**Título de la ponencia:** Parcelas de (in)humanidad y (sub)versiones femicidas: arte y política en *Pesquisas* de Teresa Margolles y *Los Divinos* de Laura Restrepo.

**Nombre/s y apellido/s:** María de Guadalupe Huesca González

**Afiliación institucional:** Universidad de Buenos Aires

**Correo electrónico:** maria.huesca.ar@gmail.com

**Formación académica en curso:** Estudiante de Maestría en Estudios Sociales Latinoamericanos

**Eje problemático:** Eje 8. Arte y política: cruces entre expresiones estéticas y la trama social

**Palabras clave:** Femicidio – capitalismo gore – dispositivo sensible – denkraum

XI Jornadas de Jóvenes Investigadorxs

Instituto de Investigaciones Gino Germani

26, 27 y 28 de octubre de 2022

**Parcelas de (in)humanidad y (sub)versiones femicidas: arte y política en *Pesquisas* de Teresa Margolles y *Los Divinos* de Laura Restrepo.**

Colocamos frente a frente dos representaciones sobre el feminicidio en América Latina: *Pesquisas*, instalación de Teresa Margolles (México) y *Los Divinos*, novela de Laura Restrepo (Colombia) en busca de escenas de disenso en un escenario capitalista gore a partir de dos ejes. Siempre de la mano de Didi-Huberman y Jacques Rancière, en la primera parte nos cuestionamos sobre el papel de la imaginación frente a lo inimaginable y la posibilidad de “devolver la figura” a quienes les fue asignado el papel de víctimas. En segundo lugar reflexionamos en torno a los cambios que las obras producen en el dispositivo de lo sensible y lo visible y abordamos las subversiones en los roles de víctimas y victimarios.

Finalmente, presentamos *Pesquisas* en sus posibilidades como máquina de guerra (Didi-Huberman, 2011), un *denkraum* (“espacio para el pensamiento”) del cual emergió Esmeralda Castillo[[1]](#footnote-1), un rostro que se resiste a ser borrado y representa la humanidad como parcela en tanto “residuo expuesto a desaparecer y resistencia o supervivencia destinada a mantener, pese a todo, su proyecto vital.” (Didi- Huberman, 2014, p.36)

*Pesquisas* (Margolles, 2016) es una instalación de 30 fotografías de mujeres y niñas desaparecidas en Ciudad Juárez, México desde la década de 1990 tomadas de carteles pegados en las calles de la ciudad. La descripción de la obra señala cómo a través de los años, la información en los carteles “se desvanece, se torna decolorada, mutilada, se vuelve parte del paisaje urbano. Agentes externos como el clima o la gente intervienen en su transformación, lo que los vuelve incluso irreconocibles.” (Galerie Peter Kilchmann, 2016) *Pesquisas* constituye una de las múltiples representaciones artísticas en torno al femicidio en Ciudad Juárez. Intuimos -si no es que sabemos- el destino fatal de las mujeres de los carteles: la certeza de su muerte en el mejor de los escenarios o la condena a desaparecer, a ser borradas como sus propias fotografías pegadas en las calles de la ciudad fronteriza con Estados Unidos.

Pensamos *Pesquisas* como una “máquina de guerra” capaz de “proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento” (Didi-Huberman, 2011, p. 25).

En 2018, Laura Restrepo publicó *Los Divinos*, novela basada en el femicidio de la niña Yuliana Samboní en Bogotá, Colombia. La historia es contada por *Hobbo*, integrante del grupo de amigos cercanos al femicida apodado *El Muñeco*, personaje basado en Rafael Uribe Noguera, el asesino de Yuliana. De esta novela destacamos el pasaje donde *El Pildo* confiesa a su amigo *Hobbo* haber sepultado a la niña en la piscina de una finca. Se cuentan entonces los detalles de un ritual funerario inspirado principalmente en la Ofelia de Shakespeare, pero que evoca también el ungimiento del cuerpo de Jesucristo “con bálsamo de gran precio en vaso de alabastro” (Restrepo, 2018, pos. 1973) y el contraste con los versos lascivos de José Asunción y su “dulce niña pálida” (pos. 1991).[[2]](#footnote-2)

***Todo lo sólido y consumible se edifica sobre sangre***

Bajo la luz de la constatación marxista según la cual *todo lo sólido se desvanece en el aire*, Marshall Berman (1988, p. 113) nos explica cómo el capitalismo profana todo lo sagrado. El resultado es una “vida sin auras” con dos caras: una que libera a los seres humanos para pisotearse y otra que “crea una situación de igualdad espiritual” donde “[p]or primera vez en la historia, todos se enfrentan a sí mismos y a los demás en el mismo plano.”

