

# Los sentidos del migrante<sup>1</sup>

*Senses of the Migrant*

Francine Masiello<sup>2</sup> 

University of California, Berkeley



**Para citaciones:** Masiello, F. (2023). Los sentidos del migrante. *Visitas al Patio*, 17(1), 15-28.  
<https://doi.org/10.32997/RVP-vol.17-num.1-2023-4156>

**Recibido:** 1 de septiembre de 2022

**Aprobado:** 1 de octubre de 2022

**Editora:** Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

**Copyright:** © 2023. Masiello, F. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.



## RESUMEN

Consideremos el cuerpo como punto de partida para señalar la experiencia humana. El *homo bacteria*; el cuerpo sensible; la afectividad del individuo por encima del uso de la razón. Todo aparece en la inmediatez del presente, sin que pensemos en pasado o futuro. Emergen entonces nuevas representaciones del yo basadas en el *feeling* sin verbo, en las respuestas de los cinco sentidos. La materialidad de la experiencia para señalar las nuevas políticas culturales. A partir de este lente teórico, se enfoca al migrante del principio del siglo XXI en varios textos literarios –un poemario de Balam Rodrigo, una novela de Valeria Luiselli, y la ópera de Anna Deeny Morales, recientemente estrenada en el Kennedy Center de Washington DC. En particular, se exploran las representaciones del trauma sufrido por el niño migrante en términos del cuerpo sensible.

**Palabras clave:** migrantes; experiencia; cuerpo; percepciones; afectividad.

## ABSTRACT

Consider the body as a point of departure to express the crisis of human experience: *the homo bacteria*, the perceiving body, its affective responses and feelings, a human subjectivity lacking words, complete thought, or reason. These are ways to stay in the immediacy of the present, to elude history and logic. These are works with surface responses of the body in which the senses are in full show. This essay is a reflection on the ways in which theories of sensation, perception, and affectivity help us elucidate the situation of migrants in various cultural texts. Particular focus then falls on the ways in which migrant subjects are captured in the poetry of Balam Rodrigo, a novel by Valeria Luiselli, and an operatic work written by Anna Deeny Morales. In each case, we explore the representation of trauma suffered by migrants as an experience of the sensible body.

**Keywords:** migrants; experience; body; perception; affects.

<sup>1</sup> Traducción de Pedro Rolón.

<sup>2</sup> Profesora Emérita, Letras hispánicas y comparadas, University of California, Berkeley. Correo: [frm@berkeley.edu](mailto:frm@berkeley.edu)

“Raro el arte contemporáneo... Van quedando sensaciones en el cuerpo. Eso es lo que hay que aprender a escuchar.”  
Marcos López (2017: 146).

No es una novedad decir que estamos viviendo una crisis respecto de la experiencia humana. Ciertamente es distinta a lo que sucedió en los años de la alta vanguardia, cuando entre otros Walter Benjamin (1939), muy atento a las nuevas tecnologías (el cine, la radio, el teléfono) y preocupado por el estruendo de la metrópoli, se refería a la gran fisura entre *Erlebnis* y *Erfahrung* —es decir, la inmediatez de la experiencia vivida versus los efectos duraderos de aquellos eventos que interpelan a la memoria y al espíritu. En nuestros días, el escenario ha cambiado: estamos frente a una cultura que se refiere sin cesar a la esfera de las sensaciones. Vivimos el presente, domina el instante; observamos el retorno del *homo bacteria*, un sujeto pulsante que responde a los estímulos sensoriales sin reclamar agenciamiento alguno. Es un momento post-metafísico, se dice, en el cual el cuerpo es el punto de partida para insistir en el aquí y ahora. Como única certidumbre, entonces, está la experiencia física y no la voz de la razón.

Como propuesta estética, esta lectura comunica un gusto por la superficie, la acumulación de detalles sin orden. Nos enfrentamos, entonces, a un campo de estímulos y escenas que no podemos abrazar plenamente con el intelecto; la materia fluye a través del espacio y del tiempo y, en sus ejemplos más extremos, pone de manifiesto la experiencia física como la única certidumbre. Algunos han explicado esta estrategia perceptual en el arte y la literatura como una manera de responder a la globalización en un mundo post-ideológico; la rapidez y la superficialidad de la economía de mercado encuentran su paralelo en los efectos relámpagos que nos asedian, en el *sound byte* y el *shock*, en la textura de lo hipermoderno. Otros observan nuestro momento presente como una era de “sentimiento-soma” —un cuerpo sin cabeza que “piensa por medio de los sentimientos y los actos de percepción” (Reber, 2016: xviii).

Martin Jay se refiere a la kinestesia en el arte —lo que llama *somaesthetics*— como una respuesta a la lentitud contemplativa. El trabajo con la sensación, ejercido en el ahora, captura el momento agónico de la práctica democrática que “siempre está delante de nosotros, nunca completamente lograda” (2003: 174). Por otro lado, está la declaración más humanizada: el cuerpo y los sentidos como la última barrera del yo frente al mundo. Situando esta crisis como una cuestión de control gubernamental, Jacques Rancière (2004) afirma que el giro hacia las percepciones podría abrir, en el mejor escenario, la oportunidad de una respuesta contundente a las lesiones causadas por el Estado. En estos casos, emergen nuevas formas de subjetividad bajo la presión del mercado y de los regímenes neoliberales.

Desde su forma material, desde sus capacidades perceptivas, el cuerpo opera como una pared que protege al individuo del intercambio de la compra-y-venta de identidades, constitutivo del neoliberalismo. Un mapa afectivo del cuerpo que puedo compartir con el otro: donde yo comparto con el otro el mismo temor, la misma herida, donde oigo los ruidos que oye el otro, donde siento el dolor ajeno. Del cuerpo universal que compartimos, aprendemos a repensar nuestra capacidad afectiva, nuestra capacidad de sentir.

