

**MIGRACIÓN, ALEGORÍAS E IMÁGENES DIALÉCTICAS
EN EMIGRANTES DE SHAUN TAN**

**MIGRATION, ALLEGORIES AND DIALECTICAL IMAGES
IN THE ARRIVAL BY SHAUN TAN**

Elsa R. Brondo
Universidad Nacional Autónoma de México
(México)
elsarbrondo@gmail.com

RECIBIDO: 04/04/2022
ACEPTADO: 25/05/2022

RESUMEN

La literatura jugó un papel fundamental en el pensamiento político benjaminiano. Su concepto de *experiencia* en la modernidad no podría ser entendido sin las figuras de Baudelaire y Proust. Pero en este artículo no se trata de observar categorías benjaminianas en la literatura que habla sobre fenómenos de migración, sino de retomar el carácter político de *su* concepto de alegoría, de ver a cierta literatura como una iluminación, en una temporalidad determinada, de un instante de peligro capaz de provocar una *detención* productiva y memoriosa. *Emigrantes* de Shaun Tan es un relato ficcional en imágenes que da cuenta del flujo migratorio que no cesa en todo el mundo y de las alegorías que se manifiestan, ancladas a historias precisas y temporales. La literatura, entonces, establece una *relación* con estos tiempos que corren: complejos y terribles, formando lo que llamaría Walter Benjamin una imagen dialéctica.

Palabras clave: Migración, alegoría, literatura, Walter Benjamin, Shaun Tan.

ABSTRACT

Literature played a fundamental role in Benjamin's political thought. His concept of experience in modernity could not be understood without the figures of Baudelaire and Proust. But in this paper it is not about observing Benjaminian categories in the literature that talks about migration phenomena, but about retaking the political character of his concept of allegory, of seeing certain literature as an illumination, in a determined temporality, of an instant of danger capable of provoking a productive and memorable detention. *The Arrival* by Shaun Tan is a fictional story in images that accounts for the migratory flow that does not stop throughout the world and the allegories that are manifested, anchored to precise and temporary stories. Literature, then, establishes a *relation* with these times: complex and terrible, forming what Walter Benjamin would call a dialectical image.

Keywords: Migration, allegory, literature, Walter Benjamin, Shaun Tan.

MIGRACIÓN: DERECHO A TENER DERECHOS

El 24 de mayo de 2021 comenzaron a circular en redes sociales y, luego, en diarios internacionales, las fotografías de la playa de Zuwara en Libia. Los cuerpos de dos niños y una mujer migrantes habían sido arrojados a la costa por el mar y habían permanecido ahí, a la intemperie, por más de tres días, ante la mirada indiferente del mundo. Uno de los pequeños recordaba, como una anáfora visual a Aylan Kurdi, el niño de dos años que apareció en las playas de Turquía en 2015, junto con su hermano y su madre. ¿Aún lo recordamos? La fotógrafa turca Nilüfer Demir nos dio una representación de la tragedia, una sinécdoque elocuente, de los desplazamientos humanos en el siglo XXI.

Continuamente somos asediados por las imágenes de la migración masiva en el mundo. Las más urgentes de África y Oriente hacia Europa y de Latinoamérica hacia Estados Unidos, pero los flujos migratorios no han cesado desde tiempos inmemoriales. Recordemos la gran hipótesis del paso de cazadores y recolectores por el estrecho de Bering, al norte de nuestro continente, durante la última glaciación hace 110,000 años. Sin embargo, lo que históricamente era el estatus frecuente de comunidades nómadas en su caminar por territorios sin fronteras, en busca de recursos, de un mejor clima, no son los flujos migratorios actuales “de carácter radicalmente político”, como subraya el experto en inmigración, Javier de Lucas.

Los desplazamientos de colectivos son inherentes a seres humanos y animales, pero desde el siglo XIX, signado por la revolución industrial, la constitución de imperios capitalistas, las empresas coloniales, la explotación sostenida y planeada de recursos, la globalización de intereses de empresas pujantes y las evidentes desigualdades frente a países dependientes, millones de seres humanos se han movilizado, bajo las políticas patriarcales de los países más favorecidos. Hobsbawm, el historiador británico, señala que de 1846 a 1875 “más de nueve millones de individuos abandonaron Europa” (1998: 202), con destino a Estados Unidos. La razón de esas primeras diásporas del capitalismo era incorporarse como mano de obra barata a las industrias, siempre reguladas por políticas, escritas, no escritas o contingentes, de los Estados nación desarrollados. Un ejemplo es la migración mexicana hacia el vecino del norte en el siglo XX: Estados Unidos estableció con México el Programa Bracero de 1942 a 1964, para los trabajadores agrícolas temporales que eran tratados como ganado, desinfectados con DDT (un pesticida cancerígeno) y sujetos a explotación. Al mismo tiempo, los llamados “espaldas mojadas” cruzaban ilegalmente el río Bravo y eran contratados preferentemente, porque no pasaban por el rasero burocrático del programa oficial. Hasta los años cincuenta, el Departamento de Inmigración norteamericano llevó a cabo las primeras deportaciones de “espaldas mojadas”, cuando así convino a sus intereses (cfr. Dorado).

Las políticas migratorias reconocen el pleno derecho de los Estados nación a frenar, detener, deportar o incluso asesinar a esos *otros*, los bárbaros que llegan a sus fronteras. Lo más lamentable, como señala De Lucas, es que a ese *otro* se le niega

la posibilidad de ser inmigrante de verdad, esto es, libre en su proyecto migratorio –el que sea– basado simplemente en la libertad de circulación. En lugar de aceptar esta posibilidad o, al menos, abrirla, se *extranjeriza* al inmigrante, se le estigmatiza, congelándolo en su diferencia, como distinto (extranjero) y sólo como trabajador útil en nuestro mercado laboral aquí y ahora. (De Lucas, 2004: 203)

O se le estigmatiza como desecho del mundo al que se le cierra la puerta. Otra cara de la misma moneda, siguiendo a De Lucas, es la del trabajo humanitario, paternalista, que ofrece el paliativo de la “piedad o caridad frente a la desgracia y la miseria” (De Lucas, 2006: 2) sin constituir una verdadera política de integración o de establecimiento de libre circulación. El mundo globalizado nació en el siglo XIX, pero se hizo tangible después de la Segunda Guerra Mundial, cuando los proyectos económicos de Estados Unidos y de la Unión Soviética se repartieron territorios y los sin patria en masa comenzaron a recorrer el planeta. Hannah Arendt decía al respecto:

Llegamos a ser conscientes de la existencia de un derecho a tener derechos y de un derecho a pertenecer a algún tipo de comunidad organizada, sólo cuando emergieron millones de personas que habían perdido y que no podían recobrar estos derechos por obra de la nueva situación política global. (2004: 375)

Desplazados por razones políticas, económicas o raciales, los *sin derechos* presentan diferentes *status*, los hay de primera o de tercera clase y los traficantes —ya sea de Libia o de México, entre otros— se alimentan de sus particulares tragedias. Junto a esa pérdida de derechos fundamentales va aparejada la deshumanización del desplazado, común a las ideas esclavistas y coloniales. Los naufragios en el Mediterráneo o las muertes de migrantes en territorio mexicano son meras estadísticas sin rostro, “vidas que no merecen ser lloradas”, como afirma Judith Butler.

[Si] las diferencias de clase, raza o de género se inmiscuyen en el criterio con que juzgamos qué vidas tienen derecho a ser vividas, se hace evidente que la desigualdad social desempeña un papel muy importante en nuestro modo de abordar la cuestión de qué vidas merecen ser lloradas. Pues si una vida se considera carente de valor, si una vida puede destruirse o hacerse desaparecer sin dejar rastro o consecuencias aparentes, eso significa que esa vida no se concebía plenamente como viva y, por tanto, no se concebía plenamente como llorable. (2020: 41)

Volvamos a la imagen de la playa de Zuwara en Libia, que por sí misma, sin nota a pie de foto, sin fecha ni contexto, tendría únicamente el impacto visual de la muerte. Hemos hablado de figuras retóricas como sinécdoque o anáfora, cuando en realidad estas figuras se constituyen como tales cuando se ponen *en relación con* una tragedia humanitaria, que tiene identidad, rostro y sentido. La palabra *relación* es fundamental en la retórica —pensemos en la metáfora como tal—, pero también en la idea de responsabilidad y de toma de posición de la cultura, específicamente de la literatura, cuando las crisis de los derechos humanos se convierten en discurso y nos interpelan. Cuando establecemos *una* relación.

LITERATURA Y EL MUNDO

¿Cuál es la relación que guardan estos fenómenos de migración con la cultura? La literatura que se ha generado desde el siglo XIX sobre desplazamientos humanos, ya sea como telón de fondo

o como tema central, ya no puede ser vista en términos miméticos o de representación de la “realidad” en las artes. El concepto dolezeliiano de “mundos posibles”, como la condición en que la ficción responde a la añeja discusión (desde Platón al menos) de esta relación entre realidad y ficción, explicaría en parte la sana autonomía que hoy goza la literatura, pero al mismo tiempo no podemos perder de vista que toda obra tiene como correlato un mundo “real” del que es potencia. Edward Said señalaba: “Nosotros debemos, me parece, ser capaces de ver el ámbito de lo estético como autónomo y a la vez mundano, o sea, anclado en el mundo social e histórico de los hombres y las mujeres que lo produjeron” (2005: 49). Esta cita toma dos direcciones en la literatura, por un lado, las expresiones de ésta, la literatura, tienen un devenir histórico. Pensemos lo mismo en la epopeya griega que en el monólogo interior de Joyce, cada género, cada recurso literario tiene un aparecer histórico, autónomo porque no está regulado o impuesto por el contexto, aun cuando se vuelva, una vez validado, en modelo y, al mismo tiempo, esté anclado en el momento de su aparición. Por otro lado, la temática de la literatura dialoga constantemente con fuerzas históricas y sociales. Lo que entendemos actualmente por literatura es el resultado de estos movimientos de expresión y temática, autónomos en su infinita creatividad y al mismo tiempo rastreables en, por cierto, líneas históricas quebradas, fragmentarias y puntuales. Aquí también entra en juego lo político tanto si pensamos en condiciones culturales que hacen posible o provocan cierta literatura –pensemos en la relación entre democracia y teatro en la Grecia clásica o, más recientemente, la narconovela mexicana o la narrativa de la dictadura de Chile y Argentina–, como en las decisiones que cada autora o autor toma en relación con el acto creador y la materia con la que va a dialogar. En este sentido, cualquier obra literaria podría ser un ejemplo.

A veces este anclaje de la literatura en un mundo histórico es de orden alegórico. *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, si bien se desarrolla en un ámbito contemporáneo, no ofrece aside-ros históricos definidos ni discute con un fenómeno puntual. Es, sin embargo, una alegoría (casi parábola) que no podría entenderse sin el contexto del capitalismo tardío donde la pérdida de la vista de sus personajes es el síntoma metafórico de las sociedades actuales, incapaces de “ver” su propia descomposición. Lo mismo sucede con la novela de J. M. Coetzee, *Esperando a los bárbaros*, donde las marcas e indicios nos colocan en un tiempo anterior al siglo xx, sin que podamos definir con exactitud ni cuándo ni dónde. Pese a todo, se trata de una novela sobre una empresa imperial colonialista y los bárbaros son esos “otros” que se encuentran más allá de las fronteras de la civilización, amenazando el buen vivir de ciudadanos privilegiados por el orden y el progreso. En ambos casos, estos mundos ficcionales, con sutiles amarras a un tiempo y lugar determinados, son profundamente políticos tanto si pensamos en sus recursos literarios como en el diálogo que los autores deciden establecer con el mundo.

LA IMAGEN DIALÉCTICA COMO ALEGORÍA

La alegoría, definida como una “metáfora continuada (llamada así porque a menudo está hecha de metáforas y comparaciones)” (Beristáin, 1988: 35) o bien como uno de los niveles de interpretación (de san Agustín a Dante) de un texto, se sintetiza en la exposición de Rafael Lapesa:

“cuando un conjunto de elementos figurativos usados con valor traslaticio guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades, lo llamamos alegoría. En toda alegoría hay un sentido aparente o literal, y otro más profundo que es el alegórico” (1974: 47). Pero tendríamos que dar un paso más que no contemplan estas acepciones filológicas y es una dimensión que va más allá de un sentido formal o instrumental al considerar a la alegoría “materia y forma de la experiencia histórica” (Buck-Morss, 1995: 201) que debemos al filósofo alemán Walter Benjamin. En *El origen del drama barroco alemán* de 1925, Benjamin reflexiona sobre la emergencia de la alegoría en el siglo XVII, como una expresión de la crisis religiosa y política del Barroco alemán:

La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* [drama barroco alemán] está presente en tanto que ruina. Pero con ésta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. (Benjamin, 2006: 396)

Sin embargo, como apunta Susan Buck-Morss,

Benjamín no está motivado por el deseo de rehabilitar un arcano género dramático, sino por el deseo de actualizar la alegoría. El modo alegórico le permite volver visiblemente palpable la experiencia de un mundo fragmentado, en el que el pasaje del tiempo no significa progreso sino desintegración. (1995: 36)

La alegoría benjaminiana es así una expresión histórica, fijada en un tiempo en el que es posible su lectura. La alegoría produce significados temporales y depende de un contexto para su interpretación. La dimensión del tiempo es fundamental para entender que esta figura corresponde a una expresión de la experiencia histórica, pero no de cualquier historia, sino de una en ruinas, en “decadencia incontenible” como la nuestra.

En este sentido, según Benjamin, “lo alegórico ha de desplegarse siempre de modo nuevo y también de modo sorprendente. Pero el símbolo, en cambio, según entendieron los mitólogos románticos, se mantiene idéntico a sí mismo” (2006: 402). Porque no es solamente el sentido o interpretación de la alegoría lo que está en juego en el pensamiento benjaminiano, su construcción, su montaje, a partir de giros de la historia, de elementos en apariencia fortuitos, pequeños, marginales, cobran forma en la imagen no de la totalidad, como el símbolo, sino de fragmentos. Peter Bürger, en su *Teoría de la vanguardia*, lo explica en estos términos:

[Para Benjamin] Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico. (...) Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. (2000: 131)

En el inacabado proyecto del *Libro de los pasajes* de Benjamin, encontramos de nuevo a la alegoría, en tanto expresión a la vez que ejercicio de personajes como el meditador, el alegórico, el traperero y el coleccionista –desdoblamiento quizá del mismo Benjamin–, donde, por ejemplo, “el

alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos” (2007: 375), pero el sentido de esta operación, de este montaje, no da como resultado algo unívoco y permanente, “una vez que ha adquirido ese significado, siempre lo puede perder en favor de otro significado” (2007: 375). La aparición en el *Libro de los pasajes* de la imagen dialéctica tiene vasos comunicantes con la alegoría. Es verdad que Benjamin distingue una de otra: la alegoría es expresión y ejercicio; la imagen dialéctica, en cambio, es una de las más arriesgadas apuestas de este pensador alemán acerca de cómo leemos y hacemos la historia. En la definición que ofrece se ponen en cuestión las mismas categorías de pasado y presente, de causas y efectos, de los grandes documentos de la historia y, al mismo tiempo, también de un sentido unívoco y permanente de los acontecimientos, como en la alegoría, “pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que *ha sido* con *el ahora* es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad” (464). Mientras la historiografía intenta fijar los hechos del pasado, darles orden, explicarlos en una sucesión temporal, huyendo de posibles anacronismos, la propuesta benjaminiana abraza la idea de una aparición intempestiva, anacrónica, que relaciona lo que *ha sido* con *el ahora* no en aras de darle estructura, sino de ejercer una memoria crítica en el presente.

Esta imagen dialéctica que se manifiesta como un despertar histórico está nítidamente expresada en sus *Tesis sobre la historia* de 1940, año de su fallecimiento. Curiosamente, varias de estas tesis se presentan en forma de alegoría, recordemos al jorobadito de la teología de la “Tesis I” o al ángel de la historia de la “Tesis IX”. El conjunto de sus tesis constituyen, al mismo tiempo, imágenes dialécticas donde su autor nos interpela, “también a nosotros, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una débil fuerza mesiánica a la que el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos” (2008: 37) o “la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella” (2008: 39) o “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo *tal como éste relumbra en un instante de peligro*” (2008: 40), porque “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (2008: 40).

Para el teórico e historiador del arte, Georges Didi-Huberman,

La “revolución copernicana” de la historia habrá consistido, en Benjamín, en pasar del punto de vista del *pasado como hecho objetivo* al del *pasado como hecho de memoria*, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material. La novedad radical de esta concepción —y de esta práctica— de la historia, es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador. (2008: 154-155)

Pero este historiador del que habla Didi-Huberman es de una estirpe diferente. Como ya hemos leído, Benjamin se dirige al que asume una responsabilidad memoriosa y crítica frente a un ejercicio lineal y causal del pasado, que privilegia a los vencedores. A la par de ello, esta *otra* historia no desdeña disciplinas como el psicoanálisis, pero sobre todo no olvida a las artes, el cine, la fotografía, la literatura –Baudelaire, Proust, Poe, entre otros–, como parte de ella.

La imagen dialéctica tiene un sustrato alegórico-político y los despojos, las vidas que no merecen ser lloradas, lo que la gran historia ha dado por perdido, son su materia memoriosa. Su temporalidad es, sin embargo, fugaz, como en la alegoría, “los objetos del conocimiento histórico son objetos *pasados*, son también, y por idéntica razón, objetos que *pasan*” (Didi-Huberman, 2008: 169). Pero los *instantes de peligro* no dejan de suceder y la imagen dialéctica lejos de apelar al dinamismo periodístico que nos ahoga con catástrofes es el espacio de detención, de cesura, donde nuestra memoria pone *en relación* fragmentos discontinuos de lo que *ha sido* con el *ahora*, como una tarea permanente.

La literatura jugó un papel fundamental en el pensamiento benjaminiano. Su concepto de *experiencia* en la modernidad no podría ser entendido sin las figuras de Baudelaire y de Proust. Pero aquí no se trata de observar categorías benjaminianas en la literatura que habla sobre fenómenos de migración, sino de retomar el carácter político de *su* concepto de alegoría, de ver cierta literatura como imagen dialéctica que ilumina, en una temporalidad determinada, un instante de peligro y de provocar una detención productiva y memoriosa, a partir de una breve reflexión sobre *Emigrantes* de Shaun Tan.

LAS ALEGORÍAS DE LA MIGRACIÓN DE SHAUN TAN

Emigrantes (The Arrival) del artista y escritor australiano Shaun Tan¹ es un libro álbum² sin palabras. Una forma que ha tenido en este tercer milenio un auge importante, aun cuando su antecedente, el libro ilustrado, nació en 1658 con la publicación de *Orbis sensualium pictus* del autor checo Juan Amos Comenius (Komensky). *Orbis sensualium pictus*, ilustrado con xilografías, fue pensado para los primeros lectores, los niños, y tanto el libro ilustrado como el libro álbum todavía suelen considerarse, en su mayoría, piezas de literatura infantil. Empero, el libro álbum ha producido obras de difícil clasificación, cuya lectura ofrece varios niveles de complejidad, tal es el caso de *Emigrantes* de Shaun Tan. Es un libro de 31 × 24 cm, de 120 páginas de ilustraciones realistas, en tonos sepia y blanco y negro y, salvo el título o los créditos, no contiene una sola palabra, a diferencia de otros libros álbum. Su lectura invoca cierta “gramática” del cómic, el manga o la novela gráfica, pero conserva muchos rasgos de legibilidad del libro álbum, donde existe el plano-secuencia, pero no el montaje sucesivo de acciones a la manera de éstos. Shaun Tan estructura su relato a partir de pequeños cuadros, enfocados en personajes, que nos recuerdan a un *story board* (viñetas de plano-secuencia de un mismo tamaño, que sirven de apoyo a una filmación), mientras que estas imágenes, íntimas en su encuadre, se acompañan de ilustraciones panorámicas donde se reflejan la vorágine y el agobio de grandes

¹ Shaun Tan (Australia, 1974) es un reconocido escritor e ilustrador de libros álbum. Ha recibido varios premios internacionales por su obra y en 2010 ganó el Óscar al mejor cortometraje animado, por la adaptación de su libro *The Lost Thing (La cosa perdida)*.

² Según Emma Bosch, el libro-álbum sin texto (*wordless picturebook*) es “una narración, en formato de libro, basada en la secuencia de imágenes (fijas e impresas), en la que la página funciona como una unidad de secuencia” (2014: 71).

espacios como las ciudades, el mar, las multitudes. Esta estructura se conserva durante todo el libro, pequeños cuadros, grandes ilustraciones, donde se cuenta la llegada de un migrante con rasgos asiáticos a una gran ciudad. El aspecto de los personajes es cuidadosamente figurativa y realista. Así como podemos distinguir claramente el rostro del protagonista, muy parecido al mismo Shaun Tan,³ identificamos a otros personajes de una gran diversidad étnica proveniente de Europa, África y Asia.

Las características de las imágenes de *Emigrantes*, sin embargo, nos remiten a un pasado sin referencias donde habitan seres fantásticos, al mismo tiempo que podemos reconocer claramente una ciudad cosmopolita y bulliciosa. Un hombre, que vive en un entorno amenazante, deja a su familia para buscar una vida mejor; es aceptado en el lugar, sufre, conoce a otros inmigrantes generosos que comparten su propia historia, se adapta y puede traer a este nuevo país a su hija y esposa. Este relato es lo que podríamos llamar “un sueño cumplido”. La trama, no obstante, debe ser leída a la manera de Aby Warburg y su frase, “Dios está en los detalles”, al mismo tiempo que a la manera de Walter Benjamin, “a contrapelo”. Se nos cuenta el proceso de integración de un migrante, pero esa historia es fractal y encadena la memoria del protagonista a la memoria de otros inmigrantes que han huido de guerras, violencia y persecución. El relato no es actual, eso indica el deterioro del libro –desde la portada, ciertas vestimentas, el color sepia de las imágenes– y, sin embargo, el contrapunto con elementos fantásticos nos coloca en un tiempo indeterminado de lo que *ha sido*. Las guardas del libro, que abren y cierran la encuadernación, nos ofrecen un atlas de rostros del mundo, el encuadre es el usado en fichas de identificación y pasaportes. Sus miradas directas y melancólicas nos interpelan antes de llegar a las primeras páginas. Este detalle marginal, paratextual, es el eje en torno al cual gravitará *Emigrantes*; a nosotros, los lectores, se nos pide mirar a esos *otros* de un modo diferente.

Estos emblemas alegóricos de la migración de Shaun Tan, que parecen flotar en una temporalidad de ciencia ficción, estallan en el presente de la publicación, 2006, y en el ahora, 2022. Creamos una *imagen dialéctica* a la luz de la exclusión y del cierre de fronteras globales, aun en Australia, país modélico de una migración selectiva, el cual es referencia obligada en *Emigrantes*, si conocemos los antecedentes de su propio autor, australiano, hijo de un inmigrante de origen chino-malasio.⁴

En una nota de 2019 aparecida en *The New York Times* de Damien Cave e Isabella Kwai leemos:

En medio del rechazo global a la inmigración que ha transformado la política en Estados Unidos, el Reino Unido y gran parte de Europa, incluso Australia, está cambiando de dirección, al alejarse de una política que dio la bienvenida a extranjeros calificados que ayudaron a impulsar décadas de crecimiento económico, y que convirtió en una sociedad multicultural a [este] país [antigua colonia penitenciaria]. (Cave, 2019)

³ Shaun Tan explica en su página web las técnicas que usó en *The Arrival*, donde se combinan el calco de una imagen fotográfica y la creación libre, porque quería crear un contrapunto entre un mundo fantástico y los nítidos rostros y gestos de personas reales. “Pude filmar o fotografiar composiciones y secuencias de acciones que parecían aproximarse a cada escena. Seleccionando imágenes fijas, jugué digitalmente con ellas, distorsionándolas, agregando y quitando, dibujando sobre ellas y probando diferentes montajes de imágenes para ver cómo se podían ‘leer’” (Tan, 2006b).

⁴ Su biografía completa puede ser consultada en la página de literatura australiana de la Universidad de Queensland, Australia, disponible en: <<https://www.austlit.edu.au/austlit/page/A41443>>.

La migración, con todas las barreras que enfrenta, no cesa. El informe de la ONU de 2020 estima que hay “281 millones de migrantes internacionales, una cifra equivalente al 3,6% de la población mundial” (ONU, 2020). Y si uno consulta en este informe los principales corredores migratorios, encabezados por Estados Unidos, se coloca a México como el segundo país migrante del mundo, con casi once millones y el tercero en recibir remesas, precedido por India y China. Australia, por su parte, recibe oleadas provenientes de Reino Unido y de países asiáticos como China, India y Filipinas. Al revisar los veinte corredores migratorios con más afluencia se encontrará que, en su gran mayoría, son países asiáticos como China o India los que más se desplazan por el mundo y los países africanos, de la zona subsahariana, al contrario de lo uno podría imaginar, emigran principalmente a otros países de su propio continente.

Frente a estos datos duros, que dibujan un mapa cuantitativo, la migración “representada” por los medios de información es muy distinta. Leemos sobre los navegantes de pateras de África por el Mediterráneo y de las caravanas de migrantes centroamericanos por México, cuyas cifras no son significativas a nivel mundial, pero que constituyen cualitativamente un peligro económico y una carga desde la perspectiva de los países de llegada. Son pobres, muy pobres, con bajos índices de educación, que huyen de una violencia endémica y de las condiciones de vida de países en desarrollo (eufemismo que se une a otros lamentables calificativos como “países emergentes”). Su diáspora se vuelve espectacular en el peor de los sentidos, porque exhibe la precariedad y la desesperanza de un mundo desigual incluso en la competencia de identidades. Quien tiene derecho a un nombre, a un pasaporte y al libre tránsito, se erige frente a contingentes obliterados, incluso en el privilegio de tener un rostro y una historia particulares.

Bajo estas premisas, *Emigrantes* de Shaun Tan no sólo tiene como referente a Australia. En sus páginas si bien vemos rostros específicos, etnias particulares, los paisajes son modelos de cualquier país industrializado. Sus imágenes nos hacen detenernos precisamente en lo que es borrado en el universo de la migración de los parias, los sellos de humanidad, las pruebas de que cada vida que se desplaza tiene derecho a una historia, las más de las veces terrible, y a encontrar alternativas menos precarias. Walter Benjamin creía en la detención como un verdadero momento revolucionario, “el materialista histórico no puede renunciar al concepto *de un presente que no es tránsito*, en el cual el tiempo se equilibra y entra en estado de detención” (2008: 53). También en su crítica al “progreso”, que materializa en la imagen de la locomotora de la historia, recorriendo un tiempo homogéneo y vacío, a la que había que poner el freno de mano (otra detención), como gran gesto de resistencia, “Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez se trata de algo por completo diferente. Tal vez las revoluciones son el manotazo hacia el freno de emergencia que da el género humano que viaja en ese tren” (2008: 70). *Emigrantes* requiere de esa detención, de una lectura de detalles que hay que descifrar, como se descifraban los emblemas alegóricos del Barroco, y en cada presente de su lectura, en cada lector al que apela su atención, la construcción alegórica de un espacio donde la empatía y el reconocimiento a ese *otro*, el extranjero, tenga cabida. El acto político de esta obra de Shaun Tan pertenece a una memoria, como en un álbum de familia, que encuentra sentidos diferentes en distintos presentes. Lo que *ha sido* se pone en relación con *el ahora* de manera discontinua, y la frase más manida de Benjamin, “no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” (2008: 42), cobra un sentido contingente.

Emigrantes de Shaun Tan es una obra multipremiada, parte de la pujante industria cultural de la novela gráfica y el libro álbum, pero también una apuesta política del autor al invitarnos a mirar el pasado bajo la perspectiva de nuestro presente, que ve las crisis migratorias con “prejuicios, miradas miopes o desenfocadas, como los que la entienden sólo en clave de disponibilidad de la mano de obra necesaria, la mirada instrumental” (De Lucas, 2006: 2) o paternalmente humanitaria, como también señala el español Javier de Lucas.

La alegoría en esta obra no es un recurso literario, cuyo uso instrumental haga visible el roce entre realidad y ficción, sino la expresión histórica en los términos en los que ésta se presenta en la época del ocaso de los derechos humanos. Si las actuales crisis migratorias son la prueba del desmantelamiento del “derecho a tener derechos” y si la muerte de los migrantes se multiplica en fosas comunes en México o en el mar Mediterráneo sin la posibilidad de ser lloradas, cierta literatura relampaguea iluminando todo eso que olvidamos todos los días, porque lamentablemente sucede todos los días.

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, H. (2004). *Los orígenes del totalitarismo*, trad. Guillermo Solana. México: Taurus.
- Benjamin, W. (2006). *El origen del Trauerspiel alemán*, en *Obras*, libro I, vol. I, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2007). *Libro de los pasajes*, en *Obras*, ed. Rolf Tiedemann. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría. México: Ítaca-UACM.
- Beristáin, H. (1988). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bosch, E. (2012). “¿Cuántas palabras puede tener un álbum sin palabras?”, en *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, vol. 8, pp. 75-88.
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, trad. Nora Rabotnikof. Madrid: A. Machado.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García. Barcelona: Península.
- Butler, J. (2020), “Una crítica de la violencia de nuestro tiempo”, en *Sin miedo*, trad. Inga Pellisa. México: Taurus, pp. 35-68.
- Cave, D. y Kwai, I. (25 de abril de 2019). “Cómo Australia se desencantó de la inmigración”, en *The New York Times*. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2019/04/25/espanol/australia-inmigracion.html>.
- Costa, I. y Margarida Ramos, A. (2021). “Literatura sin palabras: el caso de los libros-álbum sin texto”, en *Acta Poética*, vol. 42, núm. 1, pp. 69-86.
- De Lucas, J. (2004). “La inmigración, como *res* política”, en *Movimiento de personas e ideas y multiculturalidad*. Bilbao: Universidad de Deusto, pp. 193-225.
- De Lucas, J. (2006). “La ciudadanía basada en la residencia y el ejercicio de los derechos políticos de los inmigrantes”, en *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, vol. 13, pp. 1-51. Disponible

en:<<https://www.uv.es/cefd/13/delucas.pdf>>.

- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dorado Romo, D. (2018). “Breve historia de los campos de detención en Estados Unidos”, en *Nexos* (Octubre). Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=39452>].
- Herrera, Y. (2010). *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres: Periférica.
- Hobsbawm, E. (1998). *La era del capital. 1848-1875*, trads. A. García Fuixà y Carlo A. Caranci. Barcelona: Crítica.
- Lapesa, R. (1974). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- ONU (2020). “Informe sobre las migraciones en el mundo 2020”. Disponible en: <https://worldmigrationreport.iom.int/wmr-2020-interactive/?Lang=es>.
- Said, E. (2005). “Cultura, identidad e historia”, en G. Schröder y H. Breuninger (comps.), *Teoría de la Cultura. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 37-53.
- Tan, S. (2006a). *Emigrantes*. Granada: Barbara Fiore.
- Tan, S. (2006b). “The Arrival”. Disponible en: <https://www.shauntan.net/arrival-book>.