



Latin American Literary Review

VOLUME 51 / NUMBER 102 SPRING 2024

ARTICLES

- Wilson, Mac J. The Mesh and the Abyss: Juan L. Ortiz's Ecopoetics 2
- Estrada Orozco, Luis Miguel. Escritura documental, zozobra e intersubjetividades en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, de Cristina Rivera Garza 13
- Gitlin, Daniella. The Mechanics of Uncertainty in Rodolfo Walsh's *Operación Masacre* 24
- Cupic, Tijana. Las soberanías yuxtapuestas: los piratas y los narcotraficantes en la literatura latinoamericana y su relación con el estado 38

DOSSIER: Words and Rhythm, Sound and Text. Charlie D. Hankin, editor.

- Hankin, Charlie D. Introduction to Words and Rhythm, Sound and Text 48
- Campbell, Corinna. Moving Beyond Words: Awasa and Apinti in a Suriname Maroon Communicative Matrix 51
- Carter, Sam. Making Sense of a Corpus: Berta Singerman, Rhythm, and Recitation 64
- Fleites Lear, Marena. Estranged Intimacies: An Anticolonial Poetics of Silence in the Poetry of Raquel Salas Rivera and Ana-Maurine Lara 76
- Kassavin, Jane. Underwritten Voices: Resonant Spaces and Unsound Silences in Dani Zelko, Soraya Maicoño, and Daniela Catrileo 86
- Plevka-Jones, Helen. Resonantly Reading Borderlands Narratives in Valeria Luiselli's *Lost Children Archive* 100
- Vergara C., Isabella. Archivos vivientes: vistas, sonidos y cantos en *Border cantos* de Guillermo Galindo y Richard Misrach 109
- Milone, Gabriela. Ficciones fónicas. Insistencias en la materia de la voz 123
- Díaz Frene, Jaddiel. The Two Voices of Porfirio Díaz: State, Audible Fictions, and a Letter to Edison (Mexico-United States, 1907-1910) 135
- Piazza, Sarah Maria. El poder de la voz y del acto de narrar en *La amante de Gardel* de Mayra Santos-Febres 148
- Velarde, Malena. Escucha hospitalaria en el arroyo entubado Medrano en Buenos Aires 159

TRANSLATIONS

- "Lolo," a short story by Luis Arriola Ayala. Translated from Spanish by Megan Saltzman. 169
- The "Primitive" Cecilia Valdés. A short story by Cirilio Villaverde
A translation and introduction by Thomas Genova. 172

BOOK REVIEWS

- REVIEW ARTICLE. Más allá de la voz. Texturas (ultra)sonicas del poder, la resistencia y el deseo
Portable Postsocialisms: New Cuban Mediascapes after the End of History. By Paloma Duong.
Transatlantic Radio Dramas: Antônio Callado and the BBC Latin American Service during and after World War II.
By Daniel Mandur Thomaz
Playlist: Música y sexualidad. Por Esteban Buch.
Reseñados por Ricardo Andrade Fernández 186
- Espejismos reales Imágenes y política en la literatura rioplatense*.
Por Diego Alonso
Reseñado por Rodrigo del Rio 190
- Unexpected Routes: Refugee Writers in Mexico*.
By Tabea Alexa Linhard
Reviewed by Mauro Lazarovich 192
- Holocaust Consciousness and Cold War Violence in Latin America*.
By Estelle Tarica
Reviewed by Marilyn Miller 194
- Un presente abierto las 24h. (Escrituras de este siglo desde Latinoamérica)*.
Por Mónica Velásquez Guzmán
Reseñado por Emanuela Jossa 196
- El retorno del monstruo. Figuras de lo monstruoso en la literatura latinoamericana contemporánea*.
Por Adriana López-Labourdette
Reviewed by Manuela Crivelli 198

BRANDEIS UNIVERSITY

Shiffman 109, MS 024

Waltham, MA 02453

Email: lalr.editors@gmail.com

Website: www.lalrp.net

WORKS CITED

- Allen, Graham. *Intertextuality*. 2nd ed., Routledge, 2011.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books, 1987.
- Avilés, Luis F. "La Hospitalidad Lingüística y La Crisis de La Mediación Fronteriza En 'Los Niños Perdidos' de Valeria Luiselli." *Latin American Literary Review*, vol. 50, no. 100, Apr. 2023. <https://doi.org/10.26824/lalr.354>.
- Birkenmaier, Anke. "Sound Studies and Literature in Latin America." *The Routledge Companion to Twentieth and Twenty-First Century Latin American Literary and Cultural Forms*, Routledge, 2023.
- Bolaño, Roberto, and Natasha Wimmer. 2666. 1st American ed., Farrar, Straus and Giroux, 2008.
- Cho, Richard M. "Becoming an Imagined Record: Archival Intervention in Autofiction." *The American Archivist*, vol. 83, no. 2, Sept. 2020, pp. 268–88. <https://doi.org/10.17723/0360-9081-83.2.268>.
- Enriquez, Emily. "The Sounds of the Desert: Lost Children Archive by Valeria Luiselli." *Latin American Literary Review*, vol. 48, no. 95, Nov. 2020, pp. 75–84. <https://doi.org/10.26824/lalr.193>.
- Golding, William. *Lord of the Flies*. Penguin, 2006.
- James, David. "Listening to the Refugee: Valeria Luiselli's Sentimental Activism." *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 67, no. 2, 2021, pp. 390–417. <https://doi.org/10.1353/mfs.2021.0017>.
- Leighton, Angela. *Hearing Things: The Work of Sound in Literature*. Belknap Press, 2018.
- Goyal, Yogita, editor. *The Cambridge Companion to Transnational American Literature*. Cambridge UP, 2017.
- McCarthy, Cormac. *All the Pretty Horses*. Knopf, 1992.
- _____. *Blood Meridian, or, The Evening Redness in the West*. Vintage Books, 1992.
- Mitchell, Tamara. "Listening in/to Literature." *Latin American Research Review*, no. 58, pp. 215–25. <https://doi.org/10.1017/lar.2022.91>.
- Monárrez Fragoso, Julia E. *An Analysis of Femicide in Ciudad Juárez: 1993–2007*. Program for Appropriate Technology in Health (PATH), InterCambios, Medical Research Council of South Africa (MRC), and World Health Organization (WHO), 2008, pp. 78–83. https://media.path.org/documents/GVR_femicide_rpt.pdf.
- Novak, David, and Matt Sakakeeny, editors. *Keywords in Sound*. Duke UP, 2015. <https://doi.org/10.1515/9780822375494>.
- Peinado-Abarrio, Rubén. "Disappropriation and Composting in Valeria Luiselli's Lost Children Archive." *Complutense Journal of English Studies*, vol. 30, Dec. 2022, pp. 101–09. <https://doi.org/10.5209/cjes.82240>.
- Román, Valentina Montero. "Telling Stories That Never End: Valeria Luiselli, the Refugee Crisis at the US-Mexico Border, and the Big, Ambitious Archival Novel." *Genre*, vol. 54, no. 2, July 2021, pp. 167–93. <https://doi.org/10.1215/00166928-9263052>.
- Rohter, Larry. "Harvesting Fragments from a Chilean Master." *The New York Times*, 19 Dec. 2012. *NYTimes.com*, <https://www.nytimes.com/2012/12/20/books/woes-of-the-true-policeman-by-roberto-bolano.html>.
- Saldarriaga Gutiérrez, Sebastián. "El Giro Rural En La Literatura Latinoamericana Del Siglo XXI: Definición y Líneas Maestras." *Revista Letral: Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, vol. 33, 2024, pp. 17–44. <https://doi.org/10.30827/rl>.
- Schultermandl, S. "Solidarity, Archival Activism, and the Ethics of Storytelling in Valeria Luiselli's 'Lost Children Archive.'" *Amerikastudien/American Studies*, vol. 68, no. 4, 2023, pp. 459–72. <https://doi.org/10.33675/AMST/2023/4/6>.
- Snaith, Anna. *Sound and Literature*. Cambridge UP, 2020.
- Steingo, Gavin, and Jim Sykes, editors. *Remapping Sound Studies*. Duke UP, 2019.
- Tarc, Aparna Mishra. "Chasing After Life: Migrating Childhoods in Valeria Luiselli's Lost Children Archive." *Cultural and Pedagogical Inquiry*, vol. 12, no. 2, Apr. 2021, pp. 76–91. <https://doi.org/10.18733/cpi29586>.
- Velázquez Soto, Armando Octavio. "Fotografías Narrativas: El Archivo Multimodal En Desierto Sonoro de Valeria Luiselli." *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, no. 7, Feb. 2023, pp. 140–55. <https://doi.org/10.22201/ffyl.29544076.2023.7.1855>.
- Vermeulen, Pieter. "The Field of Restricted Emotion: Empathy and Literary Value in Valeria Luiselli's *Lost Children Archive*." *Contemporary Literature*, vol. 63, no. 1, July 2023, pp. 77–106. <https://doi.org/10.3368/cl.63.1.77>.

received 14 December 2023

revised 27 February 2024

accepted 1 March 2024

DOSSIER: Words and Rhythm, Sound and Text

Archivos vivos: vistas, sonidos y cantos en *Border Cantos* de Guillermo Galindo y Richard Misrach

Isabella Vergara C.