Al revés de la trama, Hardt y Negri nos advierten del “éxodo antropológico” (2000: 176). que ocurre en estos años. En gran parte de la literatura y la cultura, esta articulación habla de la ansiedad del artista con respecto a la pérdida del humanismo liberal como lo conocíamos en épocas anteriores. Se habla entonces de la pérdida de valor engendrada en un momento en que la máquina parece superar el control humano. En la cultura de masas, incluso el fenómeno zombi respalda la idea de que somos los “muertos vivientes”, amenazando con contaminar a otros, pero sin identidad propia. Siguiendo esta línea, Paula Sibia observa, en la fusión de los seres humanos

con la tecnología, que efectivamente el cuerpo humano se está volviendo obsoleto (2009: 12). Al igual que ella, David Le Breton, quien en general defiende una versión humanista del arte corporal en la medida en que ve la sensación como el camino que guía hacia las prácticas sociales, lamenta que el cuerpo esté ahora subordinado a la máquina (2010: 10-11). Y Katherine Hayles (1999) propone, en esta condición posthumana en la que vivimos, que quizás la corporalización no sea esencial para nuestro ser. ¿Buscamos entonces el espacio donde somos iguales? ¿Una afectividad sin cuerpo?

En mi libro, *The Senses of Democracy* (2018), intenté tomar algunas de estas ideas con respecto a una historia del sensorio, principalmente en el cono sur y a partir de los primeros gritos por la independencia en la Argentina de 1800 hasta llegar a la economía de mercado de hoy. Mi pregunta fundamental tenía que ver con el papel que juegan los cinco sentidos en la formación del estado liberal y en los gobiernos autoritarios y conservadores que vendrían después. Y la tesis era ésta: al cambiar los programas estatales, por ejemplo, de la colonia a la independencia, de la tiranía de los hombres fuertes a los gobiernos liberales, de las dictaduras de los años 1970 a los programas del neoliberalismo, también aparece un cambio en la representación del sensorio. Esto no significa que cambien los sentidos, sino que cambia su representación. Quiero decir: el trabajo con los sentidos, con los cuerpos, la reflexión sobre la materia palpable no es constante a lo largo de la historia; más bien, cambia según la agenda política de una época determinada.

Sólo unas referencias para abrir la discusión. Dice Marx en los *Manuscritos económicos de 1844*: “La historia de los cinco sentidos es la historia de la labor del mundo desde la antigüedad hasta el presente” y agrega, “El ser humano se afirma en el mundo objetivo no sólo a través del acto de pensar, sino también con todos sus sentidos” (1964: 140-141). Obviamente, Marx sigue el camino de Spinoza y anticipa a Adorno: el momento somático de la experiencia es el primer paso al pensamiento. Otros opinan que toda política, por necesidad, es una cuestión de percepciones. Escribe el politólogo Davide Panagia: “El primer acto en la elaboración del proyecto nacional requiere el trabajo del cuerpo que percibe: es tanto político como estético; solo después de esto es que aspira a la razón” (2009: 9).

Es posible dar una versión somática de la política y el estado, de la cultura autoritaria y la resistencia popular. Los sentidos, creo, marcan el lugar del cuerpo en la sociedad o ante el ojo del estado. Cabe recordar, en este contexto, las discusiones de Foucault sobre el poder óptico del estado; la sociedad del espectáculo de Debord; el poder de las percepciones como base de una política personal en relación con el otro, como decía Merleau Ponty.

En América Latina, bajo los gobiernos autoritarios, hemos visto cómo los cuerpos han sido enfocados por las fuerzas militares. La tortura como manera de hacer hablar al cuerpo, la nuda vida del cuerpo encarcelado, o sea las biopolíticas del estado; y, por otra parte, la materialidad de la experiencia como ancla teórica respecto de estas lecturas.

Es cierto que somos testigos de una nueva materialidad en nuestra cultura, con énfasis en los cuerpos y las cosas. Jane Bennett se refiere a esto como “materia vibrante”, y (siguiendo a Bruno Latour) elogia el encuentro de materialidades que ganan identidades como actantes, esas fuentes de acción humanas o no humanas, vivas o inertes, que producen efectos y acontecimientos y tienen la capacidad de desencadenar la sensación (Bennett, 2010: viii). El artista brasileño Nuno Ramos se refiere así al intercambio de vida y materiales: “Mi tarea: dar a la voz la materia, dar a la materia su voz” (105). El objetivo es superar la oposición binaria de la vida y la materia inerte para encontrar resonancia política y estética en los efectos, percepciones y, en el caso de Nuno, para señalar la densidad de toda materia viva y su capacidad de generar política y arte. Todos estamos activados,

tanto seres humanos como animales, para trazar campos de fuerza que no necesariamente terminen solo en la subjetividad humana. Pero no seamos ingenuos: hay aquí un deseo humano que, por supuesto, siempre está provocado o probado. Quiero utilizar la base de mi investigación para hablar hoy de los migrantes.

Las políticas de los cuerpos y los sentidos son siempre medulares, pero se revelan con especial claridad en la experiencia de los migrantes que abandonan su país y sufren los abusos del otro. Se cuenta que hay más de 281 millones de migrantes en el mundo.<sup>3</sup> Respecto del camino del migrante de Centro América a los Estados Unidos, se habla no sólo de los desaparecidos o muertos; es más, en los EEUU y en torno al tema de la inmigración, se evidencia la violación de derechos humanos más consecuente de estos años. Y lo peor, creo, está en el trato de los niños. Desde 2017, cuando empezaron a hablar públicamente de las cárceles fronterizas, el asunto de los niños es quizás el tema más contundente y penoso. Detenidos en la frontera de Estados Unidos con México y luego separados de sus padres, los niños son carentes de derechos civiles. Conocemos algunos detalles: la condición deplorable de los niños, la falta de cuidado básico en los centros de detención (en la época de Trump, el gobierno federal declaraba que no había necesidad de ofrecer a los niños ni cepillos para lavarse los dientes, ni jabón, ni frazadas). Y los niños, como se sabe, son niños desaparecidos, en su mayoría sin documentos de identidad, niños que no tienen cómo reunirse con los familiares, niños desprotegidos. En muchos casos, no sabemos ni de su paradero: si siguen encarcelados, si han sido adoptados/recuperados por familias norteamericanas, si son víctimas de violaciones sexuales, si están muertos. Y estos niños no son únicamente de procedencia centroamericana o mexicana: en el mes de junio, descubrieron a un bebé rumano de cuatro meses entre los niños encarcelados. Murió una niña de la India al pasar la frontera con Texas.