En la cara de la moneda donde los seres humanos se pisotean unos a otros encontramos una de las derivas del capitalismo, el “capitalismo gore”. Sayak Valencia (2016, pp. 18-19) lo define como la subversión del proceso de acumulación de mercancías propio del modo de producción capitalista donde el cuerpo (y su destrucción) se convierte en sí mismo en la mercancía y la acumulación sólo es posible a través de contabilizar el número de muertos. En el capitalismo gore, los “sujetos endriagos” son ejes y actores que subvierten también la consigna marxista *todo lo sólido se desvanece en el aire* y la sustituyen con “*todo lo sólido y consumible se edifica sobre sangre”*. (*Ídem*, p. 92) Estos sujetos mafiosos, criminales o asesinos son “heroificados” triunfadores dentro de las lógicas del capitalismo y se convierten en los sujetos carismáticos que a través de su necroempoderamiento se colocan en un plano jerárquico superior. De este modo, el capitalismo -en su faceta gore- no sólo profana, sino que instaura un nuevo orden de lo sagrado en quienes tienen la capacidad de ejercer una violencia exacerbada.

Este diagnóstico de sociedad es coincidente con la sociedad del entretenimiento global donde “no solo la ‘perversión deja de ser subversiva’, sino que -hecho más grave aún- la subversión para a ser lucrativa” (Zizek citado en Escobar, 2021, p. 61).

Es bajo este diagnóstico social que nos asomamos a las representaciones artísticas del feminicidio.

Buscamos preguntarnos sobre lo político en estas representaciones como nos propone Ticio Escobar. Para él, el arte es político en cuanto critica “el régimen de la representación establecida, régimen que encuadra sus propias prácticas.” (2021, p. 59)

En la crítica del régimen capitalista gore es necesario introducir también la variable patriarcal, dado que ésta nos permite entender que existe además una jerarquía entre los sexos que otorga a las mujeres -y sujetos feminizados- un rango inferior con el papel preasignado de víctimas reales o potenciales.

**Parcelas de (in)humanidad.**

En las periferias distópicas en las que piensa Sayak Valencia se presentan las condiciones que configuran lo que Rita Laura Segato (2012) denominó femigenocidio: feminicidios de carácter genérico, impersonal y sistemático que comparten más con los genocidios y los crímenes de lesa humanidad que con los asesinatos. Las víctimas suelen ser mujeres racializadas, pertenecientes a las clases sociales más desfavorecidas. (Fregoso, 2003, p. 20)

En este sentido, las mujeres de las periferias distópicas del capitalismo gore están expuestas a desaparecer de manera literal pero también en el plano de lo inmaterial.

Estas mujeres no aparecen cuando un día no llegan más a casa y no hay nadie que lo reporte o cuando quien se da cuenta de su desaparición carece de los medios para iniciar su búsqueda. Y, sin embargo, aparecen todo el tiempo en los canales de los ríos, en los basureros, en las portadas de los diarios de Nota Roja, en carteles pegados en las calles acompañados de la leyenda “Se busca”. Por lo tanto, estas mujeres desaparecen lo mismo por su subexposición (no ser mostradas) que por la “reiteración estereotipada de [sus] imágenes” (Didi-Huberman, 2014, p. 14) (sobreexposición).

****

**Pesquisas**

**Teresa Margolles (2016)**

**Vista de la instalación/**

**Imagen 1**

Fuente: Galerie Peter Kilchmann <https://www.peterkilchmann.com/artists/teresa-margolles/overview/pesquisas-inquiries-2016>

Pareciera que Margolles rescata estos rostros de ser tragados por la ciudad, para colocarlos todos juntos en un muro y exponerlos como obra de arte. Las fotografías que muestra Margolles pasaron antes por dos filtros. Fueron primero fotos que pertenecían a su espacio privado, imágenes tomadas por una persona cercana a ellas, o bien, por ellas mismas. El primer filtro de las imágenes las convierte en aparatos de Estado (Didi-Huberman, 2011, p. 25): instrumentos cuya acción es la búsqueda y cuyo resultado -nulo- sería encontrar a estas mujeres vivas o muertas. Las fichas de búsqueda de las desaparecidas, multiplicadas de manera exponencial, se convierten en estos contextos en un instrumento cuyo resultado ya no es encontrar a estas mujeres, sino reiterar la jerarquía sexo-genérica. Es una muestra del poco interés que el Estado tiene por las mujeres y es una advertencia de lo que les puede suceder. Muestra de ello son las portadas de los diarios salpicadas de cadáveres. De esta forma se impone un “guión oficial” simplificador que “convierte y reduce a las miles o cientos o decenas [de mujeres] en una sola” (Galindo, 2013, p. 67-68).