Northwestern University

isabella.vergarac@northwestern.edu

ORCID: 0000-0003-0227-8228

RESUMEN: *Border Cantos* (2016), una colaboración entre el compositor experimental Guillermo Galindo y el fotógrafo Richard Misrach, profundiza en las narrativas multisensoriales de la migración a lo largo de la frontera entre EE UU y México. Las fotografías de Misrach capturan los paisajes y huellas de los cuerpos que cruzan la frontera y sus viajes difíciles. Paralelo a esto, Galindo transforma artefactos y desechos de la frontera en objetos sonoros, creando composiciones que hacen eco y reinterpretan las experiencias de los migrantes. Los cantos, ritmos y narrativas visuales de esta obra resuenan profundamente con las historias de quienes atraviesan la frontera en busca de seguridad, oportunidades o reconexión con sus seres queridos. En este artículo, mi análisis se centra en la compleja interacción entre sonido e imagen en *Border Cantos*, contextualizándolo dentro del amplio panorama de expresiones artísticas latinoamericanas. Destaco el papel del canto en referencia a los *cantares mexicanos* y los *Cantos* de Ezra Pound como un archivo vivo que captura y transmite narrativas alternativas. Analizo el canto como un medio transformador, viéndolo no solo como repetición sino como un ritmo continuo y amplificado del aliento. Argumento que *Border Cantos* y su matizada representación del canto expanden nuestra comprensión de las historias de migración, nuestras nociones de expresión artística e imaginaciones archivísticas.

PALABRAS CLAVE: sonido, imagen, canto, frontera, migración

ABSTRACT: *Border Cantos* (2016), a collaboration between experimental composer Guillermo Galindo and photographer Richard Misrach, delves into the multisensory narratives of migration along the US-Mexico border. Misrach's photographs capture the landscapes and traces of bodies crossing the border and their arduous journeys. In parallel, Galindo transforms artifacts and debris from the border into sound objects, creating compositions that echo and reinterpret the experiences of migrants. The chants, rhythms, and visual narratives of this work deeply resonate with the stories of those crossing the border in search of safety, opportunities, or reconnection with their loved ones. In this article, my analysis focuses on the complex interplay between sound and image in *Border Cantos*, contextualizing it within the broad landscape of Latin American artistic expressions. I highlight the role of singing in reference to the *Mexican cantares* and Ezra Pound's *Cantos* as a living archive that captures and transmits alternative narratives. I analyze the canto as a transformative medium, seeing it not just as repetition but as a continuous and amplified rhythm of breath. I argue that *Border Cantos* and its nuanced representation of singing expand our understanding of migration stories, our notions of artistic expression, and archival imaginations.

KEYWORDS: sound and image, chant, border, migration



Fig. 1. Guillermo Galindo & Richard Misrach. *Border Cantos*, 2016.¹

La colaboración entre fotografía y sonido del artista y compositor experimental mexicano Guillermo Galindo y el fotógrafo americano Richard Misrach en el libro *Border Cantos* (2016) se expone como una relación entre líneas (fig. 1). Es decir, entre la línea física e imaginaria que separa, por un lado, un territorio y otro, México y Estados Unidos, y, por otro lado, la fotografía y el sonido. Desde la edición y portada del libro, Misrach y sus fotografías aparecen en el lado izquierdo y Galindo y las fotografías de sus composiciones y artefactos sonoros en el lado derecho. Mientras nos adentramos al libro, sin embargo, esta línea divisoria se convierte en otra cosa. Es una línea, como explica el crítico y curador Josh Kun, “entre el inglés y el español, Estados Unidos y México, entre el blanco y el marrón, y entre la vista y el sonido, entre mirar y escuchar” (Kun 9). Ambos medios dan cuenta de una narrativa sobre la migración por medio de las fotografías de paisajes inhóspitos del desierto y los sonidos de objetos personales que los migrantes han dejado atrás en su paso por cruzar y llegar, o no, al otro lado.

La división, relación o situación entre-líneas que marca la experiencia migratoria nos hace pensar en la diferencia entre una frontera geográfica y otra estético-política que exhibe la compleja situación de migración en el presente. Críticos como David Bacon han señalado que *Border Cantos* no captura completamente las historias de quienes cruzan la frontera, y enfatizando la necesidad de incluir narrativas y testimonios personales en el desafío y la lucha de los migrantes por llegar al otro lado (“Border Wall Photographs”). En este artículo, sin embargo, analizo la relación entre fotografía y sonido, lo visual y lo sonoro, el ojo y la oreja como una relación entre medios que hace posible narrar historias y reconsiderar las políticas de la vida. En ese sentido pienso esta relación como un diálogo sinérgico entre medios que se reorganizan a partir del canto poético. Enfatizo el papel del canto, en referencia a los *cantares mexicanos* y a los *Cantos* de Ezra Pound, como un archivo viviente que redefine la relación entre fotografía y sonido mientras

desestabiliza la relación de ambos medios al contar historias que se narran exclusivamente desde lo visual o lo sonoro. El canto permite, de otro modo, la transmisión, expansión y diferimiento de narrativas alternativas que aparecen en el hueco, en el entre-medio, en la cesura entre un canto y otro, es decir, de la fotografía y el sonido en conjunto. Narrativas que, en su calidad de caerse en el medio y de rítmicamente sonar de nuevo, evitan ser fácilmente capturadas, vigiladas, apropiadas.

Misrach y Galindo han estado trabajando juntos para crear piezas que documentan y transforman los artefactos de la migración. Desde botellas de agua, ropa, mochilas, “neumáticos de arrastre” de la Patrulla Fronteriza, casquillos de escopeta usados, escaleras y secciones del muro fronterizo, la mayoría de los cuales fueron recolectados por Misrach, Galindo crea instrumentos para ser interpretados como dispositivos generadores de sonido. También crea partituras musicales gráficas, muchas de las cuales también usan las fotografías de Misrach como puntos de partida y soporte para la música. El libro incluye una primera parte, titulada “Ocho cantos” en la que se muestran varias series de fotografías de Misrach, algunas realizadas con una cámara de gran formato, así como con un iPhone. El libro también tiene una segunda parte, titulada “Fronteras sonoras”, que contiene una compilación de dos docenas de esculturas-objetos, partituras gráficas, diseños de instrumentos y enlaces a videos de performances de Galindo. En ambas cualidades, como partitura y como objeto sonoro que refiere a un afuera de la página, los objetos de Galindo funcionan como artefactos que ofrecen otra materialidad a las imágenes de Misrach. Los objetos hacen eco, amplifican las imágenes más allá de lo visual, es decir, enfatizan su puesta en escena como “cantos” y desafían su condición fija como imagen.

El libro también incluye reflexiones sobre el proceso creativo y el contexto político y social de la frontera con una introducción por Josh Kun. Adicionalmente, *Border Cantos* luego se convirtió en una exhibición artística en el *San José Museum of Art* titulada *Sonic Borders* (2016). El título de la exposición hace referencia tanto a la serie fotográfica de Misrach, llamada *Desert Cantos*, como al proyecto de ensamblaje musical de Galindo, denominado *Sonic Border*. La exposición luego viajó al *Amon Carter Museum of American Art* en Fort Worth, y luego llegó al *Crystal Bridges Museum of American Art* en 2017.

En *Border Cantos*, el título mismo sugiere una fusión entre lo visual y lo sonoro, integrándolos como elementos de un extenso poema que conforma el libro. Richard Misrach, inspirándose en los *Cantos* de Ezra Pound, adopta una estructura literaria similar para organizar sus secuencias fotográficas, un enfoque que inició con *Desert Cantos* en 1979, explorando la frontera entre Estados Unidos y México. Paralelamente, Guillermo Galindo aporta una dimensión sonora que, sugiero, evoca los *cantares mexicanos* mediante la creación de objetos sonoros a partir de los residuos personales de los migrantes que refieren a instrumentos de percusión y de viento, resaltando la materialidad y el sonido. Así como argumentaré más adelante, esta interacción entre las fotografías de Misrach y los

objetos sonoros de Galindo no solo expresan una producción de sonido, sino que también exponen la creación de archivos vivos que desafían la comodificación de las narrativas migratorias. Misrach usa la poesía modernista como principio organizativo, mientras que la obra de Galindo muestra una práctica artística que combina e interviene tanto en lo visual como lo sonoro. La convergencia de estos enfoques en *Border Cantos* articula otras genealogías que repensan la relación entre fotografía y sonido y permite una exploración interdisciplinaria de la experiencia migratoria que destaca la complejidad de las narrativas entre manos, ojos y oídos que se entrelazan en colaboración.