Dicen que hay 150,000 niños migrantes en la zona fronteriza de los Estados Unidos de los cuales más de 20,000 permanecen encarcelados.<sup>4</sup> La violencia física y emocional soportada por estos niños es, en gran parte, desconocida. Contamos con cifras que indican que algunos niños detenidos han muerto a causa de varias enfermedades. Sabemos también sobre los pocos niños liberados que se han reportado alarmantes regresiones: en el lenguaje, en la movilidad, en los esquemas afectivos alterados debidos al miedo, la aprensión y a causa de la falta de contacto físico (recordemos que los agentes carcelarios estaban bajo instrucciones de no entrar nunca en contacto físico con los niños detenidos). Sabemos también que el trauma pasa por el cuerpo, aunque la memoria directa de la experiencia quede mayormente suprimida.

La pregunta, entonces, es: ¿cómo documentar todo esto o, al menos, ¿cómo imaginarlo?; y ¿cómo podemos utilizar estas representaciones imaginadas para despertar la atención del público y así iniciar la acción futura? En este contexto, la representación de los sentidos deviene una manera de reconstruir la nuda vida de los niños migrantes. Así afirmamos: desprovistos de reconocimiento de su vida emocional, sin familia ni identidad ni tan siquiera nombres, los niños son reducidos a cuerpos sensibles, sin aparente o notable profundidad. Sin embargo, los oímos; por obra del azar solemos escuchar sus llantos, su incomodidad y su dolor.

En estas instancias, el llamado a lo sensible también enlaza estas víctimas a un público más allá de las celdas. En esta comunión con los niños –por tenue o frágil que sea– entendemos el choque, sentimos los efectos del calor y el frío, sabemos del sentido de hambre y las respuestas físicas a la oscuridad y la luz. Es aquí donde el *sensus communis* deja de definirse como opinión intelectual y pasa a ser una modalidad del sentir que nos implica a todos porque, después de todo, compartimos las mismas respuestas corporales ante su inminente amenaza.

<sup>3</sup> De acuerdo con el World Migration Report 2020: <https://worldmigrationreport.iom.int/wmr-2020-interactive/>

<sup>4</sup> <https://www.cfr.org/backgrounders/us-detention-child-migrants>

Varios artistas y escritores han intentado recuperar estas experiencias carcelarias en un esfuerzo por alcanzar las raíces de la experiencia migratoria: una experiencia que es, en fin, una versión de la nuda vida: pura sensación sin estructuras intelectuales o lingüísticas que puedan otorgarles identidades firmes ni siquiera un nombre. En vez de conocer a estos niños como sujetos que reciben afecto, apenas los conocemos como recipientes de estímulos ajenos –de frío, calor, de luz excesiva, de sonidos y palabras desconocidos–; son niños encerrados en espacios extraños desprovistos de cariño humano e intercambio lingüístico. El arte requiere una modalidad de hablar en detalle de estos niños, despertando en nosotros primero la *atención sensible* para dar paso más adelante a un llamado a la acción.

El desarrollo de esta modalidad en el mundo artístico y literario es extenso. Quiero dar solo algunos ejemplos sonoros y visuales, comenzando con la voz. Algunos reporteros que pudieron entrar a los centros de detención lograron grabar las voces de niños, los llantos, las súplicas, llamando a sus padres desde un sentido de abandono total. Al mismo tiempo, se escucharon las voces de los oficiales de los servicios de inmigración. Una cinta de estas voces fue publicada por *Pro Publica* en junio del 2018 y dura unos ocho minutos: en ella, oímos el llanto incansable de los niños y, para nuestra gran sorpresa, al final escuchamos la voz del agente policial dirigiéndose a los niños. Con voz de desprecio y risa, dice: “Aquí tenemos toda una orquesta... Hace falta el director”.<sup>5</sup> Esas voces le dan una textura de densidad humana al debate que ha surgido en torno a la inmigración. Podemos sentir el abandono, la desesperación que nos comunica el llanto. Otro punto: la cinta a la cual me refiero fue reproducida ante el Congreso estadounidense a pesar de que la facción republicana intentó detener su circulación.

Tenían razón los republicanos, ya que los efectos auditivos del llanto de los niños dieron paso a formas forzosas de protesta, tornando en hecho fehaciente, en hecho sensible, la situación que el gobierno intentaba silenciar. El mayor impacto llegó algunas semanas después cuando el audio fue reproducido en altoparlantes en Washington DC, afuera del Hotel Trump. Las voces grabadas ahora pasaron a ser parte de una instalación de arte-protesta.

En efecto, lo que ha surgido en estos años recientes es una movilización artística de estas voces para representar las vidas inimaginables de los niños. De los trozos de materia sensorial sobre las vidas de estos niños (los escuchamos, los vemos, tocamos las celdas en las que viven, experimentamos su encarcelación), la circulación de lo que antes estaba escondido ha llegado a las calles en la forma de arte público.

Otra instalación de arte público apareció en las calles de Nueva York en junio de 2019. Esparcidas por toda la ciudad aparecieron veinte celdas carcelarias y en cada una se ve un pequeño cuerpo cubierto de una manta de mylar. También se escucha una voz de niño, sollozante y desesperada, proveniente de una audiocinta escondida en la manta. La instalación intenta proyectar la desolación experimentada por los niños en detención, recordándonos sobre su situación al evocar no sólo la imagen, sino también el sonido de sus llantos. Para alcanzarnos, los artistas responsables por la instalación organizan su trabajo en torno al llamado sensual del arte; se le invita al público a una inmersión total en la angustia física y afectiva de los niños. Y si nos acercamos al objeto de arte, podemos hasta tocar la jaula, una copia de la celda donde duermen todavía los niños detenidos.