Margolles arrebata las imágenes de estas mujeres y niñas al aparato del Estado en un intento por “no abandonar al enemigo la palabra -es decir la idea, el territorio, la posibilidad- de la que él intenta apropiarse, prostituyendo, a sabiendas o no, su significación” (Didi-Huberman, 2014, p. 20). Sin embargo, *Pesquisas* se sujeta todavía al mandato de sometimiento que como señala María Galindo (2013, p. 67), “no consiste ya en no enunciarse y ser omitido por un universal hegemónico que te anula; el sometimiento consiste en sujetarse a […] ‘el guión oficial’”. Margolles sigue el guión del femigenocidio: muestra a la mujer genérica, un rostro igual al otro, todos deslavados por el paso del tiempo, fundiéndose con el paisaje urbano del que forman parte, pero más que fundiéndose, borrándose.

Margolles tomó estas imágenes, impregnadas de paisajes urbanos, de huellas humanas y de tiempo; las despojó de los símbolos instrumentales del Estado (logotipos, descripciones, números de teléfono, fechas y circunstancias de su desaparición…), las redujo o amplió para estandarizarlas en una medida y las reimprimió en iguales dimensiones para ser pegadas directamente sobre un nuevo muro.

Tenemos por otro lado, la ficción de Laura Restrepo. Ella señala que no quiso escribir sobre Yuliana Samboní periodísticamente, “sino más bien desde la ficción, porque te permite buscar dentro de ti, […] la ficción te obliga a crear un universo donde hay una explicación más de fondo, como una visión que vaya más allá.” (Restrepo 2018b)

El proceso de Restrepo implicó tomar a una niña en particular y “devolverle la figura” (Didi-Huberman, 2014, p. 12). En palabras de Didi-Huberman (2014, p. 13), si “esperar ver a un hombre” implica “volver a poner en juego la necesidad de un reconocimiento del otro, lo cual supone reconocerlo a la vez como semejante y como hablante”, Restrepo nos obliga a reconocer a la niña como semejante por medio de un ritual funerario.

La sepultura cobra sentido en un mundo donde la niñez -un símbolo de lo sagrado- es profanada (como lo vaticinara Marx). A la niña profanada le es devuelta su aureola[[3]](#footnote-3) en una descripción que pone sobre la mesa la crudeza de lo real y la recubre -sin esconderla- de un velo de dignidad, haciendo uso de la “palabra ganada a la sofocación y la […] imaginación ganada al sentimiento de lo inimaginable” (Didi-Huberman, 2014, p. 13).

Hay, entonces, un contraste entre dos planos: el de una realidad violenta, gore, que pertenece al mundo desacralizado donde los seres humanos se pisotean unos a otros y el de la recuperación de lo sagrado, en un movimiento más acorde a lo que hace Bazin al devolver la verticalidad a los rostros de sus fotografías[[4]](#footnote-4). En el mismo sentido que Bazin, al “erguir los rostros, sostenerlos, devolverlos a su poder de encarar” les devuelve su “posibilidad de palabra” (Didi-Huberman, 2014, p. 38-39), Restrepo restaura a las niñas y mujeres como Yuliana su carácter sagrado y su posibilidad de hablar. Este contraste se muestra en los siguientes pasajes: La niña “apareció desnuda y muerta en la piscina de la finca del Duque, recubierta de aceite, envuelta en sábanas y rodeada de cirios y flores.” (Restrepo, 2018, pos. 1969) El narrador se pregunta luego: “La rudeza inmisericorde del Muñeco, su brutal impaciencia, su apetito salvaje ¿podían ocuparse luego de cirios y guirnaldas y tomarse el tiempo y el trabajo necesarios para tejer coronas con ramas y flores? No.” (*Ídem*, pos.1973) Y finalmente, el contraste entre el ritual funerario y la realidad cruda y desacralizada del servicio forense:

Cuerpo liviano envuelto en membrana de vidrio líquido, ¿placenta, o campana transparente y retráctil? O telas blancas. Apenas unas sábanas, o unos plásticos. La luz de la madrugada no llega a verla; al día siguiente ya está ella en Medicina Legal, en manos de un equipo forense y sometida a escrutinio bajo el chorro fluorescente que baña la mesa de autopsias. (*Ídem*, pos. 1991)

En este contraste se muestran también las maneras de exponer la “humanidad como parcela” en términos de Didi-Huberman (2014, p. 36): “a la vez en cuanto *residuo* expuesto a desaparecer y *resistencia* o *supervivencia* destinada a mantener, pese a todo, su proyecto vital”: la niña desnuda y muerta en una piscina, la niña nuevamente sobre la mesa de autopsias; pero también, la niña envuelta en sábanas, rodeada de cirios y flores, un cuerpo destinado a la morgue que sin embargo, se rebela y se toma el tiempo de algo que no se supone debería hacer: lavarse, purificarse, ajuararse. De esta forma, la niña se “hac[e] un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación.” (Rancière, 2019, p. 64)

La elección de Restrepo por la historia de Yuliana Samboní nos remite también a las cajas negras de Jaar para representar el genocidio en Rwanda. Sobre ellas nos dice Rancière:

Allí es donde adquiere su sentido la política de las cajas negras. Esas cajas cerradas pero cubiertas de palabras dan un nombre y una historia personal a aquellos y aquellas cuya masacre ha sido tolerada no por exceso o falta de imágenes sino porque concernía a seres sin nombre, sin historia individual. Las palabras toman el lugar de las fotografías porque éstas serían una vez más las fotografías de víctimas anónimas de violencias de masa, una vez más en concordancia con lo que banaliza a masacres y víctimas. (2019, p. 97)

Y así como Jaar, por efecto de la metonimia, muestra “dos ojos por un millón de cuerpos masacrados” (Rancière, 2019, p. 98), Restrepo recubre de un velo de dignidad a una víctima por las miles de víctimas.

**Sub(versiones) femicidas**

Nos dice Jacques Rancière (2019, pp. 99-100) que “[u]na imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen”, por lo que el problema no consiste en decidir si se deben mirar las imágenes del horror, “sino en el seno de qué dispositivo sensible lo hace[n].”

El dispositivo sensible hegemónico característico del feminicidio tiene la función de remarcar una jerarquía que coloca a los hombres -y sujetos masculinizados- en una posición superior y a las mujeres -y sujetos feminizados- en el rango inferior. Así, a los hombres pertenece el espacio público, la fama, la dignidad, el poder, pero también el papel de victimarios. A las mujeres corresponde el rol de víctimas, el espacio doméstico, la sumisión, la humillación, la impotencia.

La política del arte implicaría, en palabras de Rancière (2019, p. 74), una subversión de los lazos sociales predeterminados por las decisiones de los dominantes y la acción artística sería aquella que produce “subversiones puntuales y simbólicas del sistema”. Como señalamos anteriormente, Margolles, si bien coloca los rostros de las mujeres desaparecidas en un nuevo espacio -el de la instalación-, lo hace bajo la misma lógica dominante, siguiendo el mismo guión. Otro elemento a destacar y contrastar entre la obra de Margolles y la de Restrepo es la ausencia/presencia de los victimarios y la subversión (o no) de sus roles.

En *Pesquisas* tenemos dos ausentes principales. El primero es el Estado. Notamos su ausencia en la proliferación de los rostros de mujeres desaparecidas en las calles de Ciudad Juárez de los que sabemos, Margolles toma algunos. Su ausencia se amplifica por la eliminación de los símbolos que representan al Estado y que solían acompañar a estos rostros en los carteles.

El segundo ausente es el sujeto endriago que como sabemos, es actor principal del capitalismo gore. No lo vemos en las imágenes pegadas en el muro, pero intuimos su presencia como la imagen del verdugo encapuchado. No mostrarlo y no verlo pertenece también al guión según el cual los femicidas son monstruos solitarios, sujetos desviados, evasivos y poderosos. No mostrar a los victimarios y no hablar de ellos pone de nueva cuenta el acento sobre las víctimas. Se puede argumentar que la impunidad de los feminicidas es parte del fenómeno mismo del feminicidio y que si no se muestra a los victimarios es porque el Estado no ha hecho por atraparlos y por lo tanto, desconocemos sus rostros. No se retratan porque no están. En ese sentido, *Pesquisas* estaría retratando también esa impunidad. En tal argumento, la obra de Margolles podría entenderse como “forma de conciencia” o “energía movilizadora”, pero no como contribución para “diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible” (Rancière 2019, p. 77).

La novedad en *Los Divinos*, consiste en cuestionar la ficción dominante que borra lo mismo a las víctimas por su sobreexposición que a los victimarios por su subexposición, subvirtiendo estos roles. La historia, de hecho, es contada por uno de los cómplices del femicida y el foco es puesto no sólo en él, sino en todo el grupo de amigos que lo solapa. Más aún, *Los Divinos* se enfoca en dos cómplices arrepentidos, algo que sale del guión de la ficción dominante.

En ello es comparable con lo que Rancière (2019, p. 101) rescata del *film S21, La Machine de Mort Khmère rouge* de Rithy Panh, donde “toda la estrategia del film consiste en redistribuir lo intolerable, en jugar sobre sus diversas representaciones: informes, fotografías, pinturas, reconstrucciones actuadas. Consiste en hacer cambiar las posiciones enviando a aquellos que acaban de manifestar otra vez su poder de torturadores a la posición de escolares instruidos por sus antiguas víctimas.” De forma similar, Restrepo subvierte los roles de víctimas y victimarios.

A la víctima se le devuelve su dignidad y su sacralidad. Se le otorga de cierto modo, la posibilidad del silencio en un guión que esperaba de ella y de sus allegados, un aluvión de palabras/imágenes. Esta posibilidad de silencio es también el sosiego del ritual funerario que se opone al dispositivo sensible de la muerte violenta compuesto de la luz chirriante de la mesa de autopsias y el color estridente de la sangre.

A los cómplices del victimario se les humaniza. De pronto, “sale de la niebla el Píldora, tan macilento y fantasmagórico que ni el padre de Hamlet”, “[v]iene helado y quebradizo como la escarcha.”(Restrepo, 2018, pos. 1958) En este gesto que anticipa la tragedia shakespeariana, víctima y cómplice quedan inscritos en la misma obra de teatro. El Píldora es menos que el padre de Hamlet y la niña, Ofelia: “Quienquiera que haya velado a esta pequeña Ofelia, quien la haya amortajado en velos y rodeado de velas ¿sabe que velar viene de velos, de velas? Qué forense explica esto, qué etnólogo, cuál sacerdote. No pusieron cruces, ni iconos sagrados; el oficiante de este ritual no cree en Dios, sólo en Shakespeare.” (*Ídem*, pos. 1992)

Ambos -víctima y victimarios[[5]](#footnote-5)- quedan así “desguarnecidos”: una elevándose hacia lo sagrado y otro, descendiendo desde lo intocable. En el camino, se encuentran en la misma tragedia shakespeariana y vuelven a “las virtudes de una vida sin auras: […] una situación de igualdad espiritual” (Berman, 1988, p. 113).

La acción artística en *Los Divinos* ha producido entonces un disenso, una subversión que en realidad es una restauración. Es la subversión del guión dictado por la máxima *todo lo sólido y consumible se edifica sobre sangre*, una deriva sórdida de *todo lo sólido se desvanece en el aire.* Y es, sin embargo, la restauración del mismo principio -nuevamente, *todo lo sólido se desvanece en el aire-* desde su potencial de vida sin auras.

**Epílogo: *Pesquisas*, la máquina de guerra.**

Nos advierte Didi-Huberman (2011, p. 25) que la máquina de guerra “muestra una tremenda falta de sincronía con sus resultados, implica cierta paciencia, necesita tomarse su tiempo”. La máquina de guerra “nunca termina del todo.” A continuación intentamos mostrar una de las derivas de *Pesquisas* como máquina de guerra desde el “denkraum”[[6]](#footnote-6).

En nuestro papel de espectadores, nos enfrentamos en un primer término con las fotografías de las mujeres y niñas de *Pesquisas* como “planchas que yuxtaponen elementos sin que medie ninguna explicación, sino una multiplicidad de relaciones posibles” (Didi-Huberman, 2011, p. 28). Así, en el séptimo puesto de la tercera fila de la instalación *Pesquisas* de Teresa Margolles se escondía un giro inesperado.

Esmeralda Castillo desapareció en 2009, tenía 14 años. En 2013, la Fiscalía de Chihuahua, México, declaró haber recuperado 30 centímetros de un hueso del cuerpo de Esmeralda en el arroyo El Navajo.

Desde entonces, vestido con un un mandil rosa con la imagen de Esmeralda, José Luis Castillo -su padre-, se presenta en marchas, caravanas, foros y eventos. Es la misma imagen que utilizó Margolles para su muestra de 2016.

El 12 de agosto de 2019, durante una movilización a las afueras de la Secretaría de Seguridad Ciudadana de la Ciudad de México para pedir justicia por una niña agredida sexualmente por policías, el procurador Jesús Orta fue rociado con brillantina rosa mientras declaraba ante las manifestantes.

Días después, en Ciudad Juárez, vestido con el mandil del rostro de Esmeralda y con el grito de “No olviden a mi niña”, José Luis Castillo lanzó brillantina rosa al aire. Esta imagen fue replicada en portales de noticias y redes sociales y se congeló en un dibujo anónimo.



**Imágenes de José Luis Castillo. De izquierda a derecha: Dibujo de José Luis Castillo lanzando brillantina al aire. Fotografía original de José Luis Castillo lanzando brillantina al aire en 2019 y fotografía de él mismo en una marcha en 2021 con la leyenda “Tu papá aún marcha por ti Esmeralda”. Fotografía de José Luis Castillo con su mandil y una bolsa de brillantina rosa. /Imagen 2**

Fuente: Twitter

José Luis Castillo es un símbolo. Aparece en las marchas contra la violencia contra las mujeres y se le reconoce por portar la fotografía de su hija Esmeralda y desde 2019, por lanzar diamantina en las manifestaciones a las que se une.

Esmeralda, en tanto desaparecida, se encuentra varada entre “las fuerzas del vivir aún y las del perecer ya” (Didi-Huberman, 2014, p. 37).

José Luis, vistiendo el rostro de su hija Esmeralda representa la humanidad como parcela en términos de Didi-Huberman (2014, p. 36), es a la vez un “*residuo* expuesto a desaparecer y *resistencia* o *supervivencia* destinada a mantener, pese a todo, su proyecto vital”, el proyecto de encontrar a su hija.

José Luis se rebela ante la verdad a medias representada por las palabras de la procuradora según las cuales “[n]o tiene sentido seguir con el caso en desaparición, pues es obvio que Esmeralda está muerta" (Heraldo de México 2022). Él reaparece en tanto imagen congelada lanzando diamantina al aire, pero también como cuerpo vivo en las manifestaciones a las que asiste. José Luis es Sísifo y el mandil, su pesada carga.

El rostro de papel de Esmeralda, desvanecido en la obra de Margolles, con la frente rota, revive una y otra vez de la mano de su padre, resistiendo el tiempo y el olvido. Y nosotras(os), como espectadoras(es), podemos regresar a *Pesquisas*, mirar de vuelta y seguir buscando nuevas relaciones y formas de rebelarse para esos rostros que se resisten a ser borrados.

**Bibliografía**

Berman, Marshall (1988 [1982]). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* Madrid: Siglo XXI Editores.

Escobar, Ticio (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

Fregoso, Rosa Linda (2003). *MeXicana Encounters. The Making of Social Identities on the Borderlands.* Berkeley: University of California Press.

Galindo, María (2013). *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización.* La Paz: Mujeres Creando.

Didi-Huberman, Georges (2011). “La exposición como máquina de guerra”, Minerva. Revista del círculo de bellas artes, núm 16, pp. 24-28

Didi-Huberman, Georges (2014 [2012]). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes.* Buenos Aires: Manantial.

Galerie Peter Kilchmann (2016). *Pesquisas. (Inquiries), Installation, 30 color prints of photographs of street signs showing missing women that cover the walls of Ciudad Juarez, Mexico from the nineties until today.* <https://www.peterkilchmann.com/artists/teresa-margolles/overview/pesquisas-inquiries-2016>

Rancière, Jacques (2019 [2008]). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial

Restrepo, Laura (2018). *Los Divinos*. Barcelona: Penguin Random House. Edición de Kindle.

Restrepo, Laura (2018b). *La frivolidad es la otra cara de la guerra* / Entrevistada por Andrés Álvarez. Radio Nacional de Colombia Consultado en:

<https://www.radionacional.co/cultura/la-frivolidad-es-la-otra-cara-de-la-guerra-laura-restrepo>

Segato, Rita Laura (2012). “Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación”, *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*, núm. 49, en línea.

Valencia, Sayak (2016). *Capitalismo gore.* Ciudad de México: Paidós. Edición de Kindle.

**Portales de noticias**

Carmona, Blanca y Castañón, Araly (1 de febrero de 2020). El cementerio clandestino de mujeres más grande de México. ¿Justicia fabricada? *Raichali noticias*. Consultado en:

<https://raichali.com/2020/02/01/el-cementerio-clandestino-de-mujeres-mas-grande-de-mexico-justicia-fabricada/>

Almaguer, Mario (3 de febrero de 2022). “Es obvio que Esmeralda está muerta”: Fiscal responde a padre que busca a su hija. *El heraldo de México.* Consultado en:

<https://heraldodemexico.com.mx/tendencias/2022/2/3/es-obvio-que-esmeralda-esta-muerta-fiscal-responde-padre-que-busca-su-hija-375853.html?fbclid=IwAR2kBSLv3g4wbMnSp4_hjoTrQoHOy3Qy-4fpWZNtL-ZylfK0QetkO3uMiFk>

Gándara, Sugeyry Romina (20 de agosto de 2019). Historia del papá, la diamantina y su hija desaparecida: “Yo estoy avergonzado de los hombres”. *Sin Embargo*. Consultado en:

<https://www.sinembargo.mx/20-08-2019/3631933>

**Anexo: Pasaje de *Los Divinos***

Llego al Castillo de los Caballeros y no hay nadie. Ni rastros del Pildo. Hace mucho que allí no hay castillo, y ni siquiera bancos. Salvo la noche y su latido: nada. Cuando ya estoy por pensar que la cita es fallida y que mejor aprovecho para devolverme, echarme al sofá y sumirme en Angry Birds, sale de la niebla el Píldora, tan macilento y fantasmagórico que ni el padre de Hamlet. —Mierda, hermano —me quejo—, qué susto me pegó. Viene helado y quebradizo, como la escarcha. Esquivo a medias el abrazo que él se lanza a darme, y alcanzo a notar los kilos que debe haber perdido desde la última vez; está como desinflado, el osito de peluche. —No sabe lo que hice, hermano —me dice, y yo me erizo porque intuyo que se viene una confesión, la terrorífica confesión que nunca hubiera querido escuchar—. No sabe, hermano, no sabe lo que hice. Pero sí sé. Sé lo que ya sé, y tiemblo de pensar que el Pildo me lo va a confirmar. El Pildo no, por favor —rezo en mis adentros—, él no, de todos nosotros, parranda de hienas, el Píldora es el único que no. Sálvalo de ésta, le ruego a alguna divinidad, sálvalo a él, que es el único normal. El Píldora no, por favor. Pero el Píldora sí: lo veo venir. Tutti Frutti al fin y al cabo también él, y todos los Tutti estamos fottuti y nos merecemos nuestra puta suerte. —Enterré a la niña en el agua —me dice. —No se estila, mi rey, se en-tierra en tierra o se en-agua en agua, pero no se entierra en agua —yo reacciono lingüísticamente, según mi modo evasivo y cobarde de ser. Que la Niña-niña apareció desnuda y muerta en la piscina de la finca del Duque, recubierta de aceite, envuelta en sábanas y rodeada de cirios y de flores, en un ritual que algunos han tildado de satánico y otros, de demencial. Ya lo sé, claro que lo sé, lo sabe toda la ciudad, ése es el último dolor y el nuevo escándalo, pululan en la red fotos estremecedoras de la mínima Ofelia flotando en el agua, fosforescente anémona marina en su nube de humo o de telas blancas. La Niña en el agua, a la luz de una estrella lejana. La bruma la vuelve azul. La ninfa del bosque, la pequeña de las lágrimas. El detalle del aceite produce espanto y perplejidad: pone a la ciudad a discutir. Será un gesto blasfemo o sagrado, eso de ungir el cuerpo con santos óleos, o habrá sido con bálsamo de gran precio en vaso de alabastro, como reza el Evangelio de Marcos. La prensa, las autoridades, medio mundo asegura que ha sido el propio Muñeco quien orquestó ese sepelio desquiciado, como parte de su arrebato sexual y criminal. Y sin embargo, yo sé desde el principio que eso no puede ser. No, definitivamente no, algo no cuadra ahí, algo que mi cabeza no logra compaginar. La rudeza inmisericorde del Muñeco, su brutal impaciencia, su apetito salvaje ¿podían ocuparse luego de cirios y guirnaldas y tomarse el tiempo y el trabajo necesarios para tejer coronas con ramas y flores? No. La mano que mata y la mano que entierra. La mano que lastima y la que busca resarcir, lavar, bautizar. ¿Son la misma mano? ¿No sepa tu mano izquierda lo que haces con tu derecha? Algo no va. Ahí hay algo más. Una tercera mano aparece en escena. —Yo lo supe desde el principio, Pildo. Desde el principio supe que eso lo había hecho usté —le digo a media voz—. No llores por la niña, que yace dormida. ¿Le suena? Se lo pusieron a ella como epitafio. Pero no lo grabaron en piedra, como debe ser; lo garrapatearon a mano alzada, con marcador sobre un trozo de cartón. Lo descubrí ampliando las fotos que fueron apareciendo. Weep not for the maid, she lies asleep. —¿Reconoce eso, Pildo? ¿No es acaso la estrofa de un poema de Mad Blake, uno que yo le he escuchado recitar a él? Ahí mismo lo supe: esa frase llevaba la impronta del Píldora. Como quien dice la firma de su puño y letra; su adiós a la Niña; su dedicatoria. Ni hablar de las flores, los cirios, toda la parafernalia acuática. Eso tan sólo el Pilulo; sólo a él podían ocurrírsele delicadezas tan tétricas. Niña-niña sepultada en el agua, ya sin horror ni dolor. Adornada con flores, la niña desflorada. Envuelta en tules de novia, ¿de espuma, de niebla? Quienquiera que haya velado a esta pequeña Ofelia, quien la haya amortajado en velos y rodeado de velas ¿sabe que velar viene de velos, de velas? Qué forense explica esto, qué etnólogo, cuál sacerdote. No pusieron cruces, ni iconos sagrados; el oficiante de este ritual no cree en Dios, sólo en Shakespeare. El autor tenía que ser Piluli. Quién más. La imagen, que en la red se volvió viral, fue captada con celulares por los espontáneos que encontraron el cuerpo. —Los muertos de la noche aparecen en la madrugada —dice el Pildo. Mínima Ofelia empantanada en el trópico. La dulce niña pálida de José Asunción convertida en materia lúcida y flotante, pura imagen. Su pelo, largo y suelto: un manojo de pólipos y tentáculos. Cuerpo liviano envuelto en membrana de vidrio líquido, ¿placenta, o campana transparente y retráctil? O telas blancas. Apenas unas sábanas, o unos plásticos. La luz de la madrugada no llega a verla; al día siguiente ya está ella en Medicina Legal, en manos de un equipo forense y sometida a escrutinio bajo el chorro fluorescente que baña la mesa de autopsias. En la negrura del Liceo Quevedo, envueltos en frío y compartiendo ruana, más solos que las sombras largas del poeta suicida, con la presencia maciza de los cerros al fondo, reteñidos como en tinta china contra un cielo escurridizo. Y más cerca de nosotros la torre del campanario, tan silenciosa a esta hora. —Qué dirán las campanas cuando están calladas —le pregunto al Pildo. Me cae encima una oleada de tristeza profundísima, una melancolía fuera de control, y arranco a atosigar al Pildo con recuerdos de infancia. —¿Se acuerda, chino Pilulo, cuando una pareja de cigüeñas, monógamas ellas, hicieron nido en nuestro campanario? —Qué pena con usté, chino Hobbit, pero no. Eso por aquí no. Cigüeñas sólo en Bruselas, allá con la Unión Europea. Conversamos, él y yo. Hablamos del Muñeco con retortijones de estómago al saberlo libre, allá lejos y a salvo, en el extranjero seguramente, en un clima acogedor y viendo Friends por la tele, si es cierto que alcanzó a volarse antes de que la ciudad se volcara a las calles a exigir su cabeza. Y sí, nos hierve la sangre de rabia y de indignación, al Pildo y a mí, a pesar de haber sido su parche y sus cómplices. —Antes lo ayudamos y ahora lo maldecimos —le digo al Pildo—, eso no tiene sindéresis.

Fuente: Restrepo, Laura (2018). *Los Divinos*. Barcelona: Penguin Random House. Edición de Kindle. (pos 1955-2009)

1. Esmeralda Castillo, de 14 años, desapareció en 2009 en Ciudad Juárez, Chihuahua, México. En 2013, la Fiscalía de Chihuahua, México, declaró haber recuperado 30 centímetros de un hueso del cuerpo de Esmeralda en el arroyo El Navajo. Su padre continúa buscándola. [↑](#footnote-ref-1)
2. El pasaje completo al que se hace referencia se encuentra en anexo. [↑](#footnote-ref-2)
3. Para Marshall Berman (1988: 113), “[l]a aureola, para Marx, es un símbolo primario de la experiencia religiosa, la experiencia de lo sagrado.” [↑](#footnote-ref-3)
4. Didi-Huberman (2014) se refiere a la obra de Philippe Bazin *Faces (vieillards)*. Del autor retoma su explicación: “De una manera u otra, sea en el hospital donde están tendidas en sus camas, o en la institución que las aplasta, las personas están física o simbólicamente acostadas. Mi deseo es devolver a cada una de las personas cuyo rostro fotografío la dignidad del ser humano verticalizado.” (p. 38) [↑](#footnote-ref-4)
5. Si bien entendemos que no son los mismo el victimario que sus cómplices, todos ellos se encuentran en el mismo nivel jerárquico que coloca a los hombres en un rango superior y a las mujeres víctimas en un rango inferior, por lo que los colocamos aquí en el mismo plano. [↑](#footnote-ref-5)
6. Para Didi-Huberman (2011:28), las exposiciones propician “espacio para el pensamiento” (“denkraum”) y en una exposición “es el espectador el que, enfrentado a las distintas relaciones posibles que propone esa muestra, debe construir las determinaciones.” [↑](#footnote-ref-6)