Los cantos

En la introducción a *Border Cantos*, Josh Kun explica el origen del canto en italiano como “canción”, en español como “acción de cantar” y “cántico”, y concluye diciendo que, en este libro, “todos los cantos son en parte ojo y en parte oído, pueden ser vistos y oídos al mismo tiempo”.² Si bien la explicación de Kun es acertada, pienso la relación entre sonido y fotografía desde el *chant* como un principio que no solo organiza la forma del libro, sino que también permite y acentúa la relación entre medios que pasa desde lo individual para abrirse a vistas, sonidos y cantos en relación con lo vivo. Desde la fotografía, en su fragmentariedad como “canto”, la materialidad del sonido enfatiza su cualidad de *chant*, es decir, de ritmo que se expresa en la voz de una experiencia de lo común. El canto, en ese sentido, se articula como potencia que se manifiesta como una serie continua de ritmos que se amplifican a partir de la pausa y el aliento. El canto, como un emisor de alientos, cambia la perspectiva de cómo nos acercamos a los residuos como materias vivientes que sobreviven a la materialidad del libro de varias maneras.

Desde el lado de la fotografía podemos referirnos a la historia de los cantos de Ezra Pound como un archivo de falsos comienzos, de dudas, revisiones, de una escritura que siempre está a punto de comenzar. Como explica Richard Seiburth, Pound comienza a escribir su largo poema *Cantos* en 1915. Sólo hasta 1923 Pound finalmente termina de revisar la secuencia del comienzo de su poema reubicando la escena del descenso al infierno de Odiseo refiriéndose al canto más antiguo de Homero como el primer canto (Seiburth 20). Esta apertura, que resitúa el ritual de comienzos en la épica homérica, fue el punto de quiebre que llevó a Pound, después de ocho años, a encontrar un comienzo lo suficientemente apropiado. El comienzo, sin embargo, aparece *in medias res*, el principio del poema y su referencia a algo pasado, a otro ya inaugurado comienzo, sitúa el largo poema de Pound como uno siempre en proceso. Es decir, un comienzo que siempre está por comenzar, aun cuando ya haya comenzado muchas otras veces.

Por otro lado, con los objetos sonoros, instalaciones y notación musical de Galindo podemos referirnos a los *cantares mexicanos*. Estos *cantares* constituyen un conjunto de poemas náhuatl que se remontan tanto a la época prehispánica como al período colonial

temprano en México. Gary Tomlinson señala que la tradición de los cantares, surgida en una sociedad colonial transformada tras el contacto con los europeos, refleja una diversidad de estilos y mensajes híbridos (19). Aunque el propósito de este artículo no es analizar detalladamente los *cantares mexicanos* ni los *Cantos* de Pound, me interesa destacar el canto como un principio estructural que permite reconsiderar el papel de la fotografía en la narración de la experiencia migratoria, en el caso de Misrach, y como una materialidad que, en el caso de Galindo, media la relación entre los objetos residuales de los migrantes y su posible resonancia en otros cuerpos, materias y objetos.

Pensar el canto en este contexto implica explorar una relación más compleja entre las voces, la memoria y la preservación, que vincula lo sonoro con lo visual. Así, el canto emerge como evocador de dualidades: por un lado, en relación con Pound, como un proceso que está constantemente reiniciándose, siempre en tránsito hacia algo distinto, lo que implica que el poema también está dejando cosas atrás de manera continua, acumulando un pasado constante. Por otro lado, desde el principio material, ritualístico y sonoro de los *cantares*, el canto se manifiesta a través de los objetos sonoros en *Border Cantos* como una voz que encuentra su materialidad en la repetición de un sonido que, aunque no se escuche, se manifiesta en la transformación de residuo material a objeto sonoro. La creación del objeto sonoro a partir de objetos encontrados en la frontera ilustra este tránsito del residuo como basura al residuo como materia viva, enfatizando la temporalidad entre el objeto que se desgasta, que deja de ser útil, y su reactivación en otra composición, su resonancia en otro cuerpo. Al mismo tiempo, en su transición hacia otra forma, los objetos revelan la actividad, quizás la vida, de lo que alguna vez los compuso.



Fig. 2. *Teponaztli*, instrumento musical de origen prehispánico. Curadora-investigadora María de Lourdes Báez Cubero, 1997, Museo Nacional de Antropología Ciudad de México.

Los *cantares*, a diferencia de los *Cantos* de Pound, poseían un carácter ritual desde el ritmo de los tambores como un elemento central en una amplia gama de actividades aztecas como sacrificios, batallas, coronaciones y danzas en honor a los guerreros caídos, entre otras. Valeria Bellomina destaca cómo estos rituales, documentados tanto en fuentes pictográficas como en crónicas coloniales, permitían una experiencia rítmica colectiva, donde cada

participante, a través de la materialidad de su cuerpo y voz, contribuía a una resonancia común dentro del ritual. Esta dinámica entre lo individual y lo colectivo, mediada por instrumentos de percusión como el *teponaztli* (fig. 2), subraya lo performático y lo colectivo como otra manera de relacionarse con la sonoridad del canto.

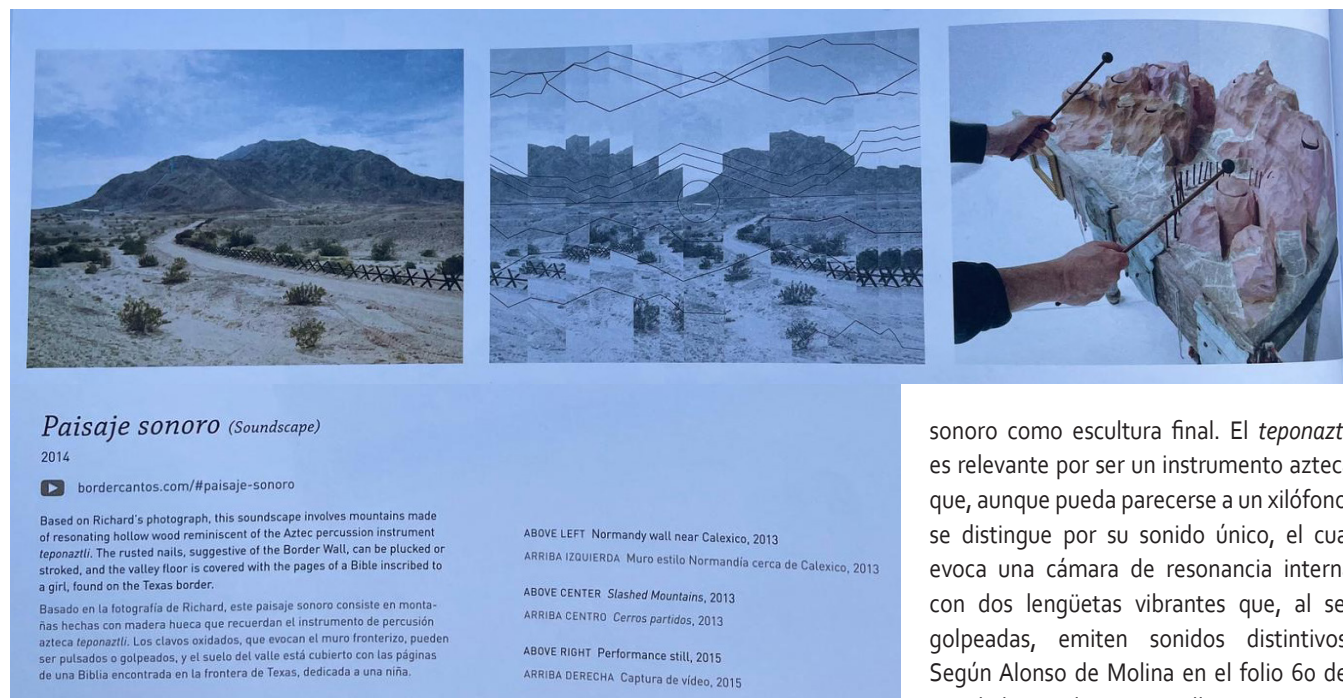


Fig. 3. Richard Misrach y Guillermo Galindo, "Paisaje sonoro," en *Border Cantos*, 2016, p. 222.

En *Border Cantos*, Guillermo Galindo explora esta relación entre el objeto residual y el sonoro al usar objetos de percusión para articular un lenguaje que permite reinterpretar las fotografías de Richard Misrach. En "Paisaje sonoro" (fig. 3), podemos ver cómo la práctica de Galindo, que vincula el objeto con las manos que lo tocan y lo transforman, refleja una transición de lo residual a lo sonoro, redefiniendo la relación entre la tactilidad y los objetos, una conexión importante para las comunidades prehispánicas. En esta página del libro vemos una secuencia de tres imágenes. La primera corresponde a la fotografía de Misrach, la segunda a la intervención de Galindo en la fotografía como soporte de la escritura musical y la tercera es la imagen del objeto sonoro como una escultura que exhibe la tridimensionalidad de los tres procesos en conjunto. En la tercera imagen vemos además las manos de Galindo que hacen sonar el objeto sonoro. En la descripción de "Paisaje sonoro", se explica que el objeto sonoro está compuesto por un paisaje de montañas hechas de madera que recuerdan el instrumento de percusión azteca *teponaztli*. Los clavos oxidados son una representación de la frontera en miniatura que pueden ser golpeados. El piso del paisaje está cubierto con las páginas de una Biblia encontrada en la frontera de Texas y con la dedicatoria a una niña.

