



Cinema & Território

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

N.º 10 | 2025

VARIA

Cine y territorio de encierro: Imágenes del cine de Jean Genet

Carla Verdugo SALINAS

OJS - Edição eletrónica

URL: <https://ct-journal.uma.pt>

DOI: 10.34640/ct10uma2025salinas

ISSN: 2183-7902

Editor

Universidade da Madeira (UMa)

Referência eletrónica

Salinas, C. V. (2025). Cine y territorio de encierro: Imágenes del cine de Jean Genet. *Cinema & Território*, (10), 11-27.

<http://doi.org/10.34640/ct10uma2025salinas>

18 de dezembro de 2025



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Cine y territorio de encierro: Imágenes del cine de Jean Genet¹

Carla Verdugo SALINAS²
Universidad de Valparaíso, Chile
salinas.carla@postgrado.uv.cl

Resumen: Esta propuesta tributa a la apertura interdisciplinaria ante la complejidad del cautiverio humano como régimen de existencia que se formaliza en un estatuto territorial y un repertorio de imágenes cinematográficas. Sobre la idea de encierro pesa una lógica de obliteración a nivel discursivo, simbólico y epistemológico; en gran medida se concibe a partir de la experiencia sensible del cine, cuyas pautas demagógicas de figuración sintomática lo presenta y representa como un hecho irrevocable y no como obra humana, un elemento de la historia. La inmovilidad del encierro inscribe el cuerpo al mandato de la ley y en impracticabilidad del territorio; la abundancia de la imagen representacional acota la posibilidad de pensarse a sí. Para superar esta contricción, surge el relato que deserta del orden: El lenguaje cinematográfico de Jean Genet desborda experiencia vital, intelectual, hidiosincrática y una política de uso y modelización del territorio de encierro como un *lugar global*.

Palabras clave: archipiélago carcelario, sentido de lugar, localidad, contra-racionalidad, Jean Genet

Abstract: *This proposal contributes to the interdisciplinary opening in the face of the complexity of human captivity as a regime of existence that is formalized in a territorial statute and a repertoire of cinematic images. The logic of obliteration weighs on the idea of confinement at a discursive, symbolic, and epistemological level; it is largely conceived from the sensible experience of cinema, whose demagogic patterns of symptomatic figuration present and represent it as an irrevocable fact and not as human-made, as an element of history. The immobility of confinement inscribes the body to the mandate of the law and to the impracticality of territory; the abundance of representational images limits the possibility of self-reflection. To overcome this contrition, a narrative arises that deserts from the order: The cinematic language of Jean Genet overflows with vital, intellectual, individual experience and a politics of use and modeling of the territory of confinement as a global place.*

Keywords: *carceral archipelago, sense of place, locality, counter-rationality, Jean Genet*

¹ Jean Genet (1910-1986) Francia. Escritor, activista y figura emblemática de la disidencia sexual, política y penal. Desde la niñez vivió cautiverio, de adolescente percibido como criminal adulto endurecido en escenarios cargados de privaciones, castigos, automutilaciones, muertes, violencia sistemática y prácticas de sujeción entre pares. También derroteros errantes, fugas, sobrevivencia y maña (White, 1993). En la obra (teatro, novela, ensayo, poesía, cine) el contenido es deshecho por la imperturbabilidad e inteligencia como estrategias de imaginación y resistencia ante la estructura aniquiladora. Está en el centro la sexualidad activa-no contemplativa, más tarde el activismo político complementó la anomia, la transgresión sexual y el lenguaje blasfemo.

² Becaria ANID ANID Folio: 21240850, Tesista Fondecyt Regular 1231324.

Contexto y origen de estas ideas

Este artículo surge de las primeras indagaciones del proyecto doctoral titulado Ensayo cinematográfico: Ojo Cautivo, operaciones posibles de archivo y montaje. La investigación ensaya audiovisualmente la imagen aprisionada y puesta en el cine por quienes han experimentado el cautiverio como régimen de existencia. Utiliza la escritura audiovisual y elementos de la práctica cinematográfica, procedimientos de archivo y montaje con imagen y sonido. La producción académica adyacente registra la relación entre individuos y cosas; humanos cautivos y muros, espacios delimitados, representaciones, instituciones. Participa del desarrollo de los estudios interdisciplinarios, incorporando aportes de disciplinas como antropología, ciencias sociales, geografía, historia, estética, filosofía, arte y cine, y construye nuevas metodologías para abordar manifestaciones sociales, históricas y culturales.

Desde la investigación artística llevada a la práctica en la ejecución de obra, se destaca la creación como lugar de desarrollo para las sociedades, abriendo espacios de acción y experiencia humana invaluable. Se aborda el cautiverio humano como régimen de existencia, identificando un corpus cinematográfico que agrupa obras, autores y fragmentos, denominado Ojo Cautivo. La operación interdisciplinaria hace resonar obra y conocimiento, en tanto el conocimiento mismo es también abordado como objeto.

Esta configuración permite explorar cómo han hecho cine quienes han vivido el encierro; es decir, personas que han puesto su mirada y experiencia en la imagen cinematográfica, y cómo estas imágenes pueden embridar, dismantelar o desbordar el encierro. La historicidad volcada sobre las imágenes abre modalidades donde la sociedad puede enfrentarse a un tipo de orden y orientación (vida ética) cuya validez está en permanente cuestionamiento. El método disputa las lógicas de oclusión discursiva, institucional y epistemológica, que producen una realidad social en la cual los relegados al encierro y sus experiencias son invisibilizadas.

Pensar la experiencia contemporánea en relación con la historia implica reconocer que está marcada por la exposición estética, en que las imágenes exceden los márgenes de la representación y se presentan como despliegue de pensamiento, ideas y conocimiento. Las preguntas que guían esta investigación se precipitan sobre los discursos, prácticas y aparatos conceptuales que constituyen ese estado de las cosas. En este plano, el ensayo audiovisual implica que prácticas estéticas y políticas del cine sean exploradas a través de la práctica ensayística, no confinada a la producción de obra, sino como retorno sobre el presente, en un ejercicio arqueológico que muestra y demuestra en las imágenes, interactuando como huella de la imagen. Bajo el paradigma del ensayo cinematográfico, que como archivo se sitúa en un nuevo acontecimiento.

Este texto propone tres movimientos para aproximarse a una visión operativa de conceptos geográficos que permitan entender el encierro como tejido anudado entre espacio-muros, estructura-ley, símbolos-imagen cinematográfica y cuerpo-experiencia. Primero, se examinan las imágenes del encierro como mimesis de los deslindes territoriales, configurándose como objeto histórico complejo, indiscernible en términos políticos y culturales. Segundo, se plantea una apertura discursiva hacia la experiencia del límite y la condición de posibilidad del cuerpo, en relación con el espacio de encierro como desvelamiento epistémico. Finalmente, se propone una relectura del cine como garante de experiencia y expresión del sentido global del lugar, capaz de narrar el archipiélago carcelario como figura territorial discontinua pero estructural, que suspende categorías cerradas y dismantela la noción de que cosas, objetos y hechos son elementos acabados. En esta línea, la cinematografía y la poética del espacio en las imágenes de Jean Genet despliegan una sintomática del gesto: su lenguaje fílmico desborda experiencia

vital, intelectual e idiosincrática, y manifiesta una política de uso del territorio de encierro como lugar global, donde cuerpo y espacio se reconfiguran en tensión con la ley, la norma y la representación. La pregunta central que orienta esta investigación es: ¿cómo puede el cine, en articulación con la geografía, la historia y la antropología, contribuir a pensar el encierro como fenómeno territorial y simbólico, y abrir nuevas formas de comprensión sobre los cuerpos que lo habitan y los espacios que lo configuran? Para responder a esta pregunta, se plantean tres objetivos específicos: (1) analizar *Un Chant d'amour* (1950) como hecho cinematográfico y dispositivo territoriales que condensan formas de exclusión, resistencia y desplazamiento; (2) explorar las interrelaciones entre figuras humanas y espacio, entendidas como tensiones simbólicas que definen condiciones de posibilidad o imposibilidad para los cuerpos; y (3) articular una lectura interdisciplinaria que permita comprender el cine como forma de conocimiento situada, capaz de narrar el archipiélago carcelario como constelación de lugares que, más allá de su delimitación física, configuran una geografía del encierro que afecta la experiencia, la memoria y la subjetividad.

El diseño metodológico se apoya en el cruce de disciplinas, combinando análisis del texto filmico - en sentido de práctica y los significantes - y reflexión teórica para construir una mirada crítica sobre las formas en que el cine representa, tensiona y transforma los imaginarios del encierro. Configurar un orden de discurso que se sostenga, a pesar de la complejidad del cautiverio, es posible mediante un método compositivo - o montaje - situado en un horizonte crítico, capaz de desarticular la naturalización de los encierros tanto geográficos como cognitivos. Esta metodología propone adoptar la frontera, el límite y el contorno como elementos sustanciales de la experiencia contemporánea, reconociendo en ellos zonas de colisión dentro del régimen de visibilidad. Así, el montaje no solo opera como técnica, sino como forma de pensamiento que permite interrumpir las lógicas de clausura y abrir nuevas posibilidades de lectura sobre el espacio, el cuerpo y la imagen.

Relación entre unas cosas y otras cosas. El territorio de encierro y la imagen del encierro

¿acaso no estamos obligados a encuadrar? En un programa de televisión dedicado a los detenidos con permiso penitenciario, es decir, a la cuestión de la necesidad de los permisos, una detenida explicaba su angustia, su desazón durante la media hora inicial de su primera salida. Ciertamente, en la cárcel su universo estaba limitado: un retazo de cielo, las copas de los árboles. Cuando salió, el aspecto ilimitado del mundo exterior la impresionó y la aturdió. Sus referencias visuales y sonoras zozobraron; demasiados coches, demasiadas líneas, comentó la presa. (Villain, 1997, p. 12)

Las reglas de interrelación entre figuras humanas y lugar no se rigen únicamente por la presencia física del cuerpo en un espacio delimitado, ni por su interacción con la institucionalidad normativa. Se trata también de un campo de tensiones simbólicas que configuran el carácter del espacio como campo de posibilidad o de imposibilidad para esos cuerpos. Tanto la imagen fija de la fotografía del archivo penal como la cinematografía dan cuenta de aquello han sido pensadas críticamente, forjando un corpus teórico aun contingente y de ninguna manera acabado. En sus prácticas Jean Genet se anticipa a estas conclusiones a través de trazos y restos, que son elementos fundamentales en su obra.

La unidad básica de la normatividad visual comienza con el registro prontuario, mecánica de expropiación de la imagen en una operación de autoridad, se configura un *archivo realista instrumental*, concepto desarrollado por Allan Sekula (2003) para

describir el uso histórico de la fotografía en la persecución del cuerpo criminal. Este archivo combina funciones de cámara y gabinete de archivo, formas representacionales taxonómicas y la codificación de los habitantes de prisiones y asilos.

Este corpus fotográfico no es homogéneo. Nicole Fleetwood, retoma la investigación de Bruce Jackson, quien distingue entre la fotografía policial de la penal.

“Los rostros evidencian la condición transitoria de una persona recién detenida”; su futuro es incierto porque aún no han sido condenados ni sentenciados. En cambio, “toda posibilidad está descartada en las fotografías de identificación de presos, y los rostros en ellas son casi uniformemente tranquilos. Las personas que posan para esas fotografías ya han estado en prisión, han pasado por el juicio y han sido retiradas sin ambigüedad de la vida ordinaria.”³ (Jackson, como se citó en Fleetwood, 2020, p. 94)

La producción de la imagen criminal, ampliamente incorporada a la experiencia visual contemporánea, se impone como forma de representación desde el poder y los medios de comunicación masivos. En *Cuerpo y Archivo* (2003), Sekula (2003) revela la relación inherente de la visualidad de la criminalidad con la materialidad del territorio de encierro, y afirma que “la fotografía empezó a establecer y delimitar el terreno del otro, a definir tanto el aspecto general (la tipología) y el caso particular de desviación y patología sociales” (Sekula, 2003, p. 137). John Tagg (2005) lleva el argumento al extremo y atribuye un poder absoluto a la representación visual, insinuando que las cámaras serán sustitutas de las prisiones, frente a lo cual Allan Sekula (2003) identifica un riesgo, no se debe ignorar “la multiplicidad de los mecanismos materiales implicados (algunos de los cuales eran literalmente cemento) [...] arquitectura de prisiones y la situación espacial de las mismas en un entorno más amplio continúa siendo un tema de crucial importancia” (Sekula, 2003, pp. 187-188, n. 14). A la luz de esta advertencia se entiende la configuración del cuerpo cautivo desde dispositivos visuales y normativos vinculados con el espacio de encierro.

Tanto la crítica de Sekula (2003) al archivo instrumental, que delimita “el terreno del otro” y codifica la desviación como patología social, como la lucidez que reconoce el rasgo que caracteriza la fotografía penitenciaria en Jackson que luego incorpora Fleetwood (2020) diferencia de los rostros homogéneos y resignados, ya se encuentra en Genet - cuando se la observa desde la perspectiva de su obra y su posicionamiento político - que se reapropia de esa codificación para resignificarla. Su imagen no busca ocultar la marca del encierro, sino exhibirla como parte constitutiva, frente a la lógica clasificatoria que organiza el archivo fotográfico de la criminalidad, Genet propone un contraimagen: una que no legitima el castigo, sino que lo convierte en símbolo de autonomía, erotismo y potencia política. La fotografía de registro para Jean Genet no opera en el vacío; está situada en un contexto material de vigilancia y confinamiento, “ha clavado en la pared a los asesinos de los muros de mi celda y esas extraordinarias fotografías de guapos chavales [...] que llevan todos los signos del poder de las tinieblas” (Genet, 2016, p. 27). Al reconocer la naturaleza de este dispositivo aparece una dimensión transgresora y ofrece una entrada crítica al archivo visual de la criminalidad, encarna una paradoja: es al mismo tiempo producto del archivo penal y agente de su dislocación simbólica.

³ Traducción de la autora. Texto original: “*Faces evince the transient condition of a person just taken into custody*”; *their future is uncertain because they have not been convicted and sentenced. In contrast, “All possibility is foreclosed in prisoner identification photographs, and the faces in them are almost uniformly tranquil. The individuals sitting for those photographs have already been in jail, through trial, and unambiguously removed from ordinary life”.* (Jackson, como se citó en Fleetwood, 2020, p. 94).

Entre el territorio de encierro y la imagen cinematográfica del encierro se configura el epítome de la función mimética. Esta dimensión ontológica se articula en el par categorial cuerpo-territorio, revelándose de forma análoga al perímetro que delimita la superficie de la pantalla, estructura de clausura y línea de fuego, ciñe el territorio carcelario. El encuadre cinematográfico - entendido no solo como límite físico de la imagen -, sino también como instancia simbólica que delimita, contiene y condiciona la percepción del espacio diegético. No se trata de una técnica neutra, sino de un dispositivo de significación que organiza lo visible e impone una forma de mirar.

Existe un interés paradójico por la imagen del encarcelado: mientras su cuerpo es excluido del espacio social, su figura se vuelve objeto de exposición, vigilancia y consumo visual. Esta paradoja revela una tensión donde el cautivo es simultáneamente borrado de la vida pública y fijado en dispositivos de representación que lo codifican, clasifican y estetizan. En este contexto, Fleetwood (2020) advierte que, en el ámbito carcelario, el documental social enfrenta problemáticas específicas: la asimetría en el acceso, la movilidad del autor frente a la inmovilidad del prisionero, y la exigencia de autorización institucional para su representación. Incluso en el cine que se autoproclama crítico o de denuncia de las violencias, pueden aparecer modalidades de fetichización de la experiencia del encierro, como si se tratara de un mundo más allá de la racionalidad liberal. En su célebre proclamación en el marco de la *première* de *Agarrando pueblo*, Ospina y Mayolo (1977) denominan *porno miseria* a las prácticas de comercialización, hiperrepresentación, estetización y normalización de la violencia, que refuerzan la mirada de la otredad y la bestialización desde una posición paternalista y domesticadora.

La mirada cinematográfica sobre el espacio cerrado suele operar como una forma adicional de encierro para quienes lo habitan. La imagen proyectada sobre el prisionero inscribe una constricción de su historicidad, entendida como la posibilidad de participar en un devenir temporal significativa, la institución carcelaria, anula la multiplicidad discursiva y heterogeneidad enunciativa, se constituye como un agujero de memoria (Artières, Lascoumes, & Salle, 2004), donde las narrativas individuales y colectivas se ven suspendidas, descompuestas o fragmentadas. La colaboración entre la imagen cinematográfica del encierro y el territorio mismo contribuye a consolidar el dispositivo de cautiverio. La imagen espectacular da lugar al estereotipo, la actual performatividad de la criminalidad, que fetichiza el cuerpo cautivo, ya sea como animal enjaulado o como un otro eufórico y excitante (Fuggle, 2016). Estos procesos de representación/identificación reproducen imágenes banales que trazan cualidades aceptables para la constitución moral del sentido común que, con demasiada docilidad, adopta sistemas de persecución y estigma. W. J. T. Mitchell (2017) sitúa la estereotipia como producción de imágenes ambivalentes, suspendidas entre la ficción y la realidad tangible, que moldea la visión del mundo en dos sentidos: aturden en la inmovilidad al individuo representado y restringen al espectador que las utiliza para clasificar. Para Homi K. Bhabha la identificación del representado con su representación es un proceso de sustracción que denomina *pulsión escópica* “la problemática de ver/ser visto [...]. La pulsión que representa el placer de “ver”, que tiene a la mirada como su objeto de deseo.” (Bhabha, 2002, p. 101). En este marco, Judith Butler (2006) advierte que el derecho de representación está implicado en los procesos de deshumanización, lo que obliga a interrogar críticamente las formas en que los cuerpos son capturados, mostrados y significados en el espacio cinematográfico.

El cine proyecta la imagen de un cuerpo expuesto y castigado. Pablo Corro (2022) identifica un canon de representación cinematográfica que opera como una retórica garantizada por la “irremediable disponibilidad audiovisual de las personas en el examen audiovisual del espacio normativo, expresión de ese ontológico sentido reflejo entre la

normatividad visual de la ley y la del cine” (Corro, 2022, p. 19). Las imágenes cinematográficas, vistas como fragmentos de mundo, no operan únicamente como representaciones de acontecimientos, sino como dispositivos que participan activamente en la producción de sentido y en la configuración de relaciones de poder. Tal como señala Hito Steyerl (2014), el cine no se limita a reproducir la realidad, sino que actúa en connivencia con el dispositivo de poder, funcionando como tecnología política que excede los márgenes de la representación.

Estas ideas encuentran una resonancia particular en el cine de Jean Genet, cuya obra subvierte las convenciones del dispositivo cinematográfico para construir una estética del deseo, el encierro y la resistencia. Genet no reproduce los códigos del cine industrial. Las condiciones de producción como materialidad significativa del *film* en su dimensión ideológica permiten la constitución del filme como texto (Comolli, 2010), realidad física que parte desde la experiencia misma del encierro y el ajuste a una racionalidad específica: en este caso, la *contra-racionalidad* y la *localización*. El cineasta define el muro y el territorio del encierro como un personaje dentro de la película. Ante la necesidad de filmar un muro y una celda, lo hace en espacios que, aunque no forman parte del territorio carcelario, funcionan como su extensión y se sitúan justo en su límite. Finalmente, Genet filma la frontera: es en la línea donde se traza la imagen del deslinde.

Papatakis ofreció el espacio vacío sobre *La Rose Rouge* para construir los decorados interiores de la prisión. Las secuencias en el bosque de *Un Chant d'amour* se filmaron en el bosque de Milly, al sur de París, que fue el hogar de Cocteau, quien aparentemente asistió al rodaje. El muro de piedra que aparece al principio y al final de la película pertenecía a la antigua prisión de Genet, *La Sante*, donde escribió la novela predominantemente biográfica *Miracle de la rose*, y se filmó sin el permiso de las autoridades.”⁴ (Giles, 1991, p. 18)

El carácter clandestino de la película - que habría sido considerada pornográfica (White E., 1993) - define la contrahegemonía de su práctica. No sólo el contenido y la forma merecen atención para concluir dicha posición, sino también la interacción con el espacio y su carácter de localización. El hacer de Genet se convierte en uno de los haces de fuerza que interactúan, esta vez en oposición a la fuerza normativa. Por el contrario, su cine se sitúa en los márgenes, en una zona de indeterminación donde el cuerpo filmado se convierte en centro de difusión simbólica, tal como lo plantea Comolli: “La figura humana está en el medio. El cuerpo no es sólo una forma sino un centro, una irradiación. El cuerpo filmado nunca está solo, aun aislado en la pantalla. Entra en conjunción con todos los otros cuerpos” (Comolli, 2010, p. 111).

Relación entre el individuo y la cosa, el cuerpo y el territorio

La sujeción de los cuerpos a la superficie delimitada del espacio de reclusión, la elaboración de un régimen tecnológico-carcelario, y el paisaje de muerte y disolución de mujeres y hombres conllevan una permanente inestabilidad entre morir o sucumbir, así

⁴ Traducción de la autora. Texto original: “Papatakis also gave the empty space above *La Rose Rouge* in which to build the film’s prison sets. The woodland sequences in *Un Chant d’amour* were filmed in the forest of Milly, south of Paris, which was the home of Cocteau, who apparently came to watch the filming. The exterior stone wall seen at the very beginning and end of the film belonged to Genet’s former prison, *La Sante*, where he wrote the predominantly biographical novel, *Miracle de la rose*, and was filmed without the necessary permission of the authorities”. (Giles, 1991, p. 18).

como el desposeimiento del poder material de los cuerpos (Marín, 1996). El Estado racionaliza los espacios, generando divisiones físicas, vigilancia, disciplina y ritualidad. Se trata también de los espacios y lugares que producen y perpetúan las diferenciaciones entre gobernantes y ciudadanía gobernable, entre actores y observadores (Appadurai, 2001). El espacio de encierro, en tanto dispositivo de control y territorialización del cuerpo, constituye una de las expresiones más contundentes de la racionalidad moderna en su afán por ordenar, clasificar y disciplinar la vida. Las cárceles, los centros de detención y otras formas de confinamiento no solo operan como estructuras físicas, sino como territorios simbólicos donde se inscriben relaciones de poder, exclusión y resistencia. En este contexto, el análisis del encierro exige una mirada que desborde la arquitectura institucional y se adentre en las formas en que el espacio es producido, vivido y disputado.

Pensar el territorio de encierro en relación con la multitud de cuerpos cautivos, sin articularlo con discursos hegemónicos, implica situarlo en conflicto y antagonismo irreconciliable, como elementos constitutivos mutuamente excluyentes. Configurar un orden discursivo que se establezca a pesar de la complejidad del cautiverio es posible mediante un método compositivo - o montaje - en el horizonte crítico, que desestructure la naturalización de los encierros geográficos y cognitivos. Este método considera la frontera, el límite y el contorno como elementos sustanciales de la experiencia contemporánea y de las colisiones en el régimen de visibilidad.

Una configuración de la especificidad de los espacios de encierro todos, que, al igual que la cartografía (*fabrica mundi*), traza líneas, límites y bordes en territorios físicos, en territorios del conocimiento y del lenguaje. En este sentido, el método de frontera ampliado aporta una herramienta para comprender los límites dentro de la semántica de lo común, y no desde edificaciones políticas que se nombran como Estados nacionales (Mezzadra & Neilson, 2017). El borramiento de la experiencia, la historicidad y la total exclusión son puestas en cuestión por la geografía crítica, como señala Lauren Isach (2023):

[...] de todas formas, la vida autárquica y aislada totalmente del resto de la sociedad es ilusoria. Es cierto que se construyen fronteras materiales (altos muros, rejas, dispositivos tecnológicos de seguridad, entre otros) y simbólicas (construcción de otredad del criminal como individuo peligroso no adaptado a la sociedad; difusión de imágenes negativas asociadas a las cárceles como lugares oscuros, violentos y ocultos) que separan a las cárceles de otros entornos donde transcurre la vida diaria.” (Isach, 2023, p. 109)

Asimismo, al utilizar el concepto de frontera, se pone en acción una noción que horada dicha frontera: la *localización*, entendida como conjunción de fuerzas ejercidas sobre un *lugar*. Su carácter funcional, racional y tecnificado permite pensar más allá de la configuración geopolítica de los Estados nacionales. Milton Santos concibe la *localidad* como el lugar de síntesis entre lo local, lo nacional y lo global. Para Santos, es el punto donde el mundo se vuelve visible, un espacio de tensiones entre racionalidades del poder y las de los dueños de nada. Desde el punto de vista metodológico, el autor advierte: “No debe confundirse *localización* y *lugar*. El lugar puede ser el mismo, las localizaciones cambian. El lugar es un objeto o conjunto de objetos. La localización es un haz de fuerzas sociales ejerciéndose en un lugar.” (Santos, 1986, p. 65).

Santos rechaza la idea de un lugar aislado o meramente geográfico, y subraya su carácter relacional. Este concepto reviste especial interés para configurar estas exploraciones, ya que “en sentido estricto [...], no se refiere a acciones en el interior de la

experiencia común de la vida cotidiana en el mundo social, sino que es la expresión de un tipo *particular* de construcciones de ciertas modelizaciones específicas” (Santos, 2000, p. 226). El espacio geográfico funciona como campo de acción racional, cuyo ejercicio depende de las condiciones técnicas dadas por la materialidad. En el contexto de encierro, la acción relacional podría verse impedida, ya que, por su carácter de *acción instrumental*, que requiere el soporte de la técnica. No obstante, Santos define una acción racional posible frente a la racionalidad hegemónica:

Esas contra-racionalidades se localizan, desde un punto de vista social, entre los pobres, los migrantes, los excluidos, las minorías; desde un punto de vista económico, entre las actividades marginales, tradicional o recientemente marginalizadas; y desde un punto de vista geográfico, en las áreas menos modernas y más «opacas», convertidas en irracionales para los usos hegemónicos. Todas esas situaciones se definen por su incapacidad de subordinación completa a las racionalidades dominantes, ya que no disponen de los medios para tener acceso a la modernidad material contemporánea. Esa experiencia de la escasez es la base de una adaptación creadora a la realidad existente. (Santos, 2000, p. 262)

Estas *contra-racionalidades*, en tanto formas de resistencia y creación desde la extremidad encuentran su campo de expresión en el lugar entendido como nodo de relaciones múltiples. En este punto, se vuelve productiva la articulación con el pensamiento de Doreen Massey, quien propone una concepción del lugar como configuración abierta, procesual y relacional, atravesada por flujos globales y locales. El lugar no es una clausura ni una pertenencia fija, sino un espacio de interacción dinámica entre escalas, actores y temporalidades. En este sentido, el lugar se convierte en escenario de disputa entre racionalidades: las dominantes, que buscan imponer orden y funcionalidad, y la contra-racionales, que resisten, reconfiguran y producen sentido desde la escasez y la exclusión.

La apertura del lugar a lo global no implica su homogeneización, sino su complejización. En esa red de relaciones, las voces subalternas - los excluidos, los migrantes, los encarcelados - encuentran modos de inscribirse, de narrarse y de disputar el significado del espacio. Así, el sentido global del lugar no se define por su subordinación a lógicas hegemónicas, sino por su capacidad de albergar y articular prácticas *contra-racionales* que configuran formas antagónicas de existencia.

En esta lógica *contra-racional* pueden inscribirse múltiples prácticas. A contrapelo del absoluto mutismo en que se ubica la experiencia, existe una expresión estética y artística: rayados en muros - ya sean eróticos, conteo de días, ventanas ciegas o apuntes telegráficos que reflexionan sobre el sentido de la vida -, que van desde la candidez hasta la hostilidad y el resentimiento. En la literatura, se encuentran novelas, tratados políticos y filosóficos. En este marco, la subsistencia de un relato en primera persona - no en sentido gramatical, sino como experiencia vivida - adopta formas variables y variadas: *tropos*, tópicos, opacidades y luces devenidas del vivir en cautiverio. Este relato escapa del argumento de denuncia descriptiva y se sitúa más allá de la historia negada que se ha promulgado. Configura una línea directa con una verdad, comprendida dentro de otra verdad más amplia: una verdad que emerge del procedimiento de crear. Individuos que, sin superar el carácter problemático de su realidad, habitándolo, establecen una relación entre el autor, el territorio y la materialidad del encierro.

Por otra parte, Doreen Massey (Albet & Benach, 2012) pone el acento en la multiplicidad interna del lugar y en su carácter abierto y procesual. Privilegia su dimensión como nodo de interacciones globales, desarrolla importantes aportes a la

geografía de las relaciones culturales políticas y económicas, desarticula las nociones de *lugar* como nueva clausura y sistema de exclusión, e inclusive le dispensa de la idea de *lugar* (y territorialidad) atada a la de *comunidad*, en cambio, despliega una interpretación de *sentido de lugar* integrando lo global y lo local en una escala de relaciones cuyo contenido no se encuentran en segundo plano y que sobrepasa al sitio mismo.

No puede haber procesos espaciales sin contenido social, ni puede haber causas, leyes, interacciones o relaciones, exclusivamente espaciales. Se decía que, en realidad, lo que se estaba planteando versaba sobre la forma espacial que adoptaban las causas, las leyes, las interacciones y las relaciones sociales. «Lo espacial», se dijo entonces y bastante correctamente, «no existe como una esfera separada. El espacio es una construcción social» (Albet & Benach, 2012, p. 99)

La productividad de estos conceptos radica en descentrar las fronteras nacionales, el principio de soberanía y las estructuras normativas, para poner en su lugar, una perspectiva de territorio que no apela a la indexación en sistema alguno de aprobación, categorización ni mapeo como tal. Se trata de un territorio superpuesto, producido a partir de la relación de sujeción, que permite el análisis crítico de las manifestaciones estéticas pensadas desde esta misma área problemática.

Joy James conceptualiza el estado carcelario como un “paisaje penal que atraviesa la nación”⁵ (James, 2007, p. 4), subrayando su carácter omnipresente en la vida social contemporánea. No obstante, advierte sobre los riesgos de esta generalización: afirmar que la prisión está en todas partes no debe servir como justificación para que quienes no han sido encarcelados despojen a las personas privadas de libertad de la capacidad de articular sus propias experiencias. Esto incluye los significados y relatos que construyen en torno a su confinamiento, sus formas de resistencia frente a la represión, y las narrativas que dan sentido a sus vidas.

La articulación entre lo local y lo global en la noción de *lugar* ya se encuentra presente en *El archipiélago Gulag, 1918–1956* de Aleksandr Solzhenitsyn (2002). En esta obra, el autor presenta una aguda sistematización de su propia experiencia, y la de otros cientos que dieron su testimonio, en el sistema de campos de prisioneros soviéticos como una red dispersa territorialmente, pero unificada simbólicamente bajo la figura del “archipiélago”. Aunque geográficamente fragmentado, este entramado carcelario se configura como un espacio psicológico y político coherente, un “país invisible” habitado por quienes cuya existencia está marcada por el confinamiento sistemático. El mismo autor ofrece una definición:

[...] dentro de otro país, impregnando sus ciudades, flotando sobre sus calles. A pesar de ello, quienes no formaban parte de él no podían advertir su presencia. Y si bien eran bastantes los que tenían de él aunque fuera una vaga referencia, sólo lo conocían bien quienes lo habían visitado. (Solzhenitsyn, 2002, p. 6)

La reflexión sobre los espacios de encierro, abordada desde una perspectiva crítica que articula la frontera, la localización y las racionalidades en conflicto, permite desnaturalizar las formas en que el poder configura y delimita el territorio carcelario. Al integrar los aportes de Milton Santos y Doreen Massey, se revela que el lugar no es una entidad cerrada ni estática, sino un nodo de relaciones múltiples, atravesado por tensiones entre lo local y lo global, entre lo visible y lo oculto, entre lo normativo y lo beligerante.

⁵ Traducción de la autora. Texto original: “*The penal landscape that is passing for a homeland*”. (James, 2007, p. 4).

En este marco, la noción de *archipiélago carcelario* adquiere una potencia conceptual que excede su contexto histórico. El archipiélago no solo representa una red dispersa de espacios de confinamiento, sino también una configuración simbólica y política. Esta imagen permite pensar el encierro como un sistema territorial fragmentado pero coherente, donde cada “isla” carcelaria se conecta con otras a través de lógicas de control, exclusión y disciplinamiento, pero también de resistencia y producción de sentido.

Las *contra-racionalidades*, lejos de ser meras reacciones, constituyen formas creativas de disputa y resistencia que reconfiguran el sentido del lugar, lo abren a lo global sin perder su especificidad, y lo convierten en escenario de producción simbólica, estética y política. En este sentido, el espacio carcelario deja de ser únicamente un dispositivo de control para devenir también en territorio de expresión, donde los cuerpos cautivos articulan relatos, prácticas y formas de vida.

Relación entre espacio e imagen. El encierro abierto en la imagen de Jean Genet

*Una cosa es sagrada para mí—elijo la palabra sagrada con cuidado—y es el tiempo. El espacio no cuenta. Un espacio puede extenderse o encogerse enormemente, pero eso no importa mucho. Sin embargo, en cuanto al tiempo, tuve la impresión, aún la tengo, de que se me dio una cierta cantidad de tiempo para vivir cuando nací.*⁶ (Genet, 2004, p. 189)

La prolífica obra escénica, poética y literaria de Genet consta de enorme potencia estética, histórica y política, compone textos densos, de gran visualidad, Derrida vincula “con una mimética que no se refiere a un sonido real, a un contenido pleno sino, por el contrario, como la trasposición lo pone de manifiesto, a unas estructuras rítmicas relacionales sin ningún contenido invariante, sin ningún elemento último” (2015, p. 178). En relación a la narrativa, *Un chant d’amour* fluye sobre un tiempo lineal, que parte con el guardia que llega al corredor con acceso a las celdas y finaliza con su salida, que se ve interrumpida por las fantasías del prisionero mayor y las del guardia. Además de la riqueza que ofrece el montaje oculto de los planos, la fuerza expresiva y dramática de la interpretación actoral, y la importante carga simbólica e imaginativa; en que se despliega aquel lenguaje opaco y complejo que le es propio.

La exigua producción cinematográfica adquiere protagonismo para nuestro propósito en los trazos que se puede reconocer *restos*, como aquello que elude el aprisionamiento definitivo en el lenguaje y los conceptos (Agamben G. , 2010; Derrida J. , 1998), pero que persisten en la relación con el espacio. Una enunciación que se produce adherida a la relación problemática con la línea de fuego-muro-límite, donde se construye la imagen cinematográfica: la mirada de este individuo a fuerza de relacionarse jerárquicamente con muros y límites, que a veces incluyen otros cuerpos - legales, morales - y repertorios de visibilidad. Genet, despliega una mirada que más allá de ser una perspectiva o un punto de vista, es material filmico por sí mismo, inscribe experiencia vital, idiosincrática y política en la forma, configurando/se *lugar global*, desde el régimen sensible del cautiverio. El espacio cinematográfico/carcelario como eco de los espacios carcelarios mismos.

El acceso a la inmensidad de la distancia está guillotinado por el muro perimetral, impide el modelo de la producción visual perspectivo, para Déotte, esta perspectiva

⁶ Traducción de la autora. Texto original: “One thing is sacred for me – and I knowingly use the word sacred– time is sacred. Space doesn’t matter. A space can be reduced or enlarged enormously, it has little importance. But time – I have had the impression, and still do, that a certain amount of time was given to me at birth”. (Genet, 2004, p. 189).

permite la constitución del sujeto moderno - y de la modernidad occidental toda - (Dèotte, 2013) el predominio de la representación proyectiva y la temporalidad del instante. Si seguimos las ideas de Déotte se da a pensar que el individuo cautivo persiste lo no moderno, a la inmaterialidad moderna se opone la inscripción en el cuerpo humano.

De allí deviene una condición de salvaje, transformación/reformación, en un ser natural que habita un segundo orden del mundo de la proyección. Su inscripción es incierta, y su aprehensión del mundo parcializado no se encuentra dentro de la sensibilidad definida por la racionalidad hegemónica. Advierte el propio Genet su adhesión a un espacio maleable, ejerce una contra-racionalidad a lo que Didier Eribon (2004) designa *comunidad confesada*, una forma radicalmente distinta a la de sociabilidad. Genet la resume en la aguda y definitiva sentencia: “ningún hombre era mi hermano: cada hombre era yo mismo” (1988, pág. 22). Genet apunta a una perspectiva restringida que puede ser visión de mundo y de época, implicando también un desplazamiento del espacio hacia el *sentido global de lugar*, tal como lo define Doreen Massey. “El narrador de *Miracle* vuelve constantemente sobre esa escisión y habla incluso de una oposición entre el mundo de los jóvenes detenidos y el «mundo de los vivos»”. (Eribon, 2004, p. 7).

En *Un chant d'amour* (1950), primer y último cuadro son los únicos elementos textuales de la película, las únicas palabras - secuencia de títulos y créditos - están trazadas por erosión en la superficie del muro (fig. 1 y 2), el texto es son adornado con dibujos simples y figuras canónicas de la cuenta de los días. Hay también en las paredes de la celda otros rayados inespecíficos entre los que surge el falo erecto delineado con claridad (fig. 4).

El entorno cuasi-privado de las celdas es transitorio, en ocasiones estacional. Así, todo rayado invoca a la pluralidad de habitantes que pudiera tener una celda, corresponde a la comunidad iconográfica de los lugares de encierro (Figuerola, 2019), experiencia común que permanece en sombría frente a la sociedad moderna. El trazo no es una escritura referencial, es un grafismo performativo, una práctica de lugar “focalización enunciativa, [...] indicaciones en la organización de la memoria” (Certeau, 1990, p. 142), una retención sobre el espacio que repara el tiempo propio y la memoria. Comunicación textual y simbólica, caracterizada por su carácter indirecto y diferido entre los individuos (fig. 1 y 2).

Acabo de leer los garabatos amorosos en la pared de la celda de castigo. [...] me gustaría proclamar mi amor por Bulkaen en todas las paredes, y si los leo, o si alguien los lee en voz alta, escucho a la pared diciéndome de mi amor por él. Las piedras me hablan. Y fue en medio de corazones y flores que la inscripción “M.A.V.” de repente me devolvió a mi celda en Petite Roquette, donde, a la edad de quince años, vi esas misteriosas iniciales. Desde hace tiempo—desde que aprendí su significado exacto - había dejado de sentirme afectado por el siniestro *glamour* de las letras talladas: “M.A.V.”, “B.A.A.D.M.”, “V.L.F.” Cuando las leo, simplemente leo “*Mort aux vaches*” (muerte a los policías), “*Bonjour aux amis du malheur*” (saludos a los amigos en apuros).⁷ (Genet, 1946, p. 69)

⁷ Traducción de la autora. Texto original: « Je viens de lire les graffiti amoureux, [...] je voudrais écrire mon amour pour Bulkaen sur tous les murs et, si je lis ou si on les lit à haute voix, j'entends le mur me dire mon amour pour lui. Les pierres me parlent. Et c'est au milieu des coeurs et des pensées que l'inscription «M. A. V» m'a remis tout à coup dans ma cellule de la Petite-Roquette, où je vis ces initiales mystérieuses à quinze ans. Il y avait longtemps, dès que je fus au courant de leur sens exact, que je n'étais plus touché par le prestige ténébreux des lettres gravées; «M. A. V.», «B. A. A. D. M.», «V. L. F.». En les lisant, je ne lis plus que «Mort aux vaches », « Bonjour aux amis du malheur » ». (Genet, 1946, p. 69).

Figura 1*Fotograma del film “Un chant d’amour” (1950)**Nota: Un chant d’amour (1950) - minuto 0:06***Figura 2***Fotograma del film “Un chant d’amour” (1950)**Nota: Un chant d’amour (1950) - minuto 21:13*

Junto a la inscripción del muro Genet revela la inscripción sobre la piel - el tatuaje - las de marcas atávicas del cuerpo primitivo. La piel es la frontera última que nos separa de la exterioridad, luego de aduanas, bardas, rejas y cercos; la última división entre lo que consideramos adentro y lo que consideramos afuera suele ser la piel. El trazo indeleble y doloroso configura cuerpo que detenta y forja su propia representación (Sekula, 2003). El prisionero toca su tatuaje con devoción (fig. 3), asume una distancia como la que se tiene con un objeto ajeno, el *gesto* de orgullo cuando observa su hombro es vehículo expresivo que moviliza el drama y bosqueja el temple vanidoso y desafectado del prisionero, es una gestualidad que se repite en la narrativa de Genet “Todo el azul haciendo muecas sobre una piel blanca reviste de un prestigio oscuro pero poderoso [...] como una columna indiferente y pura se torna sagrada bajo las hendiduras de los jeroglíficos. Como un poste tótem.” (2016, p. 140). La operación funciona en dos movimientos solidarios entre sí, “El graffiti en la pared de la celda es, como la piel tatuada, una sublimación de la energía sexual y la erotización de un límite.” (Giles, 1991, p. 60).

Figura 3*Fotograma del film “Un chant d’amour” (1950)**Nota: Un chant d’amour (1950) - minuto 1:56***Figura 4***Fotograma del film “Un chant d’amour” (1950)**Nota: Un chant d’amour (1950) - minuto 5:48*

En las secuencias en que el precario equilibrio entre los elementos de la película, Genet emplea una fragmentación visual que descompone el espacio, el cuerpo masculino y convenciones axiomáticas. A través de primeros planos, encuadres cerrados y cortes abruptos, el cuerpo se convierte en objeto de contemplación, intensifica la sensación de claustrofobia y, al mismo tiempo, erotiza el espacio, fusionando cuerpo y arquitectura de encierro y violencia, en una misma textura visual. El prisionero mayor apoya su rostro a la pared en un gesto extasiado, performance del cuerpo no orientado por una voluntad (fig. 5). Así mismo, la violencia del guardia que somete al prisionero mayor, quien debe satisfacerle a través por medio de una felación, esta acción funciona como disparador de dos configuraciones del ensueño. Por una parte, la fantasía idílica del prisionero, contrapunto en el que predomina la aventura y el juego romántico y cuyo escenario es el entorno natural y libre. En segundo término, la del guardia, secuencia de cuerpos erotizados que pasan de una acción sexual a otra y cuya imagen se recorta sobre un reservado fondo negro. Como corolario del abuso, el centinela vuelve a la celda para

penetrar la boca del prisionero con su arma de servicio (fig. 6), mientras que el prisionero le mira a los ojos con expresión de entrega y placer, que no se condice con la frustración que había demostrado, rompe estructuralmente la unidad armónica y funcional en que el tema y la trama avanzan en el mismo sentido, a través de la *negación causal* y posterior inversión *cualitativa* de las circunstancias (Revueltas, 1965).

Figura 5

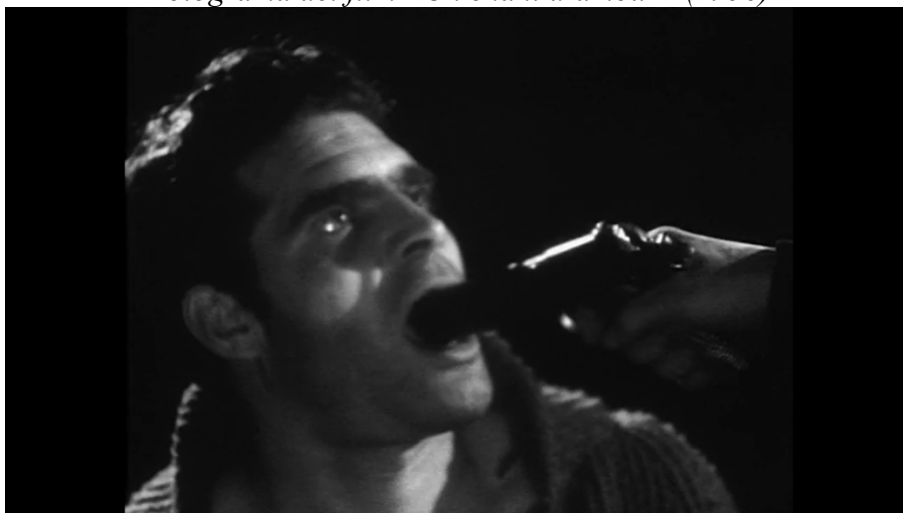
Fotograma del film “Un chant d’amour” (1950)



Nota: Un chant d’amour (1950) - minuto 11:22

Figura 6

Fotograma del film “Un chant d’amou”r (1950)



Nota: Un chant d’amour (1950) - minuto 24:50

Conclusiones

En el cine, las secuencias de abuso de poder y la disponibilidad del cuerpo encarcelado son parte de la retórica más usual, tampoco las escrituras en muro carcelario son mayor novedad y los tatuajes carcelarios han sido entendidos desde fines del siglo XIX como parte de la estética criminal.

Lo realmente novedoso en el film, y lo que ofrece este artículo en tanto parte de una investigación más amplia acerca de la posibilidad de la experiencia de encierro volcada en el cine, es que observamos a *Un chant d'amour* como hecho cinematográfico - no representativo, no institucional, no proyectivo, no moderno - que despliega una práctica espacial de *lugar local*.

Está claro que no es posible describir llanamente un fenómeno al que le es esencial ser oscurecido, bagatelizado o reprimido - y eso constituye su verdad. Jean Genet se da a la tarea de corregir ese oscurecimiento y exagerar por exceso el perfil, tanto como este se halle habitualmente simplificado por defecto. Sin autocomplacencias ni perdón de sí, sin aspirar a un lugar de aceptación normalizadora.

En otras palabras: si es tan difícil hablar sobre nuestro objeto no es sólo porque sea una *terra incognita*, sino también porque se mantiene sistemáticamente in incognito; porque los oídos, para los que se trata de hablar sobre él, ensordecen incluso en el momento en que tan sólo se alude al objeto. Y si hay alguna posibilidad de llegar al oído del otro, sólo es agudizando el discurso con tanta estridencia como sea posible. (Anders, 2011, p. 214)

La figura humana que se espeja en la arquitectura del encierro como una hipótesis visual, que desborda como *resto* de experiencia. La disolución de las fronteras entre el cuerpo y el espacio, entre el cuerpo y los cuerpos se sintetizan en la afirmación de William Haver: “la discriminación absoluta de la singularidad abyecta y la no menos absoluta no-discriminación de la multiplicidad son exactamente la misma cosa. Singularidad anónima, multiplicidad promiscua, esta es la lógica de un crucero desencantado”⁸ (Haver, 2004, párrafo 23). Se trata de una paradoja de inclusión/exclusión, una ligadura total entre texto/contexto, vida/obra, existencia/forma estética.

La particularidad de Genet se inscribe en una tradición de excepciones en que la obra está en relación de dependencia del régimen de existencia de cautiverio, al tiempo que lo transgrede. La creación es fragmento de la realidad que se desborda como un nuevo fragmento, una forma no representativa sino de la confrontación contra/en el territorio del conflicto. Ya no como fuerza que interviene en el lugar, sino como imagen cinematográfica no referencial, entendida como el lugar mismo, tan familiar como distante del sitio de cerramiento.

En lugar de interrogarse sobre su “ser” se interroga sobre su lugar ¿Dónde estoy? [...] Constructor de territorios, de lenguas, de obras, el arrojado no cesa de delimitar su universo, cuyos confines fluidos - estando constituidos por un no-objeto, lo abyecto - (Kristeva, 2004, p. 13)

Giorgio Agamben (2005) otorga al arte un valor ontológico y político fundamental, para posibilitar esta experiencia espacio-temporal del “estar en la historia”, plantea la necesidad de pensar el arte como una tarea o exigencia ética, orientada a la apertura de nuevas formas de temporalidad y existencia. Esa estridencia se hace posible a través del *gesto* como posibilidad de hacer. El *gesto*, “es, en este sentido, comunicación de una comunicabilidad. No tiene propiamente nada que decir, porque lo que muestra es el ser-en-el-lenguaje del hombre como pura medialidad” (Agamben, 2002, p. 46). Para el ser humano - despojado de una naturaleza esencial - el *gesto* se convierte en su único destino

⁸ Traducción de la autora. Texto original: “Absolute discrimination of abject singularity and the no less absolute non- discrimination of multiplicity are exactly the same thing. Anonymous singularity, promiscuous multiplicity, this is the logic of a disenchanted”. (Haver, 2004, párrafo 23).

posible. En consecuencia, el gesto no es simplemente una acción dentro de la película, sino que se constituye como un acontecimiento en sí mismo. *Gesto* es entonces el nombre de la protección contra la destrucción de la condición de posibilidad, y el cine es el espacio estético donde esa protección puede ser posible (Taccetta, 2012). La película es *gesto* intraducible por un modo de experiencia que no sea aquella que configura y es configurada en el universo de cautiverio.

A partir de este modo estridente en *Un chant d'amour*, la *contra-racionalidad* deja de ser una metáfora para convertirse en una inscripción en la historia: la apertura formal de una condición de posibilidad en el encierro que habita el lugar de conflicto, sino que se sitúa justo en él y en oposición al aparato teórico, simbólico y moral de la sociedad integrada. Los conceptos geográficos de *sentido global de lugar*, la *localización* y el *archipiélago carcelario*, se definen en la maniobra de presencia en el sitio dominado por el muro. Más aún, para la producción es furtiva y clandestina, su sola existencia disputa lo político e institucional del aparato normativo que al cristalizar cada unidad de reclusión como un mundo fuera del mundo-sociabilidad y aislado de cualquier otro mundo posible, niega el quehacer y la historicidad de los hombres y mujeres en cautiverio.

Referencias

- Agamben, G. (2002). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Pre-textos.
- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Ediciones Áltera.
- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Pre-Textos.
- Albet, A. & Benach, N. (2012). *Doreen Massey: Un sentido global del lugar*. Icaria editorial, s. a.
- Anders, G. (2011). *Günther Anders - La obsolescencia del hombre vol I - Sobre la destrucción del alma en la época de la tercera revolución industrial*. Pre-Textos.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada*. Fondo de cultura económica.
- Artières, P., Lascoumes, P. & Salle, G. (2004). Prison et résistances politiques. Le grondement de la bataille. *Cultures & Conflits*, 55.
<https://doi.org/10.4000/conflits.1555>
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Certeau, M. (1990). *La invención de lo cotidiano, Artes de hacer*. Gallimard.
- Comolli, J-L. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología: 1971 - 1972*. Manantial.
- Corro, P. (2022). Elementos para una poética de la cárcel en el documental chileno contemporáneo. *Panambí. Revista De Investigaciones Artísticas*. Obtenido de <https://doi.org/10.22370/panambi.2022.15.3227>
- Dèotte, J-L. (2013). *La Época de los aparatos*. Adriana Hidalgo editora.
- Derrida, J-L. (1998). *Espectros de Marx*. (J. M. Alarcón, & C. de Peretti, Trans.) Trotta.
- Derrida, J. (2015). *Glas*. Oficina de Arte y Ediciones.
- Eribon, D. (2004). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Anagrama.
- Figueroa, F. (2019). El grafiti carcelario: causas y procesos funcionales a la sombra de Lombroso. *Veguet. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia* 19, 151-180
<https://e-revistas.uc3m.es/index.php/VEGUETA/article/view/5229>
- Fleetwood, N. (2020). *Marking time, Arts in the age of mass incarceration*. Harvard University Press.

- Fuggle, S. (2016). Absence of Images and Images of Absence: Framing the Carceral Space in *Sur les Toits*. *Sur les Toits: A Symposium on the Prison Protests in Early 1970s France*. https://antipodeonline.org/wp-content/uploads/2016/06/2_sophie-fuggle.pdf
- Genet, J. (Director). (1950). *Un chant d'amour* [Película].
- Genet, J. (1946). *Miracle de la Rose*. Gallimard.
- Genet, J. (1988). *Lo que queda de un Rembrandt desgarrado en cuatro pedazos iguales y tirado por el inodoro*. Hanuman Books.
- Genet, J. (2004). *The declared enemy: Texts and interviews*. Stanford University Press.
- Genet, J. (2016). *Santa María de las Flores*. Titivilius.
- Giles, J. (1991). *The cinema of Jean Genet Un Chan d'amour*. Artforum International Magazine.
- Haver, W. (2004). The Ontological Priority of Violence. *Polylog: Foro de Filosofía Intercultural*(5). <http://them.polylog.org/5/fhw-en.htm>
- Isach, L. (2023). Cárcel. En A. Benedetti (Ed.), *Palabras clave para el estudio de las fronteras* (págs. 107-119). CONICET.
- James, J. (2007). Preface: The American Archipelago. En J. James (Ed.), *Warfare in the American homeland: Policing and prison in a penal democracy* (pp. xi - xviii). Duke University Press.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Marín, J. C. (1996). Conversaciones sobre el poder. Centro de Estudios Miguel Enríquez.
- Mezzadra, S. & Neilson, B. (2017). *La frontera como método*. Traficantes de Sueños.
- Mitchell, J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil.
- Ospina, L. & Mayolo, C. (1977). *¿Qué es la pornomiseria?, premiere de Agarrando Pueblo*. Action République.
- Revueltas, J. (1965). *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. UNAM.
- Santos, M. (1986). Espacio y método. *Revista Geocrítica da Universida de Barcelona* 65. ISSN: 0210-0754. <https://www.ub.edu/geocrit/geo65.htm>
- Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio: Técnica y tiempo. Razón y emoción*. Editorial Ariel.
- Sekula, A. (2003). El cuerpo y el archivo. En J. Ribalta & G. Picazo Calvo (Eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, (pp. 133-200). Editorial Gustavo Gili.
- Solzhenitsyn, A. (2002). *El archipiélago Gulag, 1918-1956*. Tusquets Editores.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la Pantalla*. Caja Negra Editores.
- Taccetta, N. (2012). *Subjetividad y temporalidad : configuraciones imaginarias de la historia a través de la imagen cinematográfica* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín]. Repositorio Institucional UNSAM. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/47>
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili.
- Villain, D. (1997). *El encuadre cinematográfico*. Paidós.
- White, E. (1993). *Genet: A biography*. Random House.