En otros casos, la representación de la voz y del dolor suele ser más complicada. Hace algunos años, Raúl Zurita llamó nuestra atención hacia los niños migrantes, esta vez en un contexto global. Su exposición, titulada “El mar del dolor,” fue la mayor instalación invitada de la bienal Kochi Muziris del 2016. A modo de homenaje a los

<sup>5</sup> Pro Publica. <https://www.youtube.com/watch?v=PoncXfYBAVI&feature=youtu.be>

migrantes desaparecidos que dejan sus hogares de origen, la exposición enfoca al niño sirio Galip Kurdi, quien murió ahogado mientras él y su familia cruzaban el mar mediterráneo. Los cuerpos de su madre y su hermano de tres años llamado Alyan fueron encontrados en la orilla, arrastrados por el mar, pero de Galip no sabemos nada. En el momento, esta noticia recibió considerable atención de la prensa y, aunque un fotógrafo logró capturar una imagen de Alyan, ninguna imagen de Galip llegó a los medios. Zurita utilizó esta historia para explorar la cuestión de la empatía que compartimos desde la perspectiva de los afectos y las afinidades sensoriales. A través de esta obra, Zurita se dirige a nosotros con una serie de preguntas como si fuese a través de la voz de Galip— “¿Acaso no escuchas?” “¿Acaso no ves?” “¿Acaso no me oyes?” “¿Acaso no me ves?” “Acaso no me sientes?” Y Zurita, en un esfuerzo por implicar a sus lectores en un nivel físico y emocional, pregunta directamente: “¿Acaso hay alguien a quien no le importe la realidad de los refugiados?” “¿Puede alguien decir que no le importa?” “¿Puede un artista decir que éste no es su tema?”. Zurita parece decirnos que hasta al pintor más abstracto le conciernen y le afectan las tragedias del mundo. Estas preguntas aparecen en las paredes de un gran almacén y, para alcanzar a leerlas, tenemos que vadear por medio metro de agua. Todos estamos involucrados en el así llamado Mar del Dolor.

El poeta chileno cree que la manera de *presentar* las palabras es tan importante como lo que éstas significan. En la instalación de Kochi Muziris, sus poemas son vistos y sentidos, no sólo leídos en papel. Nos obliga a reconocer el *efecto* de las aguas sobre nuestra piel, la humedad de los muros, el juego entre la tibia luz y la amenazante oscuridad. Más que nada, el medio del agua que encontramos fomenta la mayor dificultad. Para llegar al poema, al fondo de la sala, hay que entrar por el agua. “El mar del dolor” es entonces una instalación de poesía en la cual el efecto del agua debe tocar nuestra piel del mismo modo en que las palabras deben tocar la mente a través de los oídos y los ojos. Mejor aún, para alcanzar las palabras y para poder leerlas, el lector debe atravesar la galería y caminar por el agua que le alcanza casi hasta las rodillas; debe sentir el frío en las piernas del mismo modo en que el niño Galip Kurdi lo sintió al nadar en el mediterráneo a la hora de su muerte. Zurita hace del evento de poema una experiencia física. Puede ser que esté navegando con la posibilidad de la empatía a cuestas (y bien sabemos lo difícil de este tema), pero también se acerca a la experiencia común de los cuerpos –aun cuando sean diferentes respecto de la procedencia étnica o el estatus legal de cada uno– en tanto responden de modo similar a los estímulos sensoriales. Después de caminar por las aguas, llegamos a este poema:

“El mar del dolor”

A Galip Kurdi

Alan Kurdi tenía tres años y su fotografía recorrió el mundo.

Yacía boca abajo y el rojo azul de su ropa se recortaba con una extraña pulcritud en el borde la playa.

Horas después los guardacostas turcos recuperaron los cuerpos de su madre y de su hermanito de cinco años, Galip, pero de él no hay fotografías.

Nadie podrá imitar su última imagen posando boca abajo en la orilla de la playa. Ningún artista podrá darnos ese golpe bajo. Ah, el mundo del arte, de las imágenes, de los billones de imágenes. Las palabras del poema son más puras, más limpias.

Cuando la barca repleta de emigrantes sirios se dio vuelta, el padre nadó de uno a otro niño tratando desesperadamente de salvarlos, pero solo pudo ver cómo desaparecían. Yo no estaba allí.

Yo no soy su padre.

No hay fotografías de Galip Kurdi, él no puede oír, no puede ver, no puede sentir, y el silencio cae como inmensas telas blancas.

Abajo del silencio se ve un trozo del mar, del mar del dolor.

Yo no soy su padre, pero Galip Kurdi es mi hijo.

Hay otro detalle de importancia para la argumentación que intento desarrollar aquí. Mientras Zurita hace que el público camine por el agua que les llega a las rodillas para alcanzar el texto poético colgado en la pared, la respuesta física exigida de nosotros antecede la absorción intelectual. Se ponen en acción varios sentidos –tocar, oler, oír, ver, sentir el frío del agua– para lograr comunicar un mensaje y así anticipar los canales de reflexión y pensamiento que acompañan la lectura del poema. Pero aún dos detalles más: uno, que nosotros los espectadores de la instalación conservamos la integridad de nuestros sentidos mientras que el niño pierde la vida. Dos, ya que no tenemos una imagen de Galip, el niño ahogado, dependemos del poema para poder verlo o sentir la experiencia del niño perdido en el mar. Esto no es sólo sobre el poder de la fotografía (para capturar una imagen y dejarnos en la oscuridad), sino también sobre la convocación de todos los sentidos para acercarnos a la palabra impresa.

Presento estos ejemplos para ilustrar la labor persuasiva que se logra no sólo a través de la presentación visual, sino también a través de otros sentidos que giran en torno a la voz y la palabra. El llamado es a enfocar los momentos del trauma, la experiencia de la emergencia a través del exilio, sea ya a causa de agentes de los servicios de inmigración en los EEUU, sea por los peligros provocados por el escape del inmigrante de un país a otro. A su vez, estos escenarios suscitan una identificación entre los que han sido detenidos por las autoridades y aquellos que caminan libres y leen, con distante comodidad, sobre la eventualidad del migrante. La literatura es provista de una estructura para transmitir estas historias, generando así nuevos modos de dar cuenta de la experiencia migratoria, poniendo así el arte de la experiencia en el núcleo de búsqueda de la crisis. Dicho de otra manera, las narrativas del migrante han encontrado un modo peculiar de enunciación para capturar la urgencia de un cuerpo atacado y bajo asedio: depende del reconocimiento de las percepciones de quien mira, lee, oye y siente y toca la herida del otro. El cuerpo viviente versus el cadáver, los sentidos vivos versus el osario. Van quedando sensaciones en el cuerpo, el de las víctimas y el nuestro. Descubrimos al mismo tiempo que la literatura, la palabra impresa, es una estrategia de *efectos* para reproducir el drama de este encuentro. Y nuestra obligación como críticos o testigos es recibir los efectos para aprender nuevamente a escuchar, mirar y sentir.

Quiero ofrecer tres ejemplos: los de Balam Rodrigo, Valeria Luiselli y Anna Deeny Morales. Primero, *El libro centroamericano de los muertos*, obra ganadora del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2018, se funda en el éxodo que se inicia en el río Suchiate y termina al cruzar el río Bravo. Balam Rodrigo aquí realiza un poema en forma de testimonio, otorgando a los centroamericanos la voz poética del texto. Parecido al libro de Edgar Lee Masters, y todavía más a la obra de Juan Rulfo, las voces inventadas del poema hablan desde la muerte. Dice el autor: “Lo que intenté hacer fue unir un río de muertos y de historias de centroamericanos que perdieron la vida en nuestro país.” Esta versión dantesca de la migración al norte viene acompañada con el detalle de la piel, las percepciones en alto y los cuerpos destruidos. Otra cosa más: la desolación de los niños. El poema palimpsesto (como lo dice el mismo autor) es una suma de voces y cuerpos, tonos, susurros y violencias que buscan una manera de decir el cuerpo de los migrantes y del migrante niño. Aquí en el texto habla un muerto:

Entonces los olores, las quebraduras, el peso sobre el cuerpo, el tatuaje en la espalda,  
Abandoné el olor a cuerpos quemados de mi aldea,  
La peste militar con sus ladridos de “tierra arrasada”.  
Mordiéndome hueso y calcañar con metrallas y napalm  
Su huracán de violaciones y navajas que aniquilaba a los hombres de maíz  
....  
Huí del penetrante olor a odio y podredumbre  
Caminé descalzo hasta el otro lado del inframundo  
Para curarme los huesos y el hambre.  
Nunca llegué. (28)

El libro se estructura como el álbum familiar centroamericano, dividido en cinco secciones que corresponden a los principales países de partida para los emigrantes. Son infancias destruidas, familias abandonadas, violencias y violación: la crónica y la autobiografía en verso recuperan estas historias dictadas desde la tumba. Citando por supuesto a Las Casas, el autor sigue el camino de la *Brevísima relación* para poner en evidencia la destrucción de los migrantes de Centroamérica, pero deja hablar a las voces de los que han sido asesinados. Primeramente, se cruzan espacio y cuerpo. Así cada poema es titulado con la coordenada geográfica donde, se supone, fue descubierto un cadáver. Por ejemplo:

16°07'12.1"N 93°48'11.7"W  
 — (Tonalá, Chiapas)  
 Tengo 11 años, ahora y para siempre.  
 Nací en el Barrio FendeSal de Soyapango,  
 cerca de San Salvador, pero a mí nadie,  
 nunca, me salvó....  
 Dos días hasta llegar a la frontera con México;  
 atravesamos el río y subimos al tren La Bestia  
 adelante de Tecún, en Ciudad Hidalgo.  
 Antes de Arriaga me quedé dormido  
 y todavía sigo cayendo.  
 Llevaré para siempre, como el Mágico,  
 un 11 tatuado en la espalda;  
 quizá por el número de bolsas en que guardaron,  
 todo partido, mi cuerpo;  
 tal vez porque traía puesta la camisa de la Selecta  
 con la misma cifra o porque la muerte lleva  
 el 11 infinito de las vías del tren grabado en el vientre. (51)

Aquí habla la piel. La relación entre los muertos se define por los cuerpos dañados, por la mutilación, por las cicatrices, por el tatuaje en la espalda. por las cuchilladas y los balazos, por el espacio geográfico donde los cuerpos se descubrieron. En general, el poemario arma una estrategia para restituir la identidad a aquellos “cuerpos y los nombres [que ahora] se han vuelto niebla”. Tomar una postura ética, visibilizar la injusticia, reparar la sensibilidad y recordar los nombres de los muertos. Escribir sobre el cuerpo. Hay una especie de recordatorio visual y sonoro para sostener la ética del texto. Es decir, hay un recordatorio asociativo a nivel de la visualidad (la geografía) y los aspectos sonoros y escriturarios que tocan al lector.

El primer texto del libro merece nuestra atención:

Y Dios también estaba en exilio, migrando sin término; viajaba montado en La Bestia y no había sufrido crucifixión sino mutilación de piernas, brazos, mudo y cenizo todo. Él mientras caía en cruz desde lo alto de los cielos, arrojado por los malandros desde las negras nubes del tren, desde góndolas y vagones laberínticos, sin fin; y vi claro cómo sus costillas eran atravesadas por la lanza circular de los coyotes, por la culata de los policías, por la bayoneta de los militares, por la lengua en extorsión de los narcos, y era su sufrimiento tan grande como el de todos los migrantes juntos, es decir, el dolor de cualquiera. (21)

Versión sacrificial del cuerpo de Cristo, Rodrigo enfoca el cuerpo del migrante a bordo del tren que lo lleva al norte. A nivel de la representación visual, se destaca un cuerpo mutilado por la violación de las lanzas, las balas, las piedras; pero a nivel auditivo, entramos a la historia: las repeticiones verbales, la lista, la frase interminable y el ritmo recuerdan un sinfín de agresiones contra el cuerpo del migrante. Abren además al hilo temporal –por un

lado, la escena de la temporalidad cristiana (¿hasta cuándo el dolor?) y por el otro, el tiempo de la espera, los días antes de llegar, los momentos antes de teñir con sangre el cuerpo del migrante, el tiempo de descubrir lo que se guardaba anteriormente en silencio.

Era el tiempo de las decapitaciones,  
de los bosques de renglones en blanco,  
del aire oscurecido por parvadas de mudos pájaros. (81)

Y el tiempo se estructura por la enumeración caótica del mal, por las repeticiones del horror, por la oratoria de las voces evangélicas que piden fe en la restitución.

En un poema titulado, “¿Dónde ha quedado nuestra lengua?” el poeta pregunta por la palabra escrita en relación con la memoria empobrecida.

¿Qué sentido tiene todo lo que hago y escribo? ....  
Reconstruir los rostros,  
Los de aquellos migrantes centroamericanos ....  
Sus cuerpos y rostros se han vuelto niebla  
Dibujados con cal en la memoria,  
Como los difusos garabatos que tajo en este libro.  
El tren de la memoria se descarrila, de golpe,  
En mis manos. (65)

Aquí el autor trabaja con las manos para poder producir la palabra escrita. La materialidad de su oficio ocupa un lugar central en el libro. Sin embargo, el arte no se logrará del todo; la palabra es incapaz de capturar la experiencia humana; se exige otra sensibilidad que implique los afectos y el cuerpo; y eso se nota en el tono del poema, en su ritmo fantasmal. Estos versos entonces quemarán la piel y así guardarán la memoria.

A su vez, los ritmos del poemario de Balam Rodrigo ponen en cuestión la totalidad de la historia española de conquista y supresión. En sus alejandrinos y redondillas, el libro evoca la historia de la literatura española desde las epopeyas de las campañas españolas en contra de los musulmanes y desde el romancero mozárabe hasta las crónicas de Las Casas y Bernal Díaz; el terreno histórico cruzado por los migrantes rescata las escenas naturales descritas por Pedro de Oña; nos recuerda que el dolor de los migrantes de hoy ha sido cargado por cuerpos migrantes durante siglos. La historia del sujeto subalterno es recordada a modo de un estribillo. Conocemos entonces los sonidos de la pérdida y el sufrimiento, el poder de las décimas y silvas para expresar más que las palabras mismas. Es la métrica, el ritmo, el tono; aquellos sonidos repetidos que regresan como apariciones de ultratumba. Hemos aprendido esta lección muchas veces antes, pero ahora se recupera el viaje del migrante en un lenguaje fracturado, dañado: “Este camino es una lengua ácida que nos lame las llagas, el agua yugular que atraviesa, como una lenta brasa, los ojos y el cuerpo” (115). Camino, lengua y cuerpo: todo se une en una violencia en llamas. Y el trabajo con los sentidos se extiende a través de la historia para alcanzar una memoria suprimida.

Jonathan Flatley (2008) utiliza el término “affective mapping” (o cartografía afectiva) para referirse a las prácticas estéticas que logran un efecto en el lector en la medida en que re-contextualizan la situación individual, enmarcándola así como parte de una experiencia colectiva. Y en la medida en que el cuerpo recuerda una red de verdades a través de las percepciones, la cartografía afectiva escenifica los cuerpos y los huesos para así retar los relatos que pertenecen a la historia oficial. Para enfatizar la experiencia perceptual, la obra de los poetas marca

la historia alternativa a través del ritmo y el tono. La repetición del sonido, las formas de versificación heredada de la tradición española sirven para estructurar la memoria de la opresión social. En esta línea, podemos también decir que las temporalidades de la opresión del migrante exigen simultáneamente una voz y un nombre; la experiencia del migrante repite una historia que hemos oído antes. Las poetisas contemporáneas de América Latina sostienen esta tradición de denuncia y exponen en el espacio del poema las violencias contra el pueblo. Pensemos en María Rivera, quien leyó su poema “Los Muertos” en el Zócalo de la Ciudad de México como una lista rítmica y prolongada de los nombres de aquellos muertos y desaparecidos (2010). O los poemas en prosa de Sara Uribe que apuntan hacia Antígona, quien busca enterrar a sus muertos y así darles un nombre (“Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.” *Antígona González*, 2012). O Diana Bellessi, quien en *Mate cocido* (2002) persigue los nombres e historias menores que nos dan un propósito común: “El destino común / es aquello que vuelve” escribe en el primer poema de ese libro. Estas son las estrategias de interconexión que producen un sentido común de la memoria y del cuerpo.

Balam Rodrigo utiliza la figura del migrante para organizar el poemario, para suscitar empatía, para construir un personaje y una voz siempre a partir del ritmo y la experiencia de ver y oír. Pero quiero avanzar con un breve enfoque sobre una novela de Valeria Luiselli, que arma un archivo del sonido e imágenes para hablar de la frontera y los niños migrantes. Me refiero a *Desierto Sonoro* (2019). En el año 2015, Valeria Luiselli, mexicana residente en los EEUU, comenzaba a escribir la novela que considero en estas páginas, pero al mismo tiempo empezó a participar como voluntaria en las cortes de inmigración de la ciudad de Nueva York. Fungía de observadora e intérprete para los niños indocumentados que tenían que responder a un formulario de 40 preguntas. Esta experiencia dio forma a un libro, *Tell Me How It Ends: An Essay in Forty Questions*, escrito primero en inglés y luego publicado en castellano como *Los niños perdidos: Un ensayo en 40 preguntas* (2016); el texto es una reflexión sobre la condición de estos niños y el poder que ejerce el estado sobre su calidad de vida. Rearmando los datos de este material, retomó la novela, todavía en inglés, *Desierto sonoro*. Su perspectiva sobre los niños refugiados pasó, entonces, de un ejercicio de documentación a la ficcionalización de los hechos.

La novela es una historia de viaje desde Nueva York hasta el sudoeste norteamericano —Arizona en particular—, donde el marido espera recuperar los sonidos pertenecientes al mundo de los Apache y donde su esposa quiere conocer la historia de los campos de detención que están cerca de la frontera con México. Viajan con sus dos niños; nadie se define por nombre propio. En el viaje, entonces, todos toman la particularidad de extranjeros. La condición de ser foráneo los define a todos empezando con la narradora y llegando a los últimos defensores de las naciones indígenas del siglo XIX y los niños centroamericanos detenidos por las fuerzas de seguridad estadounidense del siglo XXI. Resistencia, autonomía y comunidad versus la fuerza y el poder del estado; la identidad y el nombre propio versus la condición del NN. El relato enfoca la ética del documentalista respecto de la construcción de la historia. Al centro está la recuperación de las voces y la construcción del archivo sonoro y pictórico para documentar lo que no se ha escuchado ni visto.

Luiselli insiste en anotar lo que ha sido ignorado por los historiadores y los periodistas. ¿Cómo pensar el archivo en relación con la construcción de la historia? Desde la literatura, la cuestión sería exponer la brutalidad de la historia norteamericana respecto de los migrantes; enfocar el dolor y la pena que rodea a las víctimas; explorar la dimensión afectiva y sensorial de los crímenes que pudiéramos denominar como de lesa humanidad y demostrar la agresión brutal de las autoridades norteamericanas a lo largo de los siglos. Decir lo nunca dicho. Para lograrlo, Luiselli incorpora —y cita— varios documentos: música, fotografías, mapas, grabaciones. Pero el tema es cómo capturar la vida afectiva, los afectos de los niños desaparecidos, el sensorio del sujeto dañado, el que no oye su propia lengua, el que carece del contacto físico con la madre, el que se aparta de su hogar para no

volver. Luiselli trata de ordenarlo todo para que la experiencia personal del terror y abandono pase a la historia oficial. Y para recuperar los ecos de los desterrados que se oyen en los desiertos del sur.

Un detalle más y, con esto, el centro de la historia: después de mucho viaje y mucho trabajo con la grabadora, y llevando cierta destreza para leer los mapas del mundo y los mapas de la vida interior, los hijos de la narradora se escapan al desierto en busca de los niños migrantes. A su encuentro (que bien puede ser una fantasía deseada de parte de la narradora o una verdad de acuerdo con la lógica interna de la ficción –no lo sabemos–), se cruzan las lenguas y los cuerpos de todos los niños juntos, los neoyorquinos con su clara pertenencia a la clase media intelectual y los niños migrantes que han viajado desde Centroamérica. Y desde allí, se construye una asamblea de voces; los niños comparten un *sensus communis* a partir de las percepciones. Este encuentro entre los niños migrantes y los hijos que viajan con sus padres de Nueva York se describe a lo largo de 19 páginas en una sola frase ininterrumpida (319-338). En estas páginas se cruzan los sonidos de los niños con los de las águilas y los cuervos, se confunde el género sexual de los niños y las niñas, se mezcla el sonido de los huesos de los muertos craquelados por el viento del sur con los sonidos emitidos por los niños vivos que han perdido el camino; hay una sinestesia entre ver y tocar, entre ir y volver. Todo se combina en uno. En este contexto, se hablará un lenguaje nuevo y combinado, ni castellano ni inglés; un lenguaje basado en ecos y repeticiones; habrá un lenguaje fuera del alcance tecnológico, más allá de la modernidad. Detrás de las políticas estatales, entonces, está la oportunidad de construir un *nosotros*. Y de ahí la posibilidad de encontrar un nombre propio que fue suprimido por el estado (324).

Me referí antes al trabajo de intérprete desempeñado por Luiselli y también a su libro *Los niños perdidos* (2016) como preludeo a la novela que acabo de describir. ¿Por qué habrá necesidad de dos intentos para contar la misma historia? Me parece que la respuesta está en el poder de la literatura que nos dice algo que no puede ser explicado por la mera exposición documental. Es la ficción –y también la poesía– la que tiene una capacidad de producir un saber diferente, de realinear el campo de la representación gobernado por la convención cotidiana con *otra* percepción de la realidad. Será una apuesta por la atención, en el sentido filosófico, la que dirija al lector hacia los detalles menores –el sonido, el ritmo, la voz, la tactilidad del encuentro, la vista– para repensar el terror de las políticas actuales, para experimentar el “ahora” vacío y darle un sentido nuevo. Y ante la escena del “olvido ideológico” (Greenblatt, 1992: 173), en contra del trabajo de los “emprendedores de la memoria” (la frase le pertenece a Elizabeth Jelin),<sup>6</sup> los textos literarios abren el pasado y el presente a las sensaciones compartidas, a una memoria física y material que reordena la lectura de la política actual y la historia de la colonización; será un llamado también a la acción futura que se nutre de las impresiones en la piel.

En instancias claves de la cultura letrada, el archivo sonoro registra la experiencia de la familia migrante. “Zavala-Zavala”, la ópera de Anna Deeny Morales (libretista) y Brian Arreola (compositor) fue estrenada en el Kennedy Center de Washington DC (9 abril 2022). Pone en evidencia el poder de la voz cantada para defender la condición del migrante y la capacidad de los afectos –el *feeling* sin palabra– para despertar al público espectador e impulsarlo a la acción de protesta. Interesa sobremanera la estrategia de armar una historia lírica a cuatro voces sobre los campos de detención.

Brevemente, “Zavala-Zavala” es la historia de una abuela hondureña y su nieto de siete años, ambos detenidos en la ciudad de El Paso, Texas, en la frontera con México. Basada en una historia verdadera del año 2017, la ópera enfoca los centros de detención construidos bajo la presidencia de Trump y su política de “tolerancia cero” con la cual todo migrante que entrara en el país sin documento oficial sería detenido y acusado de un acto delictivo.

<sup>6</sup> Citado en Lazzara 109.

También bajo la misma política, los niños serían separados de los adultos sin que el estado norteamericano respondiera por ellos. En su condición de presos sin nombre, los niños desaparecidos dentro del sistema carcelario de la frontera están en estado de espera hasta que se resuelvan sus casos legales pendientes. Del mismo modo, en la ópera, la abuela pierde todo contacto con su nieto; al final, ella es deportada, enviada a su país de origen. Dentro de la marca de la ópera, el niño permanecerá en un campo de detención. Una historia entonces sobre la angustia de la separación de familias y la injusticia de la ley.

La ópera propone en un primer nivel despertar la respuesta afectiva del público espectador. Primero por el contrapunteo de las voces –por una parte, la sentida desesperación de la abuela cantada en voz de mezzo soprano y el delicado contralto del niño y, por otra, el canto de los dos abogados– uno en voz de barítono que expresa su angustia por la condición de los detenidos y la otra en voz de soprano que defiende la propuesta legal estadounidense en contra de los migrantes. Los encarcelados cantan en español, los abogados en inglés: del choque entre idiomas, sale una propuesta sobre el poder del lenguaje oficial que ejerce su dominio sobre la afectividad humana. Un detalle más: por la falta de traducción al inglés de las palabras de la abuela y su nieto, el espectador monolingüe (el que entiende sólo el inglés) no llega a captar la tristeza verbal de los dos encarcelados. Queda entonces sólo el nivel emotivo proyectado por el canto. El sujeto migrante es *feeling*, es el sentimiento de pena y desesperación; su pesadilla respecto de la soledad viene transmitida en español. Para los que no comprendan, queda la sonoridad de la voz.

“¿Qué te pasa, mi amor / Que no vienes?” canta la abuela mientras inventa un mito originario de la creación del mundo –de la llegada de los jaguares nocturnos, de la naturaleza montañosa de su país, de la aparición de la niebla y la luz. Las figuras de su canto no llegan a la comprensión de los angloparlantes; sólo queda la entonación lírica, la armonía del sonido y el ritmo. Por contraste, la ley norteamericana expresada en inglés es comprensible pero fría en su articulación. Canta la abogada del gobierno sobre la “*improper entry*” (“la entrada indebida”) y las fallas de conducta de los acusados. Articula las imputaciones judiciales contra la abuela y el niño. En su totalidad, la aspereza de su voz despierta un sentido de malestar. Le responde el abogado defensor: “What is the threshold of your shame?” / “¿Cuál es el umbral de su vergüenza?”.

Deeny Morales exige que el público responda a los conflictos entre la pena humana y la dureza legal, que piense en la brecha entre la esperanza del subalterno que busca su salvación y la dogmática voz del estado, inalterable y fría. El espacio afectivo de la ópera sostiene este conflicto: las voces apelan al horror y las lágrimas de una política norteamericana fallida. Por extensión y dentro de la jerarquía de lenguas, se entiende el dominio del inglés en el campo de la ley y en el campo emotivo, el castellano. El conjunto apunta a la crisis gubernamental de Estados Unidos que, aún pasada la administración de Trump, todavía no resuelve la injusticia legal y la condición desoladora en que viven los migrantes detenidos en las cárceles de la frontera.

De los afectos engendrados por la ópera, nace nuestra voz de protesta y nuestra defensa del migrante. Deeny Morales insiste en el poder del ritmo y el canto, en los efectos no lingüísticos que la música sostiene, para afectar al espectador y a partir de ahí, generar un deseo en el otro de actuar políticamente. Será una “vitalidad sentida” (“*a felt vitality*”), explica Patricia Ticineto Clough (2), respecto de nuestra capacidad de sentir tristeza o compasión, por un lado, o terror y miedo, por el otro. De ahí nos afectan los fantasmas de la política actual y, de allí, nuestra respuesta esperada en forma de la acción contestataria, la intervención corporal.

En efecto, los cuerpos componen el núcleo de este terreno que voy describiendo. Los sentidos, los afectos y los cruces sinestésicos a nivel de las percepciones, sostienen la necesidad de *imaginar* y *actuar*. Respecto de esto, el cuerpo que percibe permanece en la primera línea de defensa, mucho antes que cualquier reclamo por un

lenguaje de resistencia o un discurso sobre el mal. En contra de aquellos que anuncian el fin del Antropoceno, la literatura rescata aquello que queda de lo humano dentro de nosotros. Es éste un corpus al servicio de la justicia y la humanidad, de la experiencia compartida que conduce al despertar; en efecto es un llamado a la denuncia de aquellas políticas de estado que han olvidado el cuerpo doliente.

## Bibliografía

- Bellessi, D. (2002). *Mate cocido*. Buenos Aires: Nuevohacer.
- Center for Human Rights and Constitutional Law. <https://www.centerforhumanrights.org/>
- Deeny Morales, A. (libretista) y B. Arreola (compositor). (2002). *Zavala-Zavala. Ópera en V cortes*.
- Flatley, J. (2008). *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Greenblatt, S. (1992). *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hardt, M. y Negri, A. (2000). *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jay, M. (2003). Somaesthetics and Democracy: John Dewey and Contemporary Body Art. *Refractions of Violence* (pp.163-76). Abington, UK: Routledge.
- Lazzara, M. (2018). *Civil Disobedience: Complicity and Complacency in Chile since Pinochet*. Madison: University of Wisconsin Press.
- López, M. (2017). *Verdad/Consecuencia*. Buenos Aires: Interzona.
- Luiselli, V. (2016). *Los niños perdidos. Un ensayo en 40 preguntas*, Prólogo Jon Lee Anderson. México: Sexto Piso.
- Luiselli, V. (2019). *Lost Children Archive*. Trad. al español por Daniel Saldaña y Valeria Luiselli. México: Sexto Piso.
- Marx, K. (1964). *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. Stuck, D.(ed.), Milligan, M (tr.). Nueva York: International.
- Masiello, F. (2018). *The Senses of Democracy: Perception, Politics, and Culture in Latin America*. Austin: University of Texas Press.
- Panagia, D. (2009). *The Political Life of Sensation*. Durham: Duke University Press.
- Pro Publica. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=PoncXfYBAVI&feature=youtu.be>
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Rockhill, G. (trad.). Nueva York: Continuum.
- Reber, D. (2016). *Coming to Our Senses: Affect and an Order of Things for the Global Culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- Rivera, M. (2011). Los muertos. <http://www.sinpermiso.info/textos/los-muertos>
- Rodrigo, B. (2018). *El libro centroamericano de los muertos*. México: F.C.E. 2018. Kindle.

Ticineto Clough, P. (comp.). (2007). Introduction. *The Affective Turn. Theorizing the Social* (pp. 1-33). Durham: Duke University Press.

Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Oaxaca de Juárez: Sur+ Ediciones.

Zurita, R. (2016). El mar del dolor. Instalación.

[http://www.cervantesvirtual.com/portales/raul\\_zurita/imagenes\\_mar\\_de\\_dolor/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/raul_zurita/imagenes_mar_de_dolor/)