La serialidad de las imágenes en esta página ilustra el proceso de pasar de un medio a otro, de la combinación y transformación de la imagen fotográfica afectada por lo sonoro hasta el objeto

sonoro como escultura final. El *teponaztli* es relevante por ser un instrumento azteca que, aunque pueda parecerse a un xilófono, se distingue por su sonido único, el cual evoca una cámara de resonancia interna con dos lengüetas vibrantes que, al ser golpeadas, emiten sonidos distintivos. Según Alonso de Molina en el folio 60 del *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*,

una de las etimologías más importantes del nombre náhuatl de este instrumento musical deriva de "teteponitli", que significa "tronco de árbol", y "ponazoa", que se traduce como "inflarse con el viento", sugiriendo así una referencia a su cavidad interna (Molina).³ Además, como señala Valeria Bellomina, el *teponaztli* puede ser visto como un contenedor en el que residían entidades no humanas vivas (20).⁴ El sonido que surgía de sus cuerpos de madera durante los rituales permitía que su "canto" fuera escuchado por los humanos, convirtiendo a los músicos en mediadores que "hacían hablar a los dioses" y servían como puentes de comunicación entre distintos mundos espirituales (20).

El *teponaztli*, como referente del objeto sonoro de Galindo, nos invita a reconsiderarlo desde la categoría del canto. Si el *teponaztli* era, por un lado, un contenedor de residuos y, por otro, un objeto del cual emergía un canto se puede observar cómo la práctica de Galindo emite estos sonidos como voces que provienen de otro lugar. Aunque en *Border Cantos* no se incluyan testimonios directos de migrantes, como critica Bacon, las referencias a objetos musicales mexicanos y la capacidad de hacerlos resonar nuevamente en otros cuerpos un sentido de tactilidad que repiensa lo visual para aproximarnos a la situación migratoria actual. Desde la indagación sobre la espacialidad del sonido, preguntándonos de dónde vienen y adónde van los sonidos, hasta la materialidad sonora que se manifiesta en otro objeto que lo hace resonar, *Border Cantos* propone presentar la crisis desde un lugar táctil donde cada medio está en relación y, a través de esa misma relación, transforma los residuos de los cuerpos en el desierto.

La referencia a objetos musicales como el *teponaztli*, transformados a lo largo del tiempo, resignifican la transición de lo muerto a lo vivo, ampliando el residuo como aquello que vive en diversos espacios: desde la materialidad del libro *Border Cantos*, hasta la página web y el espacio museístico o galerístico donde dialogan con las imágenes de Misrach. En ese sentido, los objetos de percusión, como el *teponaztli*, puede verse como un ensamblaje continuo de redes donde las materialidades que sirvieron como mediadores en el pasado persisten en el presente, listas para ser incorporadas en nuevos relatos. De esta manera, como arguye Bellomina, los instrumentos rítmicos se presentan como artefactos “densos”, que trascienden la simple producción de ritmo (39). Su materialidad no solo revela una multiplicidad de funciones, sino que también sugiere una potencial conexión con otros dominios sensoriales, destacando la interacción entre lo visual y lo sonoro en *Border Cantos*.

Como vimos en “Paisaje sonoro”, la referencia *teponaztli* permite entender el canto en *Border Cantos* como la superficie material donde lo visual y lo sonoro se encuentran para reorganizar una relación política y mediática en el libro. La convivencia de la fotografía, objeto sonoro y escritura musical que aparece en *Border Cantos*, refleja la posibilidad de repensar la fotografía más allá de su condición como imagen. Pensar la fotografía desde una relación sonora con los objetos de Galindo, propone otra interacción entre el oído y el ojo y expresa, por ejemplo, repensar la fotografía desde su aspecto material y sensorial, que ahuecan la primacía visual del ojo que mira para penetrar, capturar o representar.

A su vez, esta relación permite pensar cómo lo sonoro desestabiliza lo visual y, desde esa transformación, cuestiona la relación entre la música y lo viviente. Como explica Ana María Ochoa, en la época colonial, “si una persona ‘sonaba como un animal’ no tenía el estatus suficiente para ser considerado como persona jurídica válida” (48). Por esta razón, la escucha a lo viviente, “la determinación de su vocalidad como personas juega un papel central dentro de su estatus como persona” (48). Sin embargo, si escuchamos el archivo colonial en relación a los *cantares mexicanos*, es decir, desde un cantar que integra la materialidad del objeto sonoro y su cualidad performática, quizás ahí surja un intersticio, como sugiere Ochoa, “entre espacio y sonoridad que cuestiona precisamente la manera como la etnomusicología circunscribió las músicas locales a un objeto identificable” (48). Entender el canto, como esa superficie en “Paisaje sonoro” donde lo visual y lo sonoro se encuentran, significa en *Border Cantos*, reinscribir la relación entre el ojo y el oído en la imposibilidad “de contener la sonoridad dentro de un concepto de música limitado” y en la posibilidad de, como propone también Ochoa, mirar a lo “inhumano y otros procesos de crear imágenes y lecturas [...] no solo para referirse al pasado, sino a [...] un ‘pre-sentir un mundo sin cuerpos’” (49).

El canto permite este lugar liminal de encuentro donde ambos medios están en un mismo plano de relación. “Pre-sentir” un mundo sin cuerpos implica, en el contexto de *Border Cantos*, que las

imágenes y los objetos sonoros se articulen como mediadores de una experiencia que se ubica menos en el momento de extinción del humano como un futuro-presente, y más bien en un mundo que nos obliga a relacionarnos con la materialidad de la vida más allá de su condición de muerte. *Border Cantos* presenta una relación distinta entre medios con la que podemos pensar en “las nuevas posibles alianzas de vida” (Ochoa 49). En cierto sentido, el canto que reorganiza lo visual y lo sonoro permite una nueva alianza que escenifica un cómo vivir en lugares de relación más que una anticipación del futuro. Como cantos los relatos visuales y sonoros en *Border* persisten en el flujo de la historia, en el presente donde lo residual se desenvuelve en otros cuerpos y otras materias que lo acogen para ser transformado, para resonar, de otro modo. *Border Cantos* despliega un método de colaboración e improvisación que rompe con las concepciones fijas del pasado y el futuro, abriendo espacios en las narrativas históricas establecidas como objetos identificables.

Las vistas



Fig. 4. Richard Misrach “Campo de tiro de la Patrulla Fronteriza, autopista de Boca Chica, cerca del golfo de México, Texas, 2013,” en *Border Cantos*, coautorado con Guillermo Galindo, 2016, p. 60.

Desde la década de 1970, el fotógrafo estadounidense Richard Misrach ha emergido como una figura influyente, destacándose por sus imágenes de paisajes medioambientales y políticos, especialmente en la frontera entre Estados Unidos y México. Sus técnicas pioneras en el uso del color y las imágenes a gran escala revelan la vastedad del desierto y las complejas interacciones entre el entorno y los residuos de quienes lo atraviesan. Las imágenes fotográficas de Misrach exhiben, de este modo, la fotografía de paisajes de una manera conceptual (fig. 4). Críticas como Rebeca Solnit han definido el arte paisajístico como uno que buscaba establecer la escala humana tanto literal como cosmológica alrededor de la pregunta qué lugar ocupan las personas en el orden de las cosas (46). El punto medio, sin embargo, se ha perdido ya que,

como explica Solnit, los seres humanos son capaces de manipular desde datos genéticos y las partículas subatómicas hasta el control de ríos represados, estratosferas alteradas, y bombas nucleares, cambiando drásticamente la dirección de su mundo desde ambos extremos del espectro (46). La escala, es decir, la distancia entre lo macro y lo micro, parece haberse perdido en el proceso, y el paisaje es donde puede ser reexaminada, si no restablecida.

En el paisaje, “el cuerpo todavía determina cierto sentido de proporción; en el desierto la proporción es la de una figura muy pequeña, visible, vulnerable, sola en un vasto plano - central pero infinitesimal” (Solnit 46). Las fotografías de Misrach en *Border Cantos* reconstruyen la proporción desde la pequeñez del detalle, mientras hace visible las paradojas y las políticas de la vida que suceden a lo largo de la frontera. Como mencioné anteriormente, las fotografías están organizadas como “Cantos” que se refieren a una serie temática. En el canto del “muro”, Misrach explica, por ejemplo, que fue a finales del siglo XX que la frontera entre México y Estados Unidos empezó a constituirse como muro. En los estados más hacia el oeste, el muro se caracteriza “por largos tramos de valla con huecos ocasionales” (Misrach 17), mientras que otros, como el de Texas, la división la crea el Río Grande con pocos fragmentos de muro, unos de los cuales buscaban impedir el paso de personajes y otros de vehículos. Como explica Misrach, en la última década, sin embargo, “la construcción del muro ha aumentado con la estrategia de disuadir la migración y el tráfico de droga” (17). Esta estrategia ha fallado de algún modo, ya que los migrantes han logrado trepar, excavar y rodear el muro, así como también se han movido lejos de los puestos de control hacia el desierto y quedándose muchas veces atrapados en la vastedad de la tierra y del paisaje.



Fig. 5. Richard Misrach “El muro, al este de Nogales, Arizona, 2014,” en *Border Cantos*, coautorado con Guillermo Galindo, 2016, p. 21.



Fig. 6. Richard Misrach “Cartuchos # 36, cerca del golfo de México, Texas, 2014,” en *Border Cantos*, coautorado con Guillermo Galindo, 2016, p. 65.

Border Cantos ilustra esta relación de escalas entre lo más grande y lo más pequeño (figs. 5 y 6). Al exhibir la posibilidad de resignificar las huellas y residuos de los migrantes ambos artistas activan unas micro-narrativas con respecto a lo muy grande. Al mismo tiempo, ubican estas narrativas en una relación entre lo visual y lo sonoro. Como se explica en el libro, la Oficina de Aduanas y Protección Fronteriza de EE UU es conocida por su uso de tecnologías de vigilancia visual como imágenes térmicas, escaneos de retina, visión con binoculares y patrullas de radar, entre otras. Recientemente, esta vigilancia ha adoptado estrategias auditivas, lo que Kun denomina “conciencia situacional”, que emplean sensores de sonido y puestos de escucha en centros de mando (Kun 143). Este tipo de vigilancia sugiere que el trabajo de Misrach y Galindo se enmarca en un contexto cuyas prácticas incluyen tradiciones hegemónicas de escucha y vigilancia que se transforman mediante el reuso de los objetos personales de los migrantes y la desestabilización de lo visual frente a lo sonoro. Al transformar objetos fotografiados por Misrach en entidades sonoras, Galindo afecta tanto la percepción visual como auditiva del muro fronterizo.

Los restos de migrantes encarnan objetos desechados y los vestigios mínimos de una vida que como “vida” ha perdido importancia. Estos objetos, a menudo ignorados en la documentación oficial, resisten los métodos convencionales de registro debido a su aparente insignificancia. Misrach captura esta dinámica, contrastando lo grande con lo pequeño y desafiando la vigilancia omnipresente. En esta serialidad como *cantos*, lo más pequeño parece insinuar otros modos de lectura que buscan redirigir la mirada punzante del ojo que vigila y del oído que busca escucharlo y controlarlo todo. Ambos artistas proponen, así, una mirada *otra* que desafía el carácter oficial de los documentos que registran los pasos de los migrantes. Galindo, así mismo, reinterpreta documentos oficiales, como listados detallados de muertes en el desierto, en partituras musicales. Como explica Galindo “Grandes

hojas de Excel proporcionadas por el Centro Colibrí, en las que enumeraban las coordenadas precisas de los lugares donde se habían encontrado cuerpos en el desierto y las posibles causas de muerte fueron traducidas a símbolos que pueden interpretarse como música" (195). Esta recontextualización propone una nueva mirada a la frontera, añadiendo una dimensión interpretativa que desdibuja y resignifica la documentación oficial.

La relación entre escalas en las fotografías de Misrach, sin embargo, se enfatiza aún más con los objetos sonoros de Galindo y las notaciones musicales que amplían la noción fotográfica más allá de lo puramente forense y rearticulan nociones alternativas de cómo concebir las fotografías en relación al sonido. Por ejemplo, en la segunda parte de *Border Cantos*, "Fronteras sonoras", Galindo expresa que, la primera vez que vio una fotografía de Misrach de un arrastre de llantas de la Patrulla Fronteriza, con líneas a ambos lados de una carretera de desierto cubierta de arena, pensó "en líneas de un pentagrama diagonales y en movimientos que arrastraban al espectador hacia la imagen y/o al oyente hacia una secuencia sonora" (195). Con las palabras de Galindo, sugiero pensar en un proceso de mediación, como ya vimos en la secuencia de imágenes de "Paisaje sonoro," en donde los elementos fotográficos se transfieren a una escritura musical. En ese sentido, la cercanía de Galindo con un pensamiento escritural precolombino, de nuevo, se transfiere a la notación musical al considerar la escritura como un gesto pre-verbal que se acerca a lo pictográfico. Las "vistas" en *Border Cantos* se redefinen desde lo sonoro como una relación más pictográfica que fotográfica, más cercana, de nuevo, a la evocación de imágenes en los *cantares mexicanos*.

Con respecto a los *cantares mexicanos* y la relación entre canto, escritura e imagen, Gary Tomlinson explica que la pictografía, al enfocarse en gestos más que en lo textual, captura aspectos del habla que el alfabeto no logra, especialmente aquellos vinculados al movimiento en el canto (17). La pictografía sirve como un puente entre el gesto y el habla, en un momento donde el habla aún poseía cualidades del canto. Así, tanto la pictografía como el canto se alejan de la precisión semántica del alfabeto para incorporar una expresión gestual. Si pensamos de nuevo, en las palabras de Galindo y en la conjunción visual-sonora, podemos pensar que la relación entre medios en *Border Cantos* es intermedial en tanto que las fotografías de Misrach no son sólo imágenes en sí, sino soportes de una escritura musical y portadores de un posible evento sonoro. En ese sentido, la práctica de Galindo, como he argumentado, amplía la noción fotográfica más allá de la imagen y su aparente fijeza. El uso de la imagen fotográfica como evento sonoro subraya, entonces, el canto mismo desde donde lo visual y lo sonoro se expresan en relación que, de nuevo, sobrevive la página del libro.

Entender esta relación intermedial desde los *cantares mexicanos* también implica entenderla como medios de conexión con el pasado precolonial, destacando a relación intrínseca entre el canto, la danza y el ritual en las comunidades prehispánicas. Como explica Tomlinson, varios pasajes en los *cantares*, aluden a libros

de canciones que ya traía en sí mismos una relación entre canto y pintura (68). Así, cuando el cantante entona "tocoyaitquihuitz in mocuicaamoxtlacuilol—tú vienes cargando tu libro de canciones-pintura" Tomlinson lo asocia con los códices florentinos, cuya relación parece señalar no tanto un caso de materialización de la canción a través de la actuación en un libro, sino la propuesta de algún tipo de libro del cual podrían cantarse canciones a partir de imágenes (17). La relación entre escritura y canto que Tomlinson identifica no es realmente una pintura de la canción, sino otra materialidad en la que tanto las pinturas, los libros de canciones, como las flores, gemas y plumas en otros *cantos*, manifiestan el acto de cantar mismo (69). La escritura, en este caso, como explica Tomlinson, en lugar de servir una función puramente útil y textual o como una "*aide-mémoire*" para la música, se convoca al tiempo que se emite el canto (69), en tanto que la pintura emerge a medida que se canta.

A través de la relación entre el canto y la pictografía, la relación entre lo visual y lo sonoro en *Border Cantos* emerge en ese entre-lugar fronterizo que se manifiesta hacia un afuera del libro, de las imágenes, de los sonidos, que buscan resonar, tocar otras materias. Por ejemplo, la alusión al canto de las flores y otros materiales en los *cantares mexicanos*, como explica Tomlinson, propone menos un recuerdo hacia antiguas canciones, sino algo más central en la cosmovisión Nahuatl: una afirmación de que las cosas que más importaban en estos ámbitos de expresión—flores, gemas, metales, plumas, pictogramas pintados y palabras pronunciadas por igual—estaban entrelazadas en una trama de materialidades en la que cada una ganaba sus poderes significativos a través de su contacto con las otras (69).⁵ El contacto, en el caso de *Border Cantos*, surge en ese mismo instante en el que los objetos residuales de los migrantes se transforman en objetos sonoros y cuyas voces, hasta cierto punto, inaudibles, reemergen en esa situación pre-verbal, gestual y sonora similar a la de los *cantares*. Desde ahí podemos pensar, una vez más, en una reescritura de lo visual desde lo sonoro que no busca reemplazarlo, sino potencializarlo en el lugar intermedio en el que el ojo y el oído se tocan.

Las fotografías de Misrach en *Border Cantos* pueden interpretarse entonces como objetos que resaltan la materialidad, un enfoque ya pensado por antropólogas como Elizabeth Edwards. Esta perspectiva considera la fotografía no solo como una abstracción o práctica instrumental, sino como una imagen-objeto en un entramado relacional, lo que permite su significación a través de diversos modos de conocimiento. La materialidad de la fotografía es central porque, como señala Edwards, "it is the fusion and performative interaction of image and materiality that gives a sensory and embodied access to photographs" (27). Esta propuesta destaca, de nuevo, la importancia de considerar la fotografía no solo como una imagen visual, sino como un objeto físico que existe en el espacio y el tiempo. La interacción entre la imagen capturada y el medio en el que se presenta (ya sea papel fotográfico, una pantalla digital, etc.) juega un papel crucial en cómo experimentamos y

entendemos la fotografía. La textura, el peso y la presencia física de la fotografía influyen en nuestra percepción de la imagen. El enfoque en la materialidad subraya cómo las fotografías son materias vivientes que interactúan en relación con el mundo de manera activa y que ofrecen una alternativa para pensar la memoria, la nostalgia y la historia.

Pensar las fotografías como soporte musical y como movimiento hacia una secuencia sonora en *Border Cantos*, es considerarla precisamente en relación con diferentes cuerpos. En esta relación la fotografía misma se vuelve un objeto relacional en el que están implicadas distintas temporalidades bajo el residuo visual y el residuo sonoro. Desde esa cualidad residual, las fotografías se convierten en partituras que cuestionan la lectura lineal tanto de la música como de la escritura. Con respecto a esto dice Galindo, "Estas fotografías me hicieron pensar en acontecimientos inesperados que llegan desde todas las direcciones, todas a la vez o en tiempos distintos: un universo policéntrico donde cualquier cosa puede pasar en cualquier momento" (195). Con esta cita argumento, una vez más, que la transformación entre lo fotográfico como imagen a lo fotográfico como medio para lo sonoro es posible desde una ampliación del medio fotográfica que se mueve hacia un afuera. Desde esta posible sonoridad, en donde el sonido se escribe en el medio fotográfico, ambos medios presentan un desafío para los modos de lectura, escritura y visualización anclados en el deseo de vigilancia en la frontera entre México y Estados Unidos.

Igualmente, en esta ampliación de las fronteras visuales y sonoras, pienso una expansión de la noción estática de la fotografía como la captura de un momento preciso en el tiempo. Construir fotografías como objetos relacionales en *Border Cantos* implica, como he argumentado, pensarlas desde su materialidad. Es decir, no solo en su condición de imagen, sino también como soporte, corporalidad y materialidad. Si, como argumenta Edwards, las preocupaciones occidentales dominantes sobre el realismo, la subjetividad e individualidad y los modos occidentales de verdad histórica están basadas en ciertas suposiciones sobre la naturaleza de la fotografía, estas preocupaciones están caracterizadas por lo general en términos de muerte y pérdida (86). Tales suposiciones han influido en la relación entre fotografía e historia. Las fotografías, según Edwards, pero también su resignificación como soporte material para el sonido según las palabras de Galindo, no sólo enfatizan esta noción de pérdida, sino también, y quizás más radicalmente, sirven como soporte en donde situaciones y experiencias como la migración están en constante disputa.

Renombrar y reconceptualizar las fotografías implica entenderlas como objetos activos que son parte de las "historias imaginarias" en las que se expresan los relatos de migrantes. El título de "Historias imaginarias" que refiere al texto que Galindo escribe en la segunda parte "Frontera Sonora", permite pensar estas historias como relatos que se reinscriben en secuencias sonoras y reescriben lo puramente visual. De este modo si pensamos las fotografías de Misrach, como un residuo congelado de acción y

agencia, según la idea fotográfica de Alfred Gell (68), las fotografías pueden convertirse en portales a través de los cuales se accede a relatos inimaginables y se transmite, de otro modo, la experiencia migratoria. La fotografía pensada de este modo revela en las imágenes de Misrach una profundidad en la textura del muro, donde los mínimos detalles adquieren una resonancia simbólica, abriendo pasajes a través de los cuales se filtran las voces y experiencias de aquellos que llegaron, o no, al otro lado. Traducir la fotografía a eventos, a la temporalidad de lo sonoro es crear un movimiento entre su fijeza y su movimiento como objeto relacional. Entender la fotografía de este modo es ubicarlas, así, en una posición relacional que es, como dice Edwards, intrínsecamente anti-esencialista, porque están compuestas por múltiples intersecciones de intención, proceso y acción (31). Es desde esta posición que es posible hacer una revisión de las imágenes que se alejan de las teorías dominantes de la fotografía, para pensarlas, en cambio, como parte de un movimiento en el que la experiencia sensorial está constantemente redefiniéndose de modo que la composición fotográfica de Misrach pueda pensarse a través de otras formas de lectura musical.

En ese sentido, argumento que la intervención de Galindo en las imágenes de Misrach, proponen otra forma de interpretar las fotografías como una experiencia y como la posibilidad de un pensamiento sensorial dentro del mismo proceso fotográfico. Esta indagación reconoce la pluralidad de modos de conocimiento por los cuales lo fotográfico puede volverse sonoro. Es esta preocupación por el carácter performativo de lo sonoro lo que Galindo le da a la imagen y a través de la cual se puede usar como parte de un uso cotidiano de las imágenes, por un lado, y como una ampliación de eventos abiertos a lo inesperado, por otro lado. De esta manera, como arguye Edwards, las fotografías en su compromiso con la historia se vuelven objetos táctiles, sensoriales, que existen en el tiempo y el espacio (28). Desde ahí las fotografías son objetos y soportes en movimiento que, en su paso a convertirse en evento sonoro, activan otra experiencia de los relatos migratorios y, quizás, desde múltiples puntos se ubican en un universo policéntrico. Desde este universo, los relatos ya no dan cuenta de grandes relatos historiográficos, sino de aquellos que se quedan sumergidos o fracturados en la situación entre líneas que evoca la misma noción de relatos y cantos fronterizos.

Fig. 7. Richard Misrach y Guillermo Galindo, "Paisaje sonoro," en *Border Cantos*, 2016, p. 222.

Shown on page 112 of this document.

De cierta manera, pensar las imágenes como soporte para el sonido, y el sonido como evocador de imágenes es acercarse a la intermedialidad como una relación que también tiene implicaciones políticas. En *Border Cantos* no sólo se combinan formas, sino que se materializan las relaciones mediáticas que pueden verse como caminos hacia diversas formas de vida. En este sentido, críticos como W.J.T. Mitchell y Mike B.N. Hansen reimaginan los medios

como un entorno para vivir que no sólo depende de la noción omnipresente de los medios existiendo en todas partes—desde los cuerpos humanos hasta internet e incluso la basura—sino también en cómo condiciona y habilita las posibilidades de experimentar y comprender el mundo (Johansson and Petersson 10). Esta relación intermedial se puede ver de nuevo en la secuencia “Paisaje sonoro” (fig. 7) en *Border Cantos*.

De este modo, como he sugerido, la transformación de lo visual a lo sonoro propone una serie de eventos temporales que abren otras interpretaciones de los residuos en la frontera. Galindo describe así el proceso de reflexión sobre lo visual y lo sonoro: “Los colores, la niebla y los contrastes de luz al amanecer me hicieron pensar en brillantes pasajes musicales que evolucionan hacia lo opaco” y “La densidad del paisaje o la curvatura de las montañas se transformaron en contornos melódicos” (195). A través de las palabras de Galindo, pienso el medio fotográfico como una expresión sonora donde el paisaje del desierto se reinterpreta en función de lo que contiene y se fotografía. Esta dimensión sonora de lo fotográfico también interfiere en la inmovilidad de la imagen, difumina sus límites y sugiere, en su lugar, una reubicación constante de los cuerpos que alguna vez estuvieron allí, un canto persistente que se integra en un nuevo lenguaje visual y sonoro.

Este enfoque material e interpretativo revela que los cuerpos y residuos de los migrantes no solo pasaron y “estuvieron allí”, sino que su travesía, organizada en formas de cantos, nos invita a reflexionar continuamente sobre su presencia y su paso por el desierto. La idea de que los cantos, al igual que las fotografías, están en constante relación nos hace volver a pensar en los *cantares* cuya sonoridad, como hemos visto, es intrínsecamente intermedial y evocan un afuera, un material otro, que expone, quizás, el movimiento extendido en el que regresan repetidamente. En este sentido, ver las imágenes de Misrach desde una sonoridad implica redescubrirlas a partir de sus texturas más sutiles, de sus entramados cuya fijación escritural se mueve en diálogo con las composiciones sonoras de Galindo. Mirar entre estas texturas podría ser otro modo de entender la relación entre la materia y lo viviente, de lo sonoro y lo visual, y de aquello que surge cuando los residuos se expresan en la dualidad de voces, en el soporte que, al tiempo que los recibe, enfatiza aún más el entretejido que los compone y los articula en otro lugar.

Los sonidos

En la segunda parte de *Border Cantos* “Fronteras sonoras”, aparecen los objetos sonoros e instalaciones de Galindo que también se relacionan con un lenguaje simbólico, con los datos visuales, la codificación y la reinterpretación de datos transferidos a otros medios. Sus notaciones musicales, objetos sonoros e instalaciones muestran cómo la investigación y los datos estadísticos que acumulan información a partir de softwares, han sostenido históricamente los sistemas de poder. De la serie de *Border Cantos*,

Galindo diseñó más de sesenta objetos sonoros y notaciones musicales a partir de los objetos personales de los migrantes que Misrach encontró a lo largo de la frontera. Cada objeto contiene un relato y una asociación con un ecosistema en particular. Como Galindo explica, estos objetos que él llama “Cibertotémicos”, son talismanes, conectores, mediadores entre realidades alternativas que unen lo material y lo espiritual, la realidad y la imaginación. Cada objeto es, entonces, un portador de relatos que evoca el principio de la prosopopeya: lo que permite que las cosas cuenten un relato en su propia voz (Sonic Mediations 3). Las múltiples combinaciones sonoras son así partes de un vocabulario sonoro más amplio.

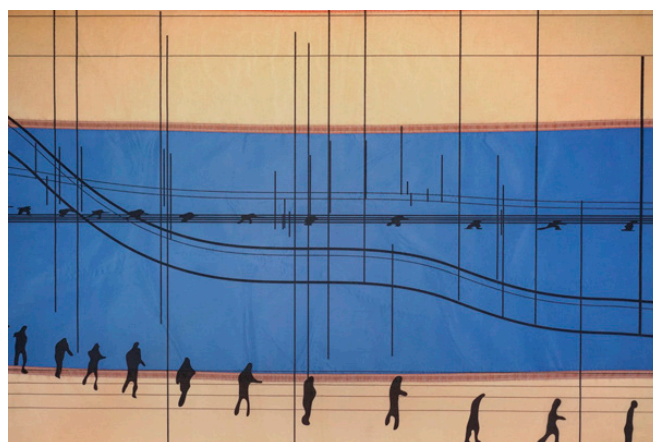


Fig. 8. Guillermo Galindo “Bandera de caravana,” en *Border Cantos*, coautorado con Richard Misrach, 2016, p. 231.

Las partituras de Galindo, como se ven en *Border Cantos*, crean una forma alternativa de documentación y mapeo que desafía la representación de los residuos de los migrantes como meros datos. Esta forma otra de documentación se puede ver en el uso de Galindo de la notación musical. Como explica el artista, la notación musical gráfica es tan antigua como la necesidad de expresar ideas con símbolos, las “tablillas cuneiformes encontradas en lo que hoy es Irak, y que datan de 2000 años a.c. representan instrucciones fragmentarias de cómo interpretar música” (“Historias imaginarias” 195). Igualmente, los códigos precolombinos de aztecas y mayas eran mapas iconográficos de historias muy detalladas de acontecimientos que debían leerse en una cierta secuencia y de maneras específicas. Los códigos, de algún modo, ya incluían una relación entre medios como otro lenguaje para documentar la historia ya que “podían incluir un poema, una canción, una historia, una pintura y detalladas descripciones de los objetos y la comida presentes en una escena concreta en un momento dado, todo al mismo tiempo” (195). Esta notación se puede ver en las instalaciones *Bandera de caravana* (fig. 8) y *Bandera de rastreo de sarape* (fig. 9),⁶ que también aparecen en *Border cantos* y que ejemplifican su uso de la escritura y el sonido para retrazar un territorio. En estas obras, Galindo superpone sus notaciones musicales no solo en las fotografías de Misrach, sino también sobre una variedad de

banderas descoloridas y desgastadas por el clima encontradas en la frontera. Cada pieza vibra con su propia resonancia visual: por ejemplo, *Bandera de voces* está impresa de manera ordenada con claras instrucciones de actuación tipo rebus, mientras que las abstracciones de línea y color en *Bandera de rastreo de sarape* hacen eco de las improvisaciones lúdicas de una pintura de Joan Miró.

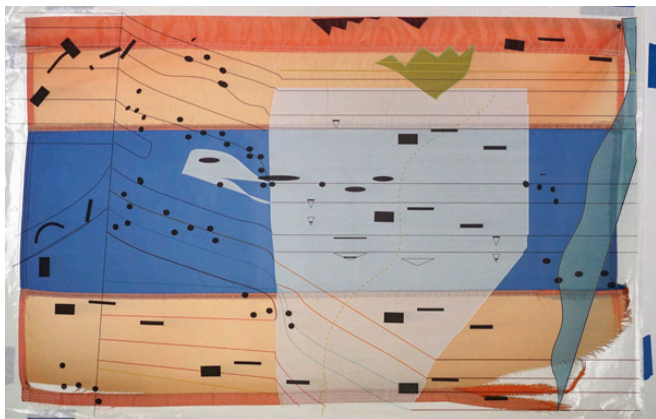


Fig. 9. Guillermo Galindo "Bandera de rastreo de sarape," en *Border Cantos*, coautorado con Richard Misrach, 2016, p. 226.⁷

La relación entre partituras y fotografía le suma una instancia transformativa a la notación propuesta por Galindo que cuestiona el sistema de notación occidental. Como arguye Susana González-Aktories, este sistema ha sido cuestionado desde principios del siglo XX, especialmente por músicos que lo encontraban demasiado limitada e insuficiente para captar otras características expresivas no convencionales, pero igualmente importantes, que forman parte del mundo del sonido y la música (11). Por lo tanto, los códigos de notación previamente establecidos, su escritura, sus medios de instrucción, así como su disposición en la página, se sometieron a un proceso de deconstrucción que ha llevado a repensar y reinventar nuevas formas para su inscripción, interpretación y comunicación (11).

En estas banderas, Galindo emplea los ritmos y patrones de la música, reinterpretados a través de varios modos innovadores de representación visual, para evocar una historia viva, un archivo viviente, a partir de restos descartados y olvidados. Ambas obras ilustran cómo Galindo usa el sonido como un medio dinámico, ofreciendo una nueva perspectiva sobre la relación entre la materia y el mundo. Sin embargo, nos recuerda constantemente que su práctica se extiende más allá del sonido: sus partituras son un componente vital de sus obras y su proceso de composición. Al hacerlo, Galindo actualiza el concepto del curador Carlos Prieto Acevedo del sonido como un medio que no desplaza completamente las imágenes, sino que colabora con ellas, proponiendo una nueva forma de composición que incluye imágenes (5).

La obra artística de Galindo indica que el sonido remodela cómo nos posicionamos como sujetos auditivos y reconfigura los modos de escribir y leer en nuestra capacidad de escuchar. Lo

hace no solo en un sentido literal, sino también a través de sus reverberaciones poéticas y políticas que reflexionan sobre las capacidades de estas formas para resonar. La resonancia, como un subproducto activo del sonido, puede dar forma a cómo percibimos la historia, la cultura y la política. Como vibración y reflexión, la resonancia altera nuestra relación con el pasado, presente y futuro, generando lo que Brandon LaBelle denomina microepistemologías, donde materialidades sonoras, como el eco, la vibración y el ritmo, descubren formas específicas de entender el mundo (xviii). Estas materialidades responden tanto a las vidas que han pasado como a las materias que han dejado atrás. Es una recomposición de las vidas cotidianas vividas y su potencial para reverberar en futuros alternativos. La resonancia es una forma de rastrear esta apertura a través de la cual el sonido y la materia, las huellas y los residuos siguen esas vidas y sus restos. La intención no es completamente preservarlas, sino permitirles resonar una vez más.

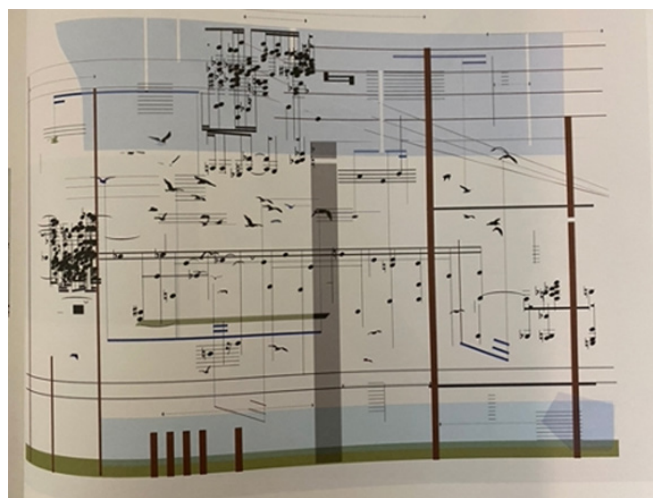


Fig. 10. Guillermo Galindo "Rastreo de aves del paraíso 1, 2014," en *Border Cantos*, coautorado con Richard Misrach, 2016, p. 207.

La organización poética del canto en *Border cantos* alude a este resonar, sonar de nuevo, en donde lo visual y lo sonoro contribuyen en conjunto a esta deconstrucción de la notación musical que González-Aktories identifica. Estas partituras de Galindo incorporan a menudo elementos como los patrones fluidos creados por el vuelo de los pájaros, sirviendo como metáforas del sonido a lo largo del tiempo. El camino sin restricciones del vuelo de los pájaros informa la partitura final, donde las barras verticales simbolizan el muro fronterizo, segmentando los eventos en divisiones de tiempo (fig. 10). El vuelo de los pájaros, al igual que los objetos desechados transformados en objetos sonoros y notaciones dentro de las partituras, traza un camino que muestra el movimiento transitorio que conecta elementos sonoros con textuales. El vuelo también significa la intensidad creada por el sonido dentro de un espacio relacional, enfatizando una intersección que es a la vez distinta y simultáneamente expansiva, abriendo a varios eventos sónicos.

El impulso de Galindo de recopilar y reinterpretar los restos materiales de los migrantes, así como los desechos del muro, y el de Misrach de visibilizar la situación paradójica y violenta de la frontera, pueden verse como una compulsión por documentar. Esta colección trasciende la simple acumulación de imágenes y sonidos. Presentan, en cambio, la creación de un archivo fonográfico, un archivo vivo, por fuera del dominio económico y militar. Galindo propone un método documental que remodela los parámetros materiales y temporales de voces latentes y está asociado con el movimiento sonoro de ser por un lado efímero y, por otro lado, una materialidad que se proyecta y rebota en otro lugar. En lugar de esforzarse por preservar el sonido frente a la transitoriedad, Galindo hace sonar a los objetos desde una nueva materialidad donde se expresan de otra manera, donde los relatos son difícilmente apropiables.

escena la relación entre medios más allá de sus restricciones disciplinadas y disciplinarias. El movimiento en el que lo visual se refiere a lo sonoro al articularse como cantos y en donde lo sonoro se imprime en lo visual, hace del canto un punto de partida, siempre a punto de comenzar, en donde los relatos de migrantes emergen en la brecha, en gesto pre-verbal del habla, como desafío frente a los datos estadísticos que insisten en fijarlos como cifras. El canto, entonces, por su carácter reiterativo, performático y comunal en referencia a los *cantares mexicanos*, incorpora un archivo vivo donde los relatos de migrantes y los cuerpos de donde emergen se convierten en residuos efímeros que desafían una acumulación estática del pasado. Igualmente, los objetos sonoros de Galindo sirven como un punto clave para movilizar este archivo desde el material mismo y su posible recomposición. Permitir que los materiales *canten* es, de algún modo, expandirlos desde el aliento de la voz y la materialidad del cuerpo que, en convivencia, evocan su propia resonancia en tanto toca y llega a otro lugar, otro cuerpo, otra materialidad.

Desde esta resonancia de la voz y el cuerpo la obra de Galindo, desde las notaciones musicales, la recomposición de residuos hasta su transformación en objeto sonoro muestra un proceso en el que los residuos se reúnen. En esta reunión de lo desechable,⁸ las inscripciones físicas y materiales de los residuos se traducen a lo sonoro para amplificar sus voces latentes en algo que pueda llegar al oído y modular el afecto. Es en este sentido que Galindo dice que el sonido es, en realidad, *tocar la piel de los oídos*.⁹ Tocar de esta manera implica una relación táctil y material con el sonido que activa lo que toca, roza y se posa a su alrededor. De este modo, más que una ventriloquia que pretende reemplazar las voces de los migrantes, los objetos sonoros de Galindo proponen una sonoridad donde es posible llegar a tocar esos relatos. Desde ahí, podemos, quizás, activar una escucha desde otro lugar, en otra posible vida, en un constante “estar haciendo”, y una obstinada creación frente a la voz efímera que se escapa. El acto de transformar lo muy interior, o la “interioridad de la vida”, a partir de los objetos sonoros propone descifrar y reinterpretar los elementos que contribuyen a

la experiencia fronteriza. Desde lo encontrado, Galindo reinscribe un significado aparentemente fijo y sedimentado en las distintas capas de la vida diaria, y de esta vida, específicamente, de vivir cruzando la frontera.



Fig. 11. Guillermo Galindo, *Zapatello*, 2014. Neumático encontrado, zapato de cuero encontrado, guante de nailon encontrado y objetos de la Patrulla Fronteriza encontrados; cuero crudo, cuerno de toro, cuerno y madera, 70 x 38 x 76 pulgadas.¹⁰

Los sonidos de Galindo nos ubican en una puesta en común desde lo íntimo de una vida, como la voz, y el medio singular en el que esta voz busca manifestarse. Este movimiento complica la documentación oficial de la Patrulla fronteriza y sus desproporcionados métodos de vigilancia en la frontera. Como podemos ver en su obra *Zapatello* (fig. 11), Galindo usa una bota de un migrante para crear ritmos (zapatear, golpear) de percusión sobre una llanta que era de la Patrulla Fronteriza. La silueta humana, que viene de un campo de tiro, ayuda a que el *zapatello* golpee la llanta con el intento de que se deje una huella sonora del migrante. Resignificar estos objetos, hacerlos ser otra cosa, más que ser un acto meramente formal, contesta y redefine los usos de documentación y entrenamiento de la patrulla fronteriza.

En *Border Cantos*, Galindo introduce un proceso mediante el cual los mínimos residuos de los migrantes abren camino a un método alternativo de informar y comprender. Podría decirse que Galindo reinterpreta algunos aspectos del “documento”, tradicionalmente visto como un medio para mostrar, informar o conocer. Este enfoque trasciende lo textual como prueba inequívoca

de datos, introduciendo la posibilidad del sonido como un medio transformador que informa y afecta la experiencia de quién lo ve y lo escucha. En este sentido los objetos sonoros y las partituras de Galindo exhiben la posible composición de una vida como eventos sonoros. Su timbre singular, como el golpeteo del *Zapatello*, responde a las x en los mapas que buscan identificar a los migrantes en la frontera y revela sutilmente el subtexto de los sistemas de poder que reducen a las personas a meros datos y critica la rígida industria de vigilancia fronteriza entre México y EE UU. Galindo exhibe una manera distinta de hacer resonar los relatos en el presente, sugiere ir más allá de la x mapeable de lo que estas cifras fueron y, a través de los sonidos de sus objetos, hace posible desorientar el origen de estas cifras y, en cambio, apostar por su invisible y, aun así, imaginativa reverberación en otras materialidades.

Las características materiales, tanto de lo visual como de lo sonoro, se hacen perceptibles en tanto viajan a través de y en contacto con otros medios. Al hacer explícita la relación entre ambos medios, Misrach y Galindo presentan en *Border Cantos* figuras alternativas, como cantos, y resonancias, en las que las huellas de cuerpos migrantes encuentran su expresión material en diferentes soportes que contestan su documentación en archivos oficiales. Ambos artistas desafían las huellas que son sepultadas por sistemas de poder y opresión, por historias unilaterales y totales, por la instrumentalización de los medios y la mercantilización de discursos que parecen dominar y controlar las historias de las recientes crisis migratorias entre México y Estados Unidos. El sonido y la imagen crean una relación que, frente al poder y la muerte, activan y reactivan archivos vivos. Archivos que, en tanto elusivos y efímeros, presentes y diferidos, evitan recuperar las huellas del pasado, para, en cambio, abrir la posibilidad de que esas huellas emerjan entre su aparición y desaparición, entre la reiteración viva del canto que se toca con las voces de otros cuerpos y su continuo devenir.

Quisiera reiterar una vez más el significado del canto en los cantares mexicanos. Como mencioné anteriormente, el canto en estos evoca una noción de lo vivo que une materia, cuerpo y objeto. Desde esta cercanía, como explica Tomlinson, el uso insistente de la semántica del canto, que reitera un pequeño repertorio de cosas que pueden ser creadas a través de este, trasciende un mero juego de imágenes poéticas. Las piedras, plumas, metales, pinturas y flores en los cantares no deben entenderse solo como un repertorio topológico limitado del ritual nahua en su legado, sino "as the upweilling in this latter-day ritual of perceived Nahua realities. It is not a question of songs being like flowers but simply songs *being* flowers" (75). En el canto de los cantares, cantar sobre una flor es, de alguna manera, crear esa flor con el canto, y hacerlo continuamente. La cualidad tanto efímera como residual del canto en los cantares subraya una acumulación que crece y se reitera de tal manera que, como dice el cantor "Estoy cantando flores constantemente" (75).

Esta comprensión del canto como una forma de creación

material y vivo se relaciona con lo visual y lo sonoro en *Border Cantos*. Al igual que los cantares mexicanos, donde el acto de cantar trasciende la simple producción de sonido para convertirse en un acto de creación material, el trabajo de Galindo transforma objetos residuales en instrumentos sonoros, invocando una nueva vida a través del sonido. Al hacer resonar estos objetos, Galindo no solo recupera su materialidad, sino que también les infunde un nuevo significado, en un proceso que refleja la capacidad del canto de los cantares para materializar aquello que nombra. De esta manera, la práctica sonora de Galindo nos dice que los sonidos no existen por sí mismos, sino que se viven en relación con otras materias, con sonidos reales e imaginados. Es un intento, entonces, por vincular lo visual y lo sonoro como una puesta en escena que compone la situación en la que el residuo material, visual y sonoro son parte de la intimidad de unas vidas que se rematerializan en ese lugar intermedio en donde se nombran de otro modo. Así, el trabajo de Galindo y Misrach en *Border Cantos* se convierte en una constante reiteración de lo visual y lo sonoro donde ambos medios actúan como mediadores entre lo material y lo vivo, y sus posibles sobrevivencias.

Los sonidos que Galindo activa a través de sus objetos transitan y transforman los espacios en donde resuenan, en los soportes fotográficos en donde se posan. En esos espacios Galindo y Misrach, abren espacios de lo común para que lo íntimo residual de los cuerpos que pasