La relación de dominación, presente desde el principio porque “puta” es el término con el que se designa a la mujer, y porque ella misma sigue su rol previsible de sumisión social, alcanza al final del corto proporciones agobiantes. Mientras los hombres siguen hablando de “negocios”, ella desaparece de nuestro campo visual, ha sido borrada, lo que muestra que es tan solo un elemento transitorio, un cuerpo más que tirar, mientras que el sistema, él, es perene. Además, el punto de vista adoptado es el del policía, permitiéndole así quedar fuera (no se ve nunca o casi nunca su rostro), lo que sugiere que no podrá ser encontrado ni identificado. Ese anonimato recalca la idea de sistema, de maquinaria: los componentes no importan, es el sistema que prevalece.

La mujer habla poco (cinco réplicas en total) y sobre todo al principio; después se queja, solloza o grita, pero no opone, salvo una sola vez, una voz alternativa a la de los hombres. Los discursos movilizados, muy esquemáticos, recalcan la dimensión alegórica de la película. Son dos discursos hegemónicos: patriarcal y mercantilista.

Apenas le habla, Genaro le asigna a la mujer una identidad social que recalca en varias ocasiones. Esta es conforme al papel arquetípico que el patriarcado le asigna a las mujeres que se sitúan fuera de la institución familiar-matrimonial. “*El nombre de Sandra también es de puta. ¿Pa’ qué te lo cambias?*”. Nunca sabremos cuál es el verdadero nombre de la joven pero no importa: ella es primero y antes que todo “una puta”. La inferiorización y la objetivación de la mujer, la apropiación colectiva de su cuerpo –que supone su estatuto de prostituta–, son llevadas gradualmente a su paroxismo: lo que queda en claro al final es la relación de dominación que tiende a ser, en un comienzo, minimizada y ocultada por “el arreglo” convenido entre ambos. Es posible incluso que el espectador, habiendo interiorizado esas prácticas, no esté tan chocado al principio del diálogo. Pero lo que sigue no puede sino conmocionarlo, y por consecuencia llevarlo a cuestionar la validez de esa supuesta normalidad. Al comienzo, el tono de ambos es moderado, la mujer sonríe y el hombre se porta –según él– “buena onda”. Lo que ella dice es conforme al discurso dominante: reacciona tal cual se espera que reaccione: “*le hago un servicio*”, “*te la mamo y me dejas ir*”. La actitud del hombre es también representativa. Espera de ella, conforme los fantasmas y los mitos sexistas

sobre la sexualidad de las prostitutas, que sienta ganas de hacer lo que hace: “*lléguele a su vicio*”. Uno puede imaginarse que una vez que el hombre haya satisfecho su necesidad sexual, ella va a quedar libre; ella misma se lo imagina, puesto que sonrío y parece muy contenta. Salvo que, en un momento dado, no se comporta como él lo espera (“*eres igual que todas las pinches viejas de culera*”). Esa insumisión involuntaria le sirve de pretexto a él para seguir ejerciendo su dominación. Y ahora más violentamente, puesto que –en ese momento es cuando se entera el espectador– el hombre lleva un uniforme, representa la ley. ¿Los derechos de ella? Inexistentes en la práctica. “*¿Denunciarme tú? (...) A mí nadie me amenaza ultimadamente*”. La falocracia reafirma, a través del lenguaje, su voluntad de omnipotencia: “*¡Ya te cargó la verga!*”, “*¡Y eso te lo ganaste tú por pasarte de verga conmigo!*”. El gringo Timoteo recalca, a su vez, el estatus de objeto sexual de la mujer: la manosea, habla en frente de ella en tercera persona “*primero me la cojo yo*” y se dirige a ella con el mismo registro lingüístico que el policía: “*¿dónde crees que vas, cunito?*”, “*quieres una verga de una vez?*”. Pero a estas alturas, la relación de dominación no aparece en absoluto minorada. Esa relación de dominación es reafirmada con una brutalidad inaudita cuando Timoteo evoca sus clientes norteamericanos: “*ellos no quieren coger, solo quieren descarnar*”. En definitiva, la película reproduce el discurso dominante, pero siguiendo su lógica hasta el final y de un modo tan condensado y eficaz que, al mismo tiempo que lo reproduce, le ofrece al espectador la posibilidad de cuestionar su poder normativo.

Lo mismo pasa con el discurso que calificaría de “capitalista” o “mercantil”. El campo léxico de los negocios está presente desde el principio hasta el final. La mujer debe comprar su libertad con su cuerpo y eso, si nos atenemos al papel de cada uno, está conforme con el orden de las cosas. La mujer le propone “un servicio” al hombre y el hombre se declara satisfecho por su “trabajo”. “*Si sabes hacer tu trabajo, putita.*” Pero algo no sale bien y cambian los términos del contrato: “*Te va a salir caro, pinche vieja.*” Uno podía, hasta ese momento, conservar la ilusión que la desposesión de su cuerpo por parte de la mujer era momentánea. No es así, la historia se encarga de terminar con esa ilusión. “*Eres mierda, pinche vieja*”: eso es lo que piensa el hombre de aquella mujer desde el principio, incluso de las mujeres en general, pero ésta cayó en su poder y está decidido a sacar provecho de su valor comercial. “*¿Tienes clientes?*” le pregunta a Timoteo. Aunque la “recesión” esté “*cabrona*”, sí hay de-

manda, y en un dos por tres se concluye el trato: “*¿Hacemos negocio?*”, “*done*” (el paso del español al inglés es en sí significativo). Todos sabemos que el imperativo del mercado presiona para que se compre lo innecesario. Esos “*pinches batos*” que compran el cuerpo de una mujer para torturarlo evidencian los extremos del consumismo. Los clientes son unos perversos, pero no más que el sistema que entretiene —e incluso engendra— ese tipo de adicciones. La psicoanalista Marta Gérez Ambertín explica que el goce en términos del neocapitalismo acarrea la renuncia global a todo fin verdaderamente humano (Gérez Ambertín: 2009). El discurso movilizado por los personajes evidencia esa lógica neocapitalista; pero al llevarla hasta la extrema inhumanidad, brinda esta vez también la oportunidad de cuestionar su poder normativo.

Estrategias cinematográficas: fabricación de efectos de realidad

El carácter arquetípico de los personajes, la pulcritud y la eficacia de la trama, la intensidad expresiva del discurso patriarcal y mercantil, contribuyen a transformar el suceso banal, puntual y local en una alegoría de las derivas de la sociedad globalizada. Pero esa abstracción no es solo el fruto de estrategias narrativas. Es también el fruto de procedimientos cinematográficos que apuntan a borrar la frontera entre lo ficcional y lo no ficcional. Aquellos reiterados contactos entre la historia ficcional y el mundo real —que Barthes llama “*effets du réel*”— instauran una desavenencia en la representación que empuja al espectador a buscar un marco interpretativo más global capaz de ayudarlo a entender la situación en su conjunto. Examinemos de dónde surgen algunos de esos efectos de realidad.

Los actores, por ejemplo, no parecen ser profesionales (aunque sí lo son). Como si Enrique Arroyo los hubiera contratado paseándose por las calles de Ciudad Juárez: policías, norteamericanos y mujeres de ese tipo abundan en la región fronteriza al norte de México. Un detalle curioso: a algunos mexicanos que vieron el corto no les convenció la actuación de los actores, no les pareció “realista”, sin embargo están todos de acuerdo que “la gente es así” y que “esas cosas pasan”. Los protagonistas se expresan en el mismo idioma que todo el mundo, en un registro lingüístico familiar y vulgar que todos los mexicanos manejan; aparte tal vez de la palabra “*bato*”, que es típica del norte. Los paisajes —a pesar de que la película fue rodada en Pachuca (Hidalgo)— se parecen

a los de la periferia de las ciudades de la región: casas con fachadas tristes, un poco destartaladas, una naturaleza árida, medio desértica, y la carretera como emblema de una región donde se circula mucho; además, en una pared, podemos leer “los Huracanes del norte”, y enseguida pensamos en ese grupo y sus narcocorridos. En cuanto a los hechos narrados, por más ficcionales que sean, remiten desgraciadamente a sucesos conocidos: la película habla de feminicidios, esos crímenes espectaculares que tuvieron un fuerte impacto mediático y han vuelto a Ciudad Juárez tristemente famosa en el mundo. La película también reactiva una de las principales hipótesis explicativas: la idea, que se difundió mucho, de que las asesinadas eran parte de un ilícito transnacional por parte de delincuentes y psicópatas estadounidenses de El Paso, Texas (González Rodríguez: 2002).

La enunciación también da lugar a que se produzcan efectos de realidad. Por ejemplo, los créditos iniciales son omitidos al comenzar la película, de modo que uno no sabe si la película que va a ver es un documental, una ficción o el video de algún aficionado, lo que de entrada provoca cierta fluctuación. Las primeras imágenes nos sumergen en lo que podría ser un flujo de la realidad; no introducen a los protagonistas ni dan índices sobre el tema o el lugar de la acción; no le brindan al espectador puntos de referencia de ningún tipo. Y uno tiene hasta el final la impresión de presenciar los acontecimientos “en vivo” como si no fueran premeditados, como si ocurrieran en tiempo real. Es el efecto buscado por el dispositivo narrativo: se supone que la escena es filmada desde una cámara de video fijada en el parabrisas del coche del policía, apuntando hacia el asiento delantero, del lado del pasajero. Filma actores que no se perfilan bien en el campo visual, ni gozan de un alumbramiento sofisticado. Lo mismo puede decirse del maquillaje de la mujer, que es tan “ordinario” como su físico. No hay música dramática, ni puesta en escena espectacular; no se ve sino lo que entra en el campo visual de la cámara y no se oye sino el sonido que capta. Varios videos de aficionados y de criminales circulan en la red; éste por lo visto juega a ser uno más. Sin embargo las imágenes han sido trabajadas, hay efectos sonoros, el guión ha sido meticulosamente planeado: con todo y eso, cuando uno adopta la perspectiva ficcional, la ilusión del plano secuencia es perfecta y uno piensa automáticamente en todos esos testimonios que abundan en la red.

La porosidad hábilmente entretenida entre lo ficcional y lo no ficcional le impide al espectador desconectarse del mundo real y entregarse por completo a la inmersión ficcional. Lo implica al contrario en un proceso de comprensión de la situación y la búsqueda de un marco interpretativo global, que abre pautas a cuestionamientos de índole ético-política. Dicho esto, las perspectivas son bastante desalentadoras y uno podría dejarse invadir por la desmoralización. Pero la película ofrece un antídoto a la desmoralización: desde el principio hasta el final, se empeña en reafirmar la primacía del sujeto —ese otro que tenemos delante, de carne y hueso, con deseos y exigencias; un individuo *sagrado* porque es portador de derechos humanos (Touraine, 2013). Esto a primera vista suena paradójico. El sistema mundo que se va deslindando conforme la historia avanza descansa, precisamente, en la negación del sujeto. Lo experimenta en carne propia la mujer —es desposeída de su cuerpo, y su humanidad obliterada. Pero un procedimiento técnico funciona como contra-discurso permanente: me refiero al enfoque.

El enfoque es prácticamente el mismo desde el principio hasta el final: un encuadre semi-cerrado ligeramente picado, que apunta hacia el personaje femenino. Este enfoque hace énfasis en el cuerpo de la joven y permite individualizarla conservando parte del segundo plano. Todo el interés se traslada en el rostro y a la expresión, de modo que el espectador se familiariza con la joven, con su dramática situación, sus angustias y sufrimientos; siente compasión, estremecimiento, se solidariza con su espantoso destino. La joven está casi constantemente bajo su mirada y cuando al final sale del enfoque de la cámara, el vacío que deja se vuelve insoportable. “*¡Quiero ver a mi mamá!*” grita espantada por los relatos de las torturas padecidas por otra mujer, cuando ella misma está cautiva y la llevan hacia un suplicio similar. Ese grito primal expresa su extrema vulnerabilidad y el abandono total en que se encuentra. También remite a la infancia y a tantas otras niñas y adolescentes asesinadas, al tiempo que contradice las palabras del policía que decía que nadie la iba a extrañar: justamente sí, tiene una mamá y por lo tanto familiares que van a llorar por su muerte, lo que permite hacer entrar en la historia a esos ausentes que no tienen cabida en el sistema. El enfoque escogido provoca la empatía, que es un componente primordial de nuestra humanidad. Esa reafirmación de la primacía del sujeto se logra mediante una reapropiación de la representación del cuerpo de la mujer que va en contra de los discursos dominantes. Las

imágenes macabras de cuerpos mutilados que vincula la prensa, así como los videos de ejecuciones en directo que abundan en la red, no se prestan para despertar ese sentimiento; al contrario, horrorizan y provocan repulsión: esos cadáveres nada tienen de humano. Pero la humanidad de este personaje de ficción recuerda nuestra propia humanidad, e incita a reconstruir el lazo social por encima de las diferencias de clase, de género y de raza.

Conclusión

Las escogencias estéticas y los procedimientos técnicos de Enrique Arroyo denotan una voluntad de sobriedad o de dignidad en la representación de la violencia, así como un extraordinario manejo de la tensión dramática —es realmente una hazaña que logre semejante crescendo en un solo plano secuencia. El corto no paraliza ni bloquea la reflexión, a pesar de la innegable dimensión espectacular. El modo como son pensados los personajes, la eficiencia y la sencillez de la trama, los discursos movilizados, contribuyen a forjar la dimensión alegórica de la película. La porosidad constante entre lo ficcional y lo no ficcional implica a su vez al espectador en la búsqueda de un sentido que rebasa el marco estrecho de la ficción y desemboca en cuestionamientos de índole ético-política. En resumidas cuentas, la película reproduce los discursos dominantes, ofrece al espectador la manera de ponerlos en tela de juicio, y se empeña en fabricar su propio contra-discurso, que consiste en reafirmar la primacía del sujeto. Así es, en mi opinión, como va incitando al espectador a actuar a favor de una resistencia colectiva a la lógica de los intereses y del poder.

Notas

¹ Ver *Los señores del narco* (2010) de Anabel Hernández. La periodista mexicana documenta los vínculos existentes entre aquel tenebroso jefe policiaco, Secretario de Seguridad Pública en aquel entonces, y el cartel de Sinaloa.

Bibliografía

- Arroyo, Enrique (Dir.) *El otro sueño americano*. (2004) México: Costachica producciones.
- Chomsky Noam (1999) *Profit over people. Neoliberalism and global order*. Nueva York: Seven Stories Press.
- Falquet Jules (2014) “Des assassinats de Ciudad Juárez au phénomène des féminicides: de nouvelles formes de violences contre les femmes ?”, en *Contretemps*. <http://www.contretemps.eu/interventions/assassinats-ciudad-ju%C3%A1rez-ph%C3%A9nom%C3%A8ne-f%C3%A9minicides-nouvelles-formes-violences-contre-femm>. [Última consulta: 11/11/2014]
- Gérez Ambertín Marta (2009) *II Simposio Internacional sobre Infancia, Educación, Derechos de niñas, niños y adolescentes*. Universidad Mar del Plata: Argentina. <http://vimeo.com/19676084>. [Última consulta: 15/11/2014]
- Glevarec Hervé (2010) “Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision” en *Questions de communication*. 18, <http://questionsdecommunication.revues.org/405>. [Última consulta: 20/11/2014]
- Ezquerro Milagros (2011) “Lectura negra de *Huesos en el desierto*” en *Letral*. 7: 152-160. Universidad Paris IV Sorbona.
- González Rodríguez Sergio (2002) *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- Lévinas, Emmanuel (2003) *Totalite et infini, Essai sur l'extériorité*. Paris: Livre de Poche
- Portillo, Lourdes (Dir.) (2001) *Señorita extraviada. Missing young woman*. Producciones México: Magenties. Duración: 1h14.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2006/1988) *Les subalternes peuvent-elles parler?* París: Ed. Amsterdam. Traducción de J. Vidal,
- Touraine Alain (2013) *La fin des sociétés*. París: Seuil.