



Gabriele Bugada*

BIEMANN, BOLAÑO, MARGOLLES: LA VIOLENZA DELLA FRONTIERA INSCRITTA NEI CORPI

1. Sotto gli occhi del mondo: dal silenzio alla proliferazione testuale

Nel corso dell'ultimo decennio, la rappresentazione dei femminicidi di Ciudad Juárez si è disseminata nell'immaginario collettivo inserendosi nei contesti più svariati e declinandosi secondo le più variegata modalità espressive. Se si prendono a riferimento i principali mezzi di comunicazione internazionali, l'incremento di notiziabilità verificatosi durante gli anni Duemila è palpabile: ad esempio, fino al 1999 l'edizione globale della BBC non si era occupata praticamente mai della questione;¹ da quel momento inizia a darne conto, anche se principalmente entro la sezione tematica "Americas."²

Il primo impatto significativo in Europa fu presumibilmente generato dall'ampia inchiesta che *The Observer* pubblicò nel marzo 2003 a firma di Ed Vulliamy, un corrispondente di guerra, sotto il titolo "Murder in Mexico."³ Da allora, l'attenzione del pubblico internazionale andò in crescendo: per un verso, sull'onda di una molteplicità di processi sociali sviluppatasi frattanto (la spinta "dal basso" delle associazioni, le sentenze di tribunali sovrastatali,⁴ l'interesse, sia pure tardivo, di ONG attive su scala mondiale, come Amnesty International che emana un rapporto nell'agosto 2003); per altro verso, grazie al sorgere di tutta una galassia di opere specificamente ispirate al tema, di impronta documentaristica oppure di finzione, appartenenti a una vasta e differenziata gamma di ambiti culturali.

Possiamo annoverare in questa seconda categoria testi assai distanti l'uno dall'altro ma accomunati dall'anno di uscita, il 2006, come *Bordertown*, un thriller *mainstream* interpretato da Jennifer Lopez e Antonio Banderas; *Luchadoras*, una *graphic novel* francese realizzata da Peggy Adam; uno dei *Monologhi della*

* Gabriele Bugada ha conseguito il dottorato di ricerca in Teoria e Analisi del Testo presso l'Università di Bergamo. Si è occupato di rappresentazioni oniriche nel cinema e in letteratura, di noir, del rapporto tra costruzioni discorsive e violenza, della dimensione sociale del linguaggio, pubblicando al riguardo saggi in italiano e spagnolo. Ha curato l'Edizione Nazionale del commento landiniano all'*Ars Poetica* prima di dedicarsi alla letteratura classica grazie a una borsa postdottorale presso l'Università di Barcellona. Attualmente collabora con il Laboratorio di Traduzione dell'Università de La Laguna e lavora sull'opera di Roberto Bolaño.

¹ Non risponde agli intenti né ai mezzi di questo contributo realizzare una rassegna esaustiva e sistematica del panorama mediatico, né, più oltre, di quello artistico o accademico: quel che si offre è uno spaccato che consenta di intuire uno sfondo culturale, o delle correnti dominanti nei flussi d'informazione. Il sondaggio personalmente attuato sulla cronologia con cui circolarono le notizie sui femminicidi, di per sé meramente indicativo, è stato corroborato con materiali come la bibliografia raccolta nel 2004 in *Femicides in Ciudad Juárez* dall'organizzazione di attivisti Mexico Solidarity Network (prima del 1999 vi si registrano solo lanci di agenzie non ripresi da stampa e televisioni di altri continenti). Gaspar de Alba e Guzmán in un intervento recentissimo confermano quest'impressione, ricordando lo scrutinio della copertura mediatica proprio nel 1999: perfino negli Stati Uniti, nonostante il potenziale commerciale che la morbosità della vicenda prometteva, si potevano reperire "only a handful of stories" (2017, 384). È significativo che anche da quell'indagine emergesse l'importanza dell'attivismo per conferire portata internazionale all'informazione, con riferimento alla Fundación Sagrario: a quanto mi consti, la prima comparsa del tema sulla BBC, con uno stringato redazionale ("City of fear"), scaturì essa pure da una manifestazione di protesta.

² "Mexico's murder town" di Tom Carver sembra essere il primo intervento firmato da un corrispondente, nell'autunno del 1999. È significativo che quasi due anni dopo, nel 2001, Bruno Sorrentino presentasse per il programma *Correspondent*, sempre della BBC, l'inchiesta "City of Dreams" in cui tutta l'informazione è presentata *ex novo*, presupponendone un'assoluta ignoranza da parte del pubblico.

³ Per dare un'idea dell'impatto del reportage, si pensi che ancora nel 2006 veniva citato come fonte in pubblicazioni accademiche (ad esempio, in Morrall).

⁴ La Corte Interamericana dei Diritti Umani si è pronunciata in merito il 16 novembre 2009 (*Case of González et al.*) ma la richiesta di aprire un'indagine risale al 2002, con il procedimento giudiziario avviatosi a fine 2007 a causa del mancato adempimento da parte del governo messicano di una serie di raccomandazioni previe.



vagina di Eve Ensler.⁵ E da lì in avanti innumerevoli documentari, ma pure un film finanziato in Messico da una casa di produzione specializzata in telenovelas (*Backyard: El traspatio* poi addirittura distribuito da Paramount!); oppure ancora opere d'arte contemporanea che spaziano dal figurativo al concettuale, e una quantità non indifferente di spettacoli teatrali, fra i quali spicca *La casa de la fuerza*, vincitore in Spagna del Premio nazionale di letteratura drammatica 2012.⁶

Non mancano studi accademici dedicati al fenomeno delle uccisioni in quanto tale, anch'essi per lo più successivi al 2005, né sono mancate le diatribe, tanto che si è giunti a negare l'esistenza di un fenomeno specifico degno di un'indagine mirata.⁷ Due anni orsono, com'era inevitabile, un'approfondita monografia (*More or Less Dead*, di Alice Driver, il cui titolo è peraltro una citazione di Bolaño) ha analizzato gli effetti e la logica intrinseca sottesi a questa costellazione di rappresentazioni commerciali, artistiche o accademiche.

Alla fine degli anni Duemila, l'escalation dei conflitti legati al narcotraffico offrì dosi supplementari di violenza agli sguardi orientalisti o meglio 'surientalisti'⁸ che si rivolgevano dall'esterno verso la situazione messicana: le cifre esorbitanti e la spettacolarizzazione della morte andarono a sovrapporsi alla violenza di genere in senso più stretto, finendo in certo modo per eclissarne la percezione. Ciò nondimeno, la proliferazione di materiali simbolici derivati dai femminicidi non cessò, arrivando a generare talvolta una vera e propria vertigine di rifrazioni e riflessi incrociati, come suole accadere in un universo testuale ormai pullulante.

Emblematico in questo senso il caso di Brian Maguire, un affermato artista irlandese che si stabilisce a Ciudad Juárez tra il 2012 e il 2013 (dopo esperienze sporadiche a inizio decennio) per concretizzare un progetto pittorico incentrato sulle vittime dei femminicidi, facendosi subito accompagnare da un regista con il compito di girare un documentario sull'intensa esperienza, *Blood Rising*; con quest'ultimo si inaugureranno poi le esposizioni dei quadri prodotti, sempre corredati a propria volta dai testi di un giornalista che, al contempo, recensisce sulla stampa il lavoro dell'artista. Il giornalista in questione è lo stesso Ed Vulliamy già autore nel 2003 del reportage per *The Observer*.⁹

Il problema è che, fin da allora, quel reportage attingeva a piene mani – senza esplicitarlo – dal documentario *Señorita Extraviada* di Lourdes Portillo, presentato nel 2001: dunque, nonostante la relazione diretta che si presume pittore, regista e giornalista costruiscano con la società di Juárez (a cominciare dalle famiglie delle vittime), il mondo della loro creazione non riesce a espandersi al di là della cornice definita da quella prospettiva originaria, incorrendo nella circolarità della riproduzione testuale piuttosto che intraprendere un dialogo effettivo con il tessuto sociale del presente.¹⁰ Si possono pedinare filologicamente i contatti o i contagi scaturiti da questi materiali attraverso innumerevoli pubblicazioni, approfittando ad esempio di "tic nervosi," per così dire, come l'uso insistito in scritti di lingua inglese della parola "femicidio" (sic), come se si trattasse – e così non è – della forma più tipica in spagnolo: apparentemente importata

⁵ Nell'opera di matrice autobiografica *Insecure at Last* il testo del monologo "The Memory of Her Face: Ciudad Juárez" (Ensler 2006, 102-104) è preceduto da una sezione narrativa piuttosto estesa sull'argomento.

⁶ La prima risale però al 2009.

⁷ Il lavoro statistico di Albuquerque e Vemala rappresenta il principale – se non l'unico – punto di riferimento per i tentativi di negare la condizione particolare di Ciudad Juárez o comunque del confine tra USA e Messico. Nonostante venga frequentemente citato, di fatto da oltre un decennio non è stato accolto in alcuna rivista accademica. Oltretutto per diversi punti deboli concettuali nell'impostazione dell'analisi (senza con ciò entrare nel merito statistico della stessa), può suscitare perplessità per i pregiudizi ideologici che rischiano di condizionarne la prospettiva fin dal titolo ("Do the Maquiladora Industries Play a Role?"), soprattutto se si considera che l'autore principale è stato parte integrante dell'apparato di potere che ha implementato determinate politiche economiche, con un ruolo di spicco nella Banca centrale brasiliana sotto i governi neoliberalisti e poi come consulente inviato dall'FMI presso le banche centrali di Bolivia e Angola. Significativamente, una versione embrionale dell'articolo stesso è disponibile presso il Texas Center for Border Economic and Enterprise Development che ha finanziato la ricerca.

⁸ Si conceda venia al neologismo.

⁹ Un resoconto complessivo nell'articolo di Vulliamy per *The Guardian* nel maggio 2014. Un eccellente esempio dell'interazione tra i diversi prodotti è fornito dalla nota stampa della galleria Fergus McCaffrey di New York circa un anno dopo (*Brian Maguire – Press Release 2015*).

¹⁰ Rispetto all'operazione di Maguire e del documentarista McLoughlin, De La Garza propone per il *Routledge Companion of Inter-American Studies* (2017, 253-254) un'interpretazione decisamente più indulgente che quella qui offerta, invece inasprita da ragioni di sintesi: mi sembra d'uopo segnalare una visione alternativa di un processo comunque articolato e non privo di sfaccettature apprezzabili.



come parola altrui che dovrebbe testimoniare l'avvenuto contatto culturale, diventa invece la traccia dapprima di un'interferenza e poi di un travaso puramente intertestuale.¹¹

Un aspetto tanto peculiare quanto rivelatore della situazione generatasi è che Maguire continua imperterrito a impiegare il documentario sul suo lavoro attorno ai femminicidi di Juárez nonché l'apporto di Vuillamy pure per mostre di opere che, sebbene ispirate al tema generale delle atrocità in Messico, si allontanano progressivamente dalla violenza di genere.¹² Ciudad Juárez e i crimini di genere ivi perpetrati finiscono per essere una *keyword*, una parola chiave in ogni senso, un *passepourtout* che apre le porte delle gallerie di New York o, quantomeno, innesca un interesse da parte del pubblico, lo predispone a un'empatia. L'estrema conseguenza che ne discende è la possibilità per il mercato dell'arte di sovrapporre arbitrariamente eventi così difformi come lo sono la strage degli studenti di Iguala e i femminicidi (se ne ha una dimostrazione presso il portale specializzato *artnet*).¹³

2. Ursula Biemann: registrando il discorso della frontiera

Quando si guarda al vasto e intricato rizoma di testi sviluppatosi nel corso dell'ultimo decennio attorno ai crimini di Juárez, risulta ancor più sorprendente osservare come alcuni punti essenziali della riflessione a proposito di frontiere, corpi e genere sollecitata dalle violenze di Ciudad Juárez fossero già ben presenti, espressi con lucidità cristallina, in opere che precedono l'esplosione creativa più recente. Ma non solo: vi si ritrovano elementi imprescindibili per un lavoro consapevole sull'argomento che invece appaiono sfumati, quando non del tutto assenti, nei lavori posteriori. In questo articolo si rivolgerà l'attenzione a una selezione fra questi testi dotati di singolare perspicacia, per mettere a fuoco certi aspetti teorici che probabilmente meritano di tornare a essere discussi.

Per motivi anzitutto – ma non esclusivamente – cronologici, è opportuno prendere le mosse da *Performing the Border*, un *video essay* realizzato nel 1999 dall'artista e scrittrice svizzera Ursula Biemann.¹⁴ L'opera raccoglie le testimonianze e le interpretazioni di filosofe, attiviste e lavoratrici di Ciudad Juárez per arrivare a offrire un panorama teorico d'assieme entro il quale la frontiera è concepita come una costruzione discorsiva la cui riproduzione in forme materiali è assidua e capillare: viene determinata da pratiche sociali concrete, a cominciare dagli attraversamenti riusciti, negati o mancati; inoltre, anche tramite le conseguenze che promanano dalla sua esistenza, proietta fisicamente sulla gestione dei corpi le relazioni di potere economico e politico.

Biemann pone in rapporto diretto le uccisioni con l'universo sociale delle *maquilas*:¹⁵ l'urbanizzazione disarticolata che sgorga letteralmente dal nulla, consustanziale al deserto e funzionale alla produzione; la pregiudiziale di genere che distorce i processi di selezione della manodopera per il lavoro ad alta intensità e

¹¹ Accade pressoché in tutti i testi che sono stati citati in queste note. Una curiosità: Judith Butler ha suggerito recentemente di utilizzare "feminicidio" come nuova categoria per riferirsi a femminicidi che colpiscono femminilità trans e non trans, distinguendo rispetto a "femicidio." Ne ho trovato traccia nella trascrizione pubblicata da Santoro dell'intervento per il Festival de Cine Migrante di Buenos Aires, nel settembre 2015. Butler sviluppa un'analisi legata al ruolo delle forze di polizia e delle istituzioni in cui rientra anche l'esempio di Juárez, ma, in assenza di altri riscontri, tenderei provvisoriamente a credere che la convergenza con la storia di Vuillamy e Maguire sia accidentale.

¹² Esemplifica il caso la mostra, sostenuta finanziariamente dal British Council, presso la galleria Void di Derry tra 2015 e 2016 (*J'ACCUSE*).

¹³ Le narcoguerre e i femminicidi ("feminicidio," chiaramente) si intrecciano in un groviglio di "ghastly murders" complicato ulteriormente dal rimando a una performance di protesta contro i crimini di Iguala: l'attualità serve a rilanciare l'interesse verso il lavoro di Maguire nella recensione di Daria Daniel per *artnet*. Lo stesso problema si riscontra in un articolo di Castellanos sul *Latin Post*, che sarebbe del tutto trascurabile se non fosse per la pretesa della piattaforma mediatica di costituirsi a cassa di risonanza per le comunità di cultura ispanica, salvo poi ascrivere a Ciudad Juárez, "the murder capital of the world," la strage di Iguala, avvenuta in un altro Stato a duemila chilometri di distanza.

¹⁴ Come si evince dal sito internet dell'autrice, *Geobodies*, l'opera continua a essere proiettata in mostre ed eventi sparsi per il pianeta: al momento di chiudere l'articolo risulta programmata a Lipsia in aprile, a Valencia fino a maggio e poi a Medellín fino ad agosto.

¹⁵ Si veda il rapporto "Maquiladoras at a Glance" di *CorpWatch* per una definizione di massima del contesto al confine tra Stati Uniti e Messico alla fine degli anni Novanta.



bassa protezione contrattuale;¹⁶ la repentina trasformazione dei ruoli di genere, tanto nelle strutture familiari quanto nell'organizzazione del desiderio; l'inclusione condizionata, che genera enormi aree di marginalità nello stesso momento in cui assegna un posto – soprattutto, ma non necessariamente, un posto di lavoro – a soggetti selezionati in base a principi di convenienza, senza con ciò smettere di rinforzare la separazione cruciale fra la direzione, composta da maschi bianchi nordamericani, e le forze di produzione.

Biemann però si spinge ancora oltre, giungendo a intuire un'omologia tra la violenza psicopatica degli assassini e la logica produttiva del capitalismo di frontiera. I processi ripetitivi e meccanici, il controllo ossessivo nonché in gran parte automatizzato (quindi disumanizzato), la natura *disposable* delle merci ma ancor più delle persone, sono tutti fattori che in ultima analisi sfocano e diluiscono quei confini, quelle linee di demarcazione che costituiscono i corpi in soggetti: in questo modo il corpo tecnologizzato, in un certo senso già frammentato, diviene l'oggetto d'elezione per una violenza intrinsecamente compulsiva e consumista.

Biemann anticipa pressoché tutti i temi che torneranno a comparire in termini decisamente più divulgativi nel già citato documentario di Portillo, di due anni successivo: il lavoro nelle *maquilas*, ovviamente, ma pure i dispositivi di controllo visuale, o il problema prettamente 'cronotopico' dei trasferimenti in corriera a orari del tutto avulsi dal tempo di vita umano, attraverso distese di non luoghi (o antiluoghi).

Ritroviamo altresì in entrambe le opere, oltretutto con una presentazione affatto simile, la descrizione puntuale della semantica disturbata che cancella o confonde le identità delle vittime: un sistema di spostamento dei segni che avrebbero potuto fungere da attributi della persona e che ne diventano invece accessori ingannevoli perché intercambiabili, iniziando ovviamente dai vestiti – spesso i cadaveri non indossano i propri – per arrivare fino all'immagine ottica, scollata dai soggetti in una sequela di false identificazioni o di riconoscimenti mendaci.¹⁷ Questa dinamica perversa, che permea sia l'operare degli assassini sia quello delle forze di polizia, rispecchia crudelmente il rifiuto ostinato da parte delle imprese a riconoscere le proprie lavoratrici come tali quando vengono assassinate, smentendo una pleora di meccanismi di schedatura e controllo che si fanno di colpo opportunamente porosi.

Più in generale, sia nel lavoro di Biemann sia in quello di Portillo, spicca l'accento posto sulla natura sessuata e soprattutto pubblica – in più d'un senso – dei crimini. Quel che resta assai sorprendente è che nella messe di raffigurazioni e rielaborazioni sul tema emerse nel decennio seguente risulti arduo reperire riferimenti diretti alle riflessioni di Biemann (consolidate tra l'altro in un paio di pubblicazioni accademiche a opera dell'autrice stessa).¹⁸ Come si è detto poc'anzi, nemmeno Portillo gode di molti riconoscimenti diretti: tuttavia si possono ricostruire punto per punto gli indizi della sua influenza, ad esempio, nell'inchiesta del 2003 scritta da Vulliamy per *The Observer*. Invece, la cornice teorica che in Biemann era già ben delineata si è riverbata essenzialmente nei circuiti specialistici delle arti visive, per lo meno durante il primo decennio del secolo.

3. Roberto Bolaño: il magnetismo convulso del reale

Il testo in cui, almeno finora, si sia affrontata la questione dei femminicidi di Ciudad Juárez con la maggior potenza espressiva e che, probabilmente, abbia avuto maggior eco, rimane *2666*, il monumentale romanzo postumo di Roberto Bolaño (monumentale in senso proprio ed etimologico, con un inevitabile richiamo alla posterità bachtiniana): un vero e proprio lascito su cui lo scrittore continuò a lavorare fino al momento della morte, nel luglio 2003.

La particolarità del lavoro di Bolaño risiede tra l'altro nel fatto che lo sterminato romanzo non s'impenna esplicitamente sui crimini né vi si dedica continuativamente, però il suo centro geografico, narrativo e concettuale viene stabilito indiscutibilmente proprio a Santa Teresa, patente eteronimo di Ciudad Juárez.¹⁹ La miriade di personaggi che popolano l'opera finiscono per essere poderosamente attratti verso la città, come se si trattasse di un magnete o di un buco nero. Parimenti, il baricentro del libro è in quella che Bolaño

¹⁶ "Genders matters to capital" recita il testo del *video essay*.

¹⁷ Torneremo più avanti sulla logica che anima queste alterazioni.

¹⁸ Due tra gli esempi di maggior rilievo sono stati riportati in bibliografia.

¹⁹ Inequivocabili, in questo senso, le parole di Ignacio Echevarría – critico letterario, amico personale dello scrittore e curatore dell'edizione postuma – nella nota apposta proprio alla prima edizione: Bolaño, in uno dei suoi numerosi appunti, segnala l'esistenza di un "centro occulto" dell'opera che si estenderebbe al di sotto del suo centro fisico (1123).



intitola “la parte dei crimini,” l’unica sezione sulle cinque che compongono il libro a non ricavare la propria denominazione da uno o più dei protagonisti: vale la pena di riferirsi a un ‘baricentro’ dacché numericamente si tratterebbe della parte quarta ma di fatto, a causa della sua estensione, essa occupa il corpo centrale del volume.

È cruciale segnalare anche una caratteristica assai rilevante del romanzo: dal punto di vista dei generi letterari, le parti che vanno dalla prima alla quarta esibiscono un’evoluzione piuttosto manifesta che conduce da un beffardo ritratto del letterario come mondo autoreferenziale a un esasperato iperrealismo che si definisce precisamente in quanto antiletterario. I personaggi della prima parte sono infatti critici letterari, per i quali il perseguimento del reale si identifica con la ricerca di un elusivo scrittore di cui si conosce solamente l’opera: la dimensione a cui pertiene il testo è prevalentemente metaletteraria, e non per niente l’investigazione raccontata si perde infine nel vuoto.

La seconda parte si sviluppa sotto il segno della poesia e della pazzia, che per Bolaño costituiscono due forme – spesso coincidenti – di avvicinamento all’abisso, al “reale” ma stavolta in senso, per così dire, lacaniano.²⁰ La scrittura è sempre romanzesca, ma viene percorsa da una vena lirica, nell’accezione più tecnica del termine: in riferimento, cioè, a una parola poetica pervasa di soggettività radicale. La terza parte vede come protagonista un giornalista, figura già di per sé di una scrittura che insegue il reale nel suo connotato di fatticità: i tratti stilistici divengono quelli della *detective story*, un genere che fin dalle proprie origini si è distinto per la crudezza del realismo che esibiva.

La quarta parte, la parte dei crimini, aspira ormai a riprodurre un effetto di realtà epidermico e travolgente: si sfilaccia la voce narrativa che regge il testo, si moltiplicano in modo quasi metastatico storie e personaggi, si ricorre alla riproduzione diretta del materiale verbale di cui è fatta la realtà sociale in cui siamo immersi, per esempio includendo senza filtri la voce, in senso bachtiniano, dei poliziotti che si lanciano in un’oscena ridda di barzellette misogine (689-692) oppure di elucubrazioni sulla modalità degli stupri (577). Apparentemente, si rinuncia anche a quelle sintesi che un narratore può – e quasi “deve” – realizzare in nome della “leggibilità” del testo: infatti si descrivono direttamente, uno a uno, circa duecento crimini, quelli accaduti tra il 1993 e il 1997, inframmezzandoli con la moltitudine di altre storie che vengono presentate. Nella maggioranza dei casi si ricorre, come resoconto del delitto, allo schema del rapporto autoptico stilato dal medico forense, riducendo la vittima al suo corpo, alle sue ferite, a poche tracce disperse d’identità, a stento il nome, e talora nemmeno quello.

Coerentemente con quanto fa abitualmente nella propria narrativa, Bolaño trasforma i nomi propri per sottrarsi all’inganno della prosa documentaristica o al ricatto della cronaca:²¹ ciò nondimeno in più di un’occasione i crimini risultano perfettamente riconoscibili come delitti che davvero si diedero in Ciudad Juárez: Bolaño si documentò attraverso il contatto personale con il giornalista Sergio González, che raccolse le proprie indagini e articoli sui femminicidi nel libro di cronaca *Huesos en el desierto*, del 2002.²² Al contempo, ciò che avviene nella gran parte dei casi è che alcune dinamiche proprie del dato referenziale o storico, come la ripetizione ossessiva della violenza, da un lato, e la spoliatura dell’identità delle vittime, dall’altro, già di per sé attaccano alla radice la possibilità di separare il simbolico dal reale:²³ ricreare nel testo questa tensione è una delle opzioni estetiche di Bolaño con maggiori implicazioni teoriche.

²⁰ *Réel* di Lacan in quanto alterità rispetto al *Wirklichkeit* freudiano.

²¹ L’autobiografica *Los detectives salvajes*, tempestata di personaggi riconoscibili e riconosciuti, fornisce un’infinità di esempi, cominciando all’alterego dell’autore, Arturo Belano. Il critico Echevarría che si è citato *supra* appare come Iñaki Echevarne, Ulises Lima è Mario Santiago e via dicendo (anche se Octavio Paz resta Octavio Paz). La trasfigurazione è in realtà sostanziale perché il romanzo esca dai territori dell’autobiografia e si addentri invece in quelli dell’epica.

²² Alcuni dei crimini che in *2666* sono più salienti e traumatici erano già apparsi, in maniera assai riconoscibile, nell’ambito di un elenco parziale che veniva mostrato in *Performing the Border*. Penso in particolare al caso della tredicenne morta per infarto a causa delle torture e degli abusi (664-67) o a quello della donna con il seno peculiarmente mutilato (684).

²³ Di fronte a un’interminabile combinatoria di abusi su soggetti poco identificabili, si debilita fino – al limite – a smaterializzarsi la possibilità di distinguere un crimine effettivamente avvenuto da uno ricreato. La storicità degli eventi a cui possiamo accedere è sempre filtrata da un potere che è in varia misura complice con le morti e che rimane nondimeno l’unico titolare del diritto a organizzare identità, leggere tracce, lasciare memoria dell’accaduto (nella forma con frequenza spersonalizzante dell’archivio giudiziario). In questo senso, certo, le famiglie conservano viva l’individualità delle vittime: ma in molti casi queste ultime restano



4. Teresa Margolles: tracce del passaggio

La terza autrice che si impone alla nostra attenzione è l'artista Teresa Margolles: in questo caso, non si tratta di mettere in rilievo un'opera specifica, bensì di considerare, in modo inevitabilmente più sommario, la traiettoria delineata da una porzione più estesa del suo percorso estetico.²⁴

Margolles, nel cui curriculum spicca anche un titolo di medicina legale, fu tra i fondatori del gruppo artistico SEMEFO, che lavorava con resti organici – soprattutto umani – per realizzare installazioni tramite cui veniva esplorata la dimensione più strettamente corporale del decesso e dell'assenza, specialmente nel caso di morti violente. Il lavoro di Margolles è andato a iscriversi in modo nettissimo entro questo orizzonte, per esempio proponendo in *Dermis* l'esposizione di lenzuola ospedaliere che recano ben visibile l'impressione del corpo defunto, trasferita dai suoi stessi umori e liquidi fisiologici, a metà strada tra un Santo Sudario e una reinterpretazione atroce delle *Anthropometries* di Yves Klein. *Estudio de la ropa de cadaver* presenta gli indumenti di persone decedute per morte violenta, evidenziando come nel rapporto di un *coroner* i segni, le tracce e gli effetti della violenza esercitata (come possono essere macchie di sangue o i fori bruciacchiati lasciati dai proiettili). Tra le opere più estreme e controverse si annovera senz'altro *Lengua*: la lingua di un adolescente ucciso in una rissa, comprata dall'artista ai familiari in cambio del denaro necessario a pagare le esequie.

A causa dell'esplicita tematizzazione del concetto di frontiera che vi si mette in atto, vale la pena di citare il più tardo *Línea fronteriza*, una collezione di undici fotografie in ciascuna delle quali compare il torso di un cadavere dopo la dissezione, focalizzando sguardo e attenzione sulla grande incisione principale, ormai suturata, che lo solca. *127 cuerpos*,²⁵ anch'esso risalente a un momento successivo della carriera dell'artista, esibisce centoventisette fili di sutura utilizzati in autopsie, con tanto di residui ematici, legati uno dietro l'altro fino ad attraversare un vasto spazio vuoto.

Non è un caso che un'estetica fondata sul modello della medicina legale con il fine di generare un discorso sulla violenza abbia stimolato critica e curatori a stabilire un parallelismo tra Margolles e Bolaño, fino al punto di adottare citazioni di *2666* come titolo di alcune mostre o nelle recensioni critiche.²⁶ In questo senso, il dato peculiare è semmai che Margolles sia arrivata a occuparsi dei femmicidi di Ciudad Juárez relativamente tardi: tuttavia è ancor più interessante notare come lo abbia fatto solo a seguito di un percorso artistico che ha evidentemente dislocato le proprie coordinate estetiche originarie.

Le basi del mutamento vengono gettate a partire dai primi anni Duemila, quando Margolles comincia a presentare una serie di opere che utilizzano l'acqua come elemento mediatore tra il corpo defunto e lo 'spettatore' (virgolette d'obbligo perché, come vedremo, in alcuni casi si tratterà di installazioni in cui l'esperienza va sostanzialmente oltre il visivo): nella serie *Papeles*, presentata al pubblico nel 2003, l'acqua con cui sono stati lavati i cadaveri al termine dell'autopsia viene usata per immergervi carta da disegno, ottenendo un effetto marmorizzato che ricorda, tra l'altro, le famose pagine di *Tristram Shandy*. Vale la pena

nel limbo delle persone scomparse. Tra la scomparsa e i cadaveri a volte il nesso si salda con un'identificazione, ma più spesso, come vedremo più avanti, le due condizioni sono separate da uno spazio di disgregazione semantica, di modo che non si chiude il cerchio tra le donne divorate dalla sparizione e i cadaveri che sorgono dal deserto come pura eccedenza, quasi *ex nihilo*.

²⁴ Lo studio del 2007 di Rebecca Scott Bray costituisce un riferimento imprescindibile in quanto raccoglie immagini e datazione delle principali opere qui citate, soprattutto per quanto concerne le fasi della carriera di Margolles che precedono l'esperienza di Ciudad Juárez, per la quale si presentano invece lavori differenti da quelli esaminati in questo articolo. Scott Bray ha peraltro anticipato anche il parallelismo con Klein che verrà suggerito nel volgere di poche righe. Qualora venga nominata un'opera che non compare in Scott Bray, si forniranno gli opportuni rimandi bibliografici per situarla.

²⁵ Si veda il lavoro critico di Anthony Downey su questa installazione in particolare. Il testo, oltre a offrire informazione basilica su quest'opera non censita in Scott Bray, merita una lettura integrale, giacché riprende anche alcune delle altre opere citate, con un interessante *excursus* sul concetto di sudario che verrà ripreso più avanti.

²⁶ Un esempio del primo tenore è la mostra del 2012-2013, *Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento* presso il centro Visual di Carlow (dove, con Margolles, ritroviamo tra gli altri anche Maguire e McLoughlin): il comunicato stampa riporta anche i dati di *Sonidos de la muerte*, qui citata a breve. Tra i molti casi della seconda categoria, si può scegliere come prototipo la critica di Dora Imhof che tornerà utile pure come riferimento per *La búsqueda*.



di cominciare da qui, perché nelle stesse parole di Margolles l'individualità dei fogli esplicita l'equazione tra ciascuno di essi e il corpo che "sostituisce" (Scott Bray 2007, 34). Ma l'operazione in sé era stata ancor più radicale in due installazioni del biennio precedente, quando il medesimo tipo di liquido era stato vaporizzato, creando una nebbiolina attraverso cui gli spettatori dovessero muoversi e respirare, in *Vaporización*, oppure bolle come di sapone, per l'opera *En el aire*.

Paradossalmente, la mediazione dell'acqua dà adito a un contatto diretto e perfino intimo con una sostanza che a sua volta aveva esplorato l'intera superficie dei corpi defunti.

È solo con queste premesse che si può comprendere il cambiamento avvertibile nei lavori che, dal 2005, Margolles realizza su Juárez: nell'eponima personale *Ciudad Juárez*, presso la galleria Peter Kilchmann di Zurigo, verrà esposta ad esempio *Lote Bravo*, una serie di mattoni costruiti con argilla che l'artista stessa ha raccolto nel corso delle proprie peregrinazioni attraverso i luoghi ove vennero rinvenuti i corpi delle donne assassinate. *Sonidos de la muerte* propone le registrazioni sonore dei rumori quotidiani della città in quei medesimi spazi:²⁷ la terra e il suono non possono fare altro che dichiarare la propria assoluta innocenza, ma la costruzione artistica si incarica di trasformarli in una sorta di testimoni impassibili.

*La búsqueda*²⁸ è forse l'opera più esplicita: su vetrine prelevate da negozi reali della città vengono applicati cartelli, anch'essi reali, selezionati e raccolti tra l'infinità di affissioni simili con cui a Juárez i familiari segnalano la scomparsa di una donna e chiedono informazioni; naturalmente, tutti sono muniti di fotografie e accompagnati dalla promessa di ricompense in denaro. L'installazione è in un'immensa sala oscura, saturata con il rumore – amplificato e in bassa frequenza – dei mezzi di trasporto pubblici di Ciudad Juárez. Il corpo viene ormai totalmente sostituito dall'immagine e in questo modo diventa, se possibile, ancor più spettrale, mentre i riferimenti al denaro e all'idea di vetrina, pur essendo in fin dei conti semplici dati di realtà, paiono alludere alla presenza inquietante delle forze economiche nella dinamica sottesa alle sparizioni.

5. Sguardo e violenza

Prendendo spunto da questo ancorché limitato repertorio di sguardi artistici, è possibile definire alcune questioni teoriche sul rapporto tra violenza e rappresentazione che vengono sollevate in modo specialmente pregnante quando ci si occupi dei femminicidi di Ciudad Juárez.

In primo luogo, è degno di nota che le autrici e l'autore qui esaminati incorporino nel proprio discorso la riflessione sulla violenza inerente all'atto stesso di rappresentare, intrinseca cioè alla propria scrittura, sia essa visuale o verbale. I rapporti tra violenza e rappresentazione sono estremamente complessi, a cominciare dai limiti che la violenza come tale impone al gesto di rappresentarla, fin dalla tragedia classica greca e poi lungo la gran parte della storia dell'estetica europea.

Questo *decorum* si percepisce chiaramente nelle artiste visive, fors'anche per la materia espressiva adottata²⁹ (nel caso di Margolles mi riferisco naturalmente alla sua produzione legata ai femminicidi, il cui contrasto con quella degli esordi è emblematico): ne consegue, per esempio, che Biemann ricorra alla forma verbale, utilizzando un testo in sovrimpressioni, quando si trova a enumerare le vittime o a elencare i dettagli della loro morte. Altrove, i corpi vengono sostituiti in funzione della macchina da presa con esemplari degli oggetti che essi portavano con sé. Al più, si approfitta della qualità sgranata dei filmati originari della polizia per suggerire appena la presenza di ossa, di fatto del tutto indistinguibili dalle pietre del deserto: la differenza tra le une e le altre è andata perduta lungo il confine ormai sfumato che divide l'organico dall'inorganico.

²⁷ Si veda il già citato *Oasis de horror*, che comunque presenta un errore relativo alla data dell'opera, lì definita come espressamente creata per questa esposizione quando in realtà risale a quattro anni prima, come si può appurare sul sito della galleria Peter Kilchmann contitolare dei diritti ("Teresa Margolles"). Era già stata esibita anche presso il MARCO di Vigo nel 2008 e presso il centro *Montehermoso* di Vitoria-Gasteiz nel 2009.

²⁸ Si veda per quest'opera la recensione di Imhof.

²⁹ Orazianamente, "Segnius irritant animos demissa per aures / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator [...]" ("Quanto penetra nell'anima tramite l'udito la stimola più fiaccamente di ciò che è invece sottoposto alla fedele riproduzione dello sguardo, e che lo spettatore da sé trasmette a se stesso", *Ars poetica*, 180-182. Traduzione mia). La raccomandazione precede proprio l'invito a non mettere in scena Medea mentre trucidava i figli o Atreo cucinando viscere umane.



Come premesso poc'anzi, per Margolles si consuma definitivamente a Ciudad Juárez la transizione dall'uso della corporeità più materica – imposta allo spettatore nel proprio essere ed esserci – a una effettiva esclusione del corpo fisico, in qualche modo aggirato ricorrendo il periplo della sua assenza: nonostante i comuni tratti metonimici, si tratta di un salto concettuale netto rispetto all'uso dell'acqua, che certamente sostituiva il corpo ma proprio in nome dell'accesso a un più intimo e vicendevole contatto attraverso la sostanza mediatrice.

Bolaño, da parte sua, sembra invece sfidare frontalmente questo limite. Tuttavia, per consentirsi di farlo assume fino in fondo la voce già istituzionalizzata e formalizzata della gestione dell'orrore da parte del potere: il potere poliziesco delle forze dell'ordine e il potere cognitivo della medicina perfettamente integrati nell'analisi autoptica. La voce del narratore in quanto tale si sfilava dal tessuto del racconto, lo abbandona, affinché vi si possa replicare, rasentando l'automatismo, una violenza che si approssima al proprio stato puro; e non solo o non tanto la violenza assassina, ma anche la violenza discorsiva che ha ridotto le vittime a una sommatoria di ferite e di patimenti, a resti disarticolati.

In accordo con quanto anticipato sopra, viene così portato a coscienza il nodo della violenza che si finisce per operare quando si decide di rappresentare³⁰ soggetti che sono già stati ridotti a oggetti, radicalmente deprivati della propria voce a causa della sopravvenuta morte (la voce dei familiari è ben lungi dall'essere la stessa cosa).

Il problema è specialmente pertinente per quanto riguarda Margolles, visto il modo in cui durante la sua prima fase creativa era andata addirittura a identificare i due piani, adottando la violenza stessa come materia prima inglobata nella scrittura artistica, tanto nel caso della violenza omicida quanto in quello della violenza autoptica: le superfici apparivano segnate o marcate dai fluidi fuoriusciti dal corpo per le ferite o per le sofferenze emotive, dalle bruciature dei proiettili, ma pure dai tagli e dalle suture dell'esame medico-legale. Si potrebbe perfino argomentare che il gesto più violento è però quello di ritagliare tracce del dolore altrui per conferir loro uno statuto artistico tutt'altro che estraneo ai circuiti di commercializzazione dei significati e all'individualismo che li alimenta: non è questa la sede per inoltrarsi in siffatta *vexata quaestio*,³¹ ma quel che qui importa è che Margolles tematizzi spesso il processo invece che relegarlo nel fuori testo: è una costante che attraversa tutta la sua parabola, dalle collaborazioni con SEMEFO come in *Lengua* fino alla recente *La búsqueda*.³²

È Biemann che si confronta con questo aspetto nel modo meno scontato, a maggior ragione dacché realizza un *video essay*, vale a dire un'opera che potrebbe farsi retoricamente forte delle impalcature che l'accademia – e il genere del documentario – hanno eretto per dotare il proprio sguardo analitico di oggettività.³³ Invece, Biemann denuncia esplicitamente l'impatto delle tecnologie di controllo visuale, senza occultare l'omologia con il proprio strumento di scrittura, anzi chiosando la questione con più o meno sottili allusioni metalinguistiche.

Il tema tornerà a emergere nel documentario di Portillo, che risulta prodigo di dettagli riferibili alle registrazioni delle videocamere di sicurezza ma pure alle fotografie scattate con funzione intimidatoria nelle stazioni di polizia o nelle stesse *maquillas*: Biemann, nondimeno, era stata ancor più radicale, occupando a volte l'intera superficie visiva con registrazioni notturne di video militari della frontiera, includendole per forza

³⁰ A questo proposito, è inevitabile ricordare Žižek con le sue *sideways reflections* sulla violenza, comunque più recenti di gran parte dei testi qui considerati.

³¹ Presso l'Universitat de Barcelona è stata discussa solo due anni orsono una tesi di dottorato in buona parte dedicata a sviscerare, con piglio alquanto draconiano, il posizionamento di Margolles (Campiglia 2015).

³² Non si tratta di esempi isolati: il discorso rasenta il didascalico in *Ajuste de cuentas*, gioielli realizzati incastonando in oro i frammenti di vetri spaccatisi sulla scena di un'esecuzione (Campiglia 2015, 214) oppure in *Tarjetas para picar cocaína*, schede simili a carte di credito distribuite all'inaugurazione della Biennale di Venezia 2009 che riportavano su un verso fotografie di morti violente legate al narcotraffico (212). Altre volte a essere messo in risalto è l'usurante lavoro fisico di estrazione e traslazione del materiale (sia esso sudore o macerie) dal suo luogo d'origine allo spazio artistico, dove si configura come inciampo o ostacolo, come in *La promesa* del 2012 oppure in *A través*, quest'ultimo facente parte della mostra di Carlow (*Oasis de horror*).

³³ "Oggettività" da intendere, attualmente, nel senso di un'apertura dialogica e un'attenzione protese verso l'oggetto come altro polo in una relazione, e non certo in quello della pretesa di affermare un dato universale, invariabile o esente da condizionamenti soggettivi.



di montaggio nella sintassi stessa del proprio discorso, oppure inquadrando – con una suggestiva *mise en abyme* – degli schermi televisivi sintonizzati su film western, evocativi non solo dell'isotopia del deserto ma anche dell'immaginario di mascolinità e violenza che essi riproducono e disseminano.

Biemann dimostra insomma di essere totalmente cosciente del fatto che il linguaggio da lei impiegato presuppone una carica di violenza implicita: lungi dal negarlo o dal rimuovere il problema, lei stessa lo sottolinea assumendone i prodotti nel proprio enunciato visivo, risignificandoli ma senza marcare cesure. La tecnologia di cui si serve è in fin dei conti la medesima tecnologia tramite cui si implementa la minaccia di “repetition, registration, controlling”: una tecnologia, oltretutto, i cui dispositivi vengono materialmente assemblati nelle *maquilas* di Ciudad Juárez, spesso specializzate in prodotti elettronici, tra cui telecamere, schermi e così via (“Maquiladoras at a Glance,” 2). A margine, si noti come in questa prospettiva riveli tutta la propria significatività la scelta, da parte di Bolaño, di dedicare pagine cruciali di 2666 al fenomeno degli *snuff movies* (669-670; 675-681).

6. L'ipertrofia metonimica

La riflessione sulle immagini rende altamente pertinente citare la frase che Biemann introduce in una sequenza di speciale intensità emotiva, riportando ciò che la polizia ebbe a dire alla madre di una vittima: “non puoi vedere i corpi, ti mostreremo le fotografie.”³⁴ La frase, di per sé semplice e naturale, compendia molti degli spunti fin qui introdotti: la visibilità o meno del corpo toccato dalla violenza; l'accesso a corpi e immagini sottoposto all'esercizio del potere, funzionale al discorso di quest'ultimo; lo scollamento semantico generato da una rappresentazione che si configura già di per sé come violenza, una fotografia autoptica che rende tutte le vittime fungibili.

La citazione, però, risulta interessante anche per un altro motivo: essa fornisce il pretesto per spingere l'analisi più oltre, al confine tra linguistica e retorica, andando a evidenziare uno dei meccanismi di fondo attivi nella grammatica dei femminicidi di Ciudad Juárez. Come recita il verso di Yves Bonnefoy tanto spesso citato per commemorarlo, la morte “*déjà dit non à toute métaphore*” (“già dice no a ogni metafora”):³⁵ e, in effetti, la struttura che domina la rappresentazione di questi crimini (e fors'anche la loro esecuzione) è la ‘metonimia.’

Ne sono un esempio appunto le fotografie³⁶ che, come testé commentato, proliferano in luogo dei corpi, dando adito al gioco sadico delle identificazioni multiple o delle denominazioni perdute. Ancor più evidente è il caso degli indumenti: il fatto che i capi di vestiario delle vittime venissero mescolati o sostituiti assurge rapidamente a *topos* per la frequenza con cui vi si insiste in ogni resoconto dei femminicidi, come se l'identità dispersa dalla morte cercasse invano di ancorarsi a qualche accessorio. Per identificare non si può

³⁴ In un contesto, va da sé, in cui la buona fede della polizia è per lo meno in dubbio. Riportando le parole di Judith Butler a Buenos Aires, questi crimini sono caratterizzati dalla “complicità che esiste tra le forze di polizia e i sistemi legali nei confronti del delitto in sé, che non si riesce a sottoporre a giudizio o i cui autori non vengono incarcerati [...]. Ci sono forze di polizia che producono e riproducono questi crimini che, in un certo qual modo, potrebbero dunque convertirsi in crimini di Stato” (Santoro). Tutte le traduzioni qui citate sono mie.

³⁵ Chiusa del sonetto “Un souvenir,” dalla raccolta *Raturer outre*. Traduzione mia.

³⁶ L'arcinota teoria di Peirce sull'indessicalità della fotografia diventa paradossalmente significativa – benché del tutto superata sia tecnologicamente sia filosoficamente – in quanto luogo comune, cioè sentire condiviso anche a livello inconsapevole e al di fuori degli specialismi: la fotografia sarebbe un indizio, prodotto di un processo del mondo fisico, radicata in un substrato referenziale. Metonimica perché frutto di un contatto e di un'emulsione, prima che di un atto creativo: più riproduzione che rappresentazione. Segnalo nondimeno un doppio intervento di Umberto Eco e Paolo Fabbri in apertura del Congresso AISS 2010 dedicato proprio alla fotografia: Eco, che offre tra l'altro un'agile sintesi del pensiero peirciano, mantiene l'idea della fotografia come indice, anche se limitandola storicamente e modulandola; proprio in questa modulazione o “graduatoria” si aprono i margini confusivi che disgregano l'identità delle vittime di Ciudad Juárez. Fabbri chiama in causa il concetto di “acheiropoetico,” di speciale interesse perché suggerisce una meccanicità nella generazione del senso, che potrebbe sussistere – almeno in apparenza – senza una istanza umana che lo abbia articolato. Downey chiama in causa la fotografia discutendo il concetto di Santo Sudario rispetto al lavoro di Margolles.



più fare leva su ciò che è sostanzialmente individuale, il corpo,³⁷ e ci si vede costretti a ricorrere alle merci che lo rivestono: con questo slittamento metonimico, tuttavia, si accentua ancor di più il senso di indefinitezza e alienazione, tanto più se i riferimenti vengono sistematicamente distorti.

Come già dettagliato in precedenza, Margolles ha mostrato fin dagli esordi un'attenzione specifica per questo aspetto: la *pars pro toto* soggiace, per esempio, alla lingua mozzata (e comprata) o all'opera *127 cuerpos* che, a dispetto del proprio titolo, presenta solamente i centoventisette fili di sutura con cui essi vennero ricomposti. La logica della metonimia, come ha ben mostrato Jakobson, è inoltre una logica di contiguità puramente sintagmatica. È indicativo, in questo senso, che Margolles abbia lavorato con calchi,³⁸ ma è ancor più significativo che l'approccio metonimico permanga coerentemente al centro di tutta l'evoluzione dell'artista: l'acqua che lavò i cadaveri vale per i cadaveri, la terra dove stavano riversi i corpi delle vittime vale per i corpi stessi.

Biemann, da parte sua, elabora fortemente attraverso il montaggio la questione della giustapposizione, e frequenta la sineddoche sia sul versante della semantica visuale (le scarpe che torneranno protagoniste in *Señorita Extraviada* di Portillo) sia su quello più rigorosamente concettuale: il corpo femminile, costellato di marche di genere, si disgrega in un *fragmented body*.

Per quanto riguarda Bolaño, il procedimento è patente nelle descrizioni dei crimini, come già spiegato *supra*, ma arriva a manifestarsi anche nell'architettura stessa della narrazione: le cinquecento pagine della parte dei crimini saltano da un personaggio all'altro e da una storia all'altra per semplice contiguità, e quasi contagio; gli accostamenti arbitrari impediscono di percepire il mondo rappresentato come organico o quantomeno organizzato, cosicché nessun senso ultimo sembra in grado di impartire una direzione o imporre una geometria al racconto che si alimenta di paratassi.

7. La scrittura del crimine

La prevalenza della metonimia può tradursi in due fenomeni, uno di rango descrittivo e l'altro di portata discorsiva. In primo luogo, quando il regime metonimico si applica alla descrizione dei corpi, rivela il cadavere come spazio di confine tra la soggettività che lo abitava e la natura di mero oggetto smontabile a cui viene ridotto: cosa fra le cose, viene gettato – e non sembra un puro caso – in *descampados* (*waste grounds*) che vengono comunemente usati come discariche. L'interrogativo aperto da questa condizione, tuttavia, è se davvero sia stata l'ultima e definitiva violenza a relegare le vittime nell'oggettualità o se piuttosto la violenza non fosse il terminale di una reificazione previa, di una già serpeggiante negazione della loro soggettività. Un indizio suggestivo si trova nel verbo spagnolo "tirar," che le donne di Ciudad Juárez raccontano alla macchina da presa venir loro indirizzato in modo sistematico – con normalità, quasi come un intercalare – entro il discorso maschile. "Te voy a tirar" o "voy a tirarla,"³⁹ che più o meno volontariamente suona come "ti butterò," "la butterò": nell'immondezzaio, nel deserto, nello spazio che pertiene agli oggetti silenti, senza vita e soprattutto senza soggettività.

Tutto questo conduce alla necessità di presupporre un ulteriore livello nelle relazioni fra violenza e scrittura, quello delineato da Barthes ne *L'impero dei segni*: non solo, insomma, la violenza sfida i limiti della rappresentazione, e non solo la rappresentazione stessa si può riconoscere a propria volta come una forma di violenza, ma la violenza può concepirsi, in quanto tale, come una forma di scrittura. Scrittura degli spazi e scrittura dei corpi, perché spazi e corpi ne sono semantizzati, risemantizzati o dessemantizzati.

Si tratta di una prospettiva che, se messa alla prova con i crimini di Ciudad Juárez, risulta agghiacciante, giacché comporta una domanda inevitabile: che cosa vi si scrive, e chi scrive? "Gli assassini" non è una risposta soddisfacente, né potrà mai esserlo, a causa del secondo fenomeno riconducibile alla metonimia,

³⁷ Un altro *topos* presente in molti resoconti dei femminicidi rimarca la presunta somiglianza fisica tra le vittime: giovani, esili, dai capelli lunghi e scuri. Detto che questa impostazione già di per sé ritaglia un determinato profilo e una sottocategoria di crimini, è comunque evidente che si tratti di un identikit alquanto sfocato, a bassa definizione, in cui si sfuma ogni identità differenziale.

³⁸ Ad esempio in *Catafalco* (Scott Bray 2007, 22-23). Importanti anche le già citate riflessioni di Downey, sulla scorta di Ewa Kuryluk, a proposito del sudario come raffigurazione acheiropoetica, prodotto per escrezione o emanazione: non importa tanto la rappresentazione mimetica di come fosse il soggetto riprodotto, importa "l'incontrovertibile impressione della sua presenza," la "marca effettiva del defunto *impressa* tramite la pressione esercitata dal peso materiale del suo corpo" (traduzioni mie).

³⁹ Ben distinto dall'uso del verbo con significato sessuale che è pronominale (riflessivo).



quello che si rileva quando quest'ultima invade l'ordine del discorso oltreché il piano figurativo, come ben esemplificato da Bolaño nella parte dei crimini: l'abolizione del principio di causa ed effetto quale motore principe della *consecutio*, così come lo smantellamento delle gerarchie narrative, rispecchiano l'impraticabilità di ogni cammino verso un'origine esplicativa unitaria, vanificando la ricerca di un solo colpevole o almeno di una ben definita categoria di colpevoli; al cuore dei crimini non c'è alcun movente estirpabile con un'operazione di chirurgia etica.

Non per niente, un breve *excursus* iconologico sbalza in entrambe le autrici qui affrontate la presenza di un sottotesto che allude – in modo più o meno aperto, ma sempre trasversale – a quel paradigma del male assoluto e impenetrabile che la nostra cultura legge nei genocidi perpetrati dai nazisti. Bolaño corrobora appieno questa intuizione, in chiave letteraria naturalmente, ma non richiede per i fini presenti alcuna indagine minuziosa, dacché l'autore stesso costruisce una corrispondenza implicita ma palpabile lungo tutta la quinta e ultima parte, per lo più ambientata durante la Seconda guerra mondiale.

In Margolles è l'iconografia a essere chiave: *Vaporización* e *En el aire* sembrano richiamare le cremazioni, o la *Nocte e nebbia* di Resnais, oltreché, con una certa dose di violenza simbolica, perfino la saponificazione. Proprio da *Nocte e nebbia* proviene uno dei riscontri visivi che emergono in modo più puntuale e inconfondibile nell'opera di Margolles, nella fattispecie il fotogramma delle latrine che viene citato, dal punto di vista prettamente compositivo e formale, in alcune incarnazioni de *La promesa* o in *Plancha*.⁴⁰ Parimenti, le versioni di *Lote Bravo* per il progetto *Ciudad Juárez* non possono non ricordare il memoriale di Berlino.

Per quanto concerne Biemann, la metonimia delle scarpe evoca immagini la cui eco spettrale giungerà a esplicitarsi nel documentario di Portillo, quando si parla letteralmente di cumuli di scarpe e di abiti delle vittime ("montones de zapatos y de ropa de las víctimas"); ma è più in generale l'intero apparato di contenzione e sorveglianza a ricordare il sistema concentrazionario, con il complemento perturbante dell'ossessione per il lavoro e un dispositivo poliziesco-militare a trapuntare il caos.

L'associazione di idee va esplorata con molta prudenza: fin troppo spesso l'opacità del male rappresentata dal nazismo si è tradotta in una rinuncia alla disamina, sbarrando ogni riflessione con il punto fermo della pazzia o della perversione, quando non dell'indicibilità. Ma non è questo il caso. Quando Bolaño scrive, in chiusa della terza parte di *2666* e sul punto di cominciare quella dei crimini, che "nessuno presta attenzione a queste uccisioni, ma vi si cela il segreto del mondo,"⁴¹ non ci sta invitando a rinunciare a capire bensì ad avvicinarci e a porre la questione. Il problema è semmai l'insufficienza dei discorsi che, una volta posta la questione, pretenderebbero di chiuderla riducendo i femmicidi a serie numeriche (anche questa una metonimia?) per arrivare a negarne la specificità, inquadrandoli nella generica assenza di legge che si considera invariabilmente dilagante, naturale come la miseria, al sud di ogni frontiera.⁴²

Tuttavia, il segreto che i femmicidi di Ciudad Juárez occultano e palesano a un tempo non è un segreto che riguardi una sola nazione o una determinata città, benché sia lì che si situa. È piuttosto un segreto, come puntualizza Bolaño, che coinvolge tutto il mondo e che non accetta di essere sottomesso ad approcci scontati; è una domanda la cui risposta esige molto probabilmente una grammatica nuova, un discorso strutturalmente intersezionale capace di seguire le vene e i capillari lungo cui corrono molteplici forme di oppressione e potere, poiché questi delitti sembrano appartenere a pieno titolo a quel genere di problemi di cui Gadda, nel *Pasticciaccio*, ha fornito la più icastica descrizione:

le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol

⁴⁰ Anche in questo caso è opportuno far ricorso alla sezione "Teresa Margolles" della galleria Peter Kilchmann.

⁴¹ "Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo" (439). Traduzione mia.

⁴² A proposito del tasso di omicidi in generale, del quale si dirà poi che quello dei femmicidi è mera funzione, si è potuto scrivere: "disparate outcomes regarding homicide rates on the Mexican and American sides of the border originate not only from high population densities on the Mexican side but also from deficiencies in their law enforcement and justice systems, while cultural and economic factors do not seem to play a significant role" (Albuquerque 2005-2006, 3-4).



dire gomito. [...] La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello [...] e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata "ragione del mondo" (2004, 4-5).

Opere citate

- Adam, Peggy. *Luchadoras*. Genève: Atrabile, 2006.
- Albuquerque, Pedro H. e Prasad Vemala, "Femicide Rates in Mexican Cities along the US-Mexico Border: Do the Maquiladora Industries Play a Role?" *SSRN*. <https://ssrn.com/abstract=1112308>⁴³
- . "A Statistical Evaluation of Femicide Rates in Mexican Cities along the US-Mexico Border." *Texas Center for Border Economic and Enterprise Development Border Research Reports* 7 (2005-2006). http://texascenter.tamtu.edu/PDF_BR/V7/v7-Albuquerque.pdf
- Backyard: El traspatio*. Carlos Carrera. 2009.
- Barthes, Roland. *L'impero dei segni*. Torino: Einaudi, 2004.
- Biemann, Ursula. *Geobodies*. <https://www.geobodies.org/>
- . "Performing the Border: on Gender, Transnational bodies, and Technology." *Globalization on the Line: Gender, Nation, and Capital at U.S. Borders*. A cura di Claudia Sadowsky-Smith. New York: Palgrave, 2002. 99-118.
- . "Performing the border - sur le genre, les corps transnationaux et la technologie." *Multitude* 15 (2004). <http://www.multitudes.net/Performing-the-border-Sur-le-genre/>
- Blood Rising*. Mark McLoughlin. 2014.
- Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Bordertown*. Gregory Nava. 2006.
- Brian Maguire – Press Release 2015*. Fergus McCaffrey. <http://fergusmccaffrey.com/wp-content/uploads/2015/01/Final-Press-Release-Brian-Maguire-English.pdf>
- Campiglia, María. *Santiago Sierra y Teresa Margolles. Estética de la impotencia y el desencanto*. Tesi di dottorato presentata presso la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona (marzo 2015).
- Carver, Tom. "Mexico's murder town." *BBC News*. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/442618.stm>
- Case of González et al. ("Cotton Field") v. Mexico. Preliminary Objection, Merits, Reparations and Costs*. San José: Corte Interamericana de Derechos Humanos, 2009. http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_205_ing.pdf
- Castellanos, Melissa. "Irish Painter Brian Maguire Pays Tribute to 'Invisible' Victims of Juárez, Mexico Murders." *Latin Post*. <http://www.latinpost.com/articles/45290/20150401/feminicidio-juarez-mexico-irish-painter-brian-maguire-mexican-city-juarez-blood-rising-brian-mcguire.htm>
- "City of fear in Mexico - 200 women killed." *BBC News*. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/298689.stm>
- Daniel, Daria. "Murder of 1,400 Juárez Women Inspires Brian Maguire's Show at Fergus McCaffrey." *artnet News*. <https://news.artnet.com/exhibitions/art-show-at-fergus-mccaffrey-inspired-by-murder-of-1400-women-in-juarez-270800>
- De La Garza, Armida. "The Inter-American Documentary." *The Routledge Companion to Inter-American Studies*. A cura di Wilfried Raussert. London: Routledge, 2017. 248-272.
- Downey, Anthony. "127 Cuerpos: Teresa Margolles and the Aesthetics of Commemoration." *Understanding Art Objects: Thinking through the Eye*. A cura di Tony Godfrey. Farnham: Lund Humphries, 2009. 104-113. <http://www.anthonysdowney.com/2009/10/01/127-cuerpos/>
- Driver, Alice. *More or Less Dead: Femicide, Haunting, and the Ethics of Representation in Mexico*. Tucson: The University of Arizona Press, 2015.
- Echevarría, Ignacio. "Nota a la primera edición." 2666. Barcelona: Anagrama, 2004. 1121-1125.
- Eco, Umberto e Paolo Fabbri. "Umberto Eco e Paolo Fabbri, due riflessioni sulla fotografia." *Doppiozero*. <http://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/umberto-eco-e-paolo-fabbri-due-riflessioni-sulla-fotografia>

⁴³ Per tutti gli url dell'articolo, la data di ultimo accesso è il 23 marzo 2017.



- Enslar, Eve. *Insecure at Last: Losing It in Our Security-Obsessed World*. New York: Villard, 2006.
- Femicides in Ciudad Juárez*. Chicago: Mexico Solidarity Network, 2004.
<http://www.mexicosolidarity.org/post/2010/november/femicidesjuarezbooklet/>
- Gadda, Carlo Emilio. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Milano: Garzanti, 2004.
- Gaspar de Alba, Alicia e Georgina Guzmán. "Femicidio: the 'Black Legend' of the Border." *Women in Culture: An Intersectional Anthology for Gender and Women's Studies*. A cura di Bonnie Kime Scott et al. Chichester: Wiley-Blackwell, 2017. 381-390.
- González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Imhof, Dora. "In a Dark Place. Teresa Margolles. La búsqueda." *Terpentin*.
<https://www.terpentin.org/en/dark-place-teresa-margolles-la-busqueda>
- 'J'ACCUSE': Brian Maguire, *Paintings, Ciudad Juárez*. Void Art Gallery.
<https://www.derryyvoid.com/exhibitions/brian-maguire.php>
- Liddell, Angélica. *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*. Segovia: La uña RoTa, 2011.
- "Maquiladoras at a Glance." CorpWatch. <http://www.corpwatch.org/article.php?id=1528>
- Mexico: Intolerable Killings: 10 years of abductions and murder of women in Ciudad Juárez and Chihuahua*. Amnesty International. <https://www.amnesty.org/en/documents/AMR41/026/2003/en/>
- Morrall, Peter. *Murder and Society*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2006.
- Un oasis de horror – Press release*. VISUAL Centre for Contemporary Art.
http://www.visualcarlow.ie/content/files/Un_oasis_de_horror%EF%80%A0_Press_Release_SPA.pdf
- Nocte e nebbia*. Alain Resnais. 1956.
- Performing the Border*. Ursula Biemann. 1999.
- Santoro, Estefania Veronica. "Vino Butler y casi todxs fuimos a la misa." *Parole de queer Blog*.
<http://paroledequeer.blogspot.com.es/2015/09/vino-butler-y-casi-todxs-fuimos-la-misa.html>
- Scott Bray, Rebecca. "En piel ajena: The work of Teresa Margolles." *Law Text Culture* 11 (2007).
<http://ro.uow.edu.au/ltc/vol11/iss1/2>
- Señorita Extraviada*. Lourdes Portillo. 2001.
- Sorrentino, Bruno. "City of Dreams." *BBC News*.
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/correspondent/1077942.stm>
- "Teresa Margolles." Galerie Peter Kilchmann.
<http://www.peterkilchmann.com/artists/overview/++/name/teresa-margolles/id/17/>
- Vulliamy, Ed. "Murder in Mexico." *The Observer* 9 marzo 2003: 34-36.
<https://www.theguardian.com/theobserver/2003/mar/09/features.magazine57>
<https://www.theguardian.com/theobserver/2003/mar/09/features.magazine127>
- . "Painted back to life: Brian Maguire's portraits of the victims of Mexico's 'feminicidio.'" *The Guardian* 4 maggio 2014. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/04/brian-maguire-portraits-victims-mexico-feminicidio-ciudad-juarez>
- Žižek, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador, 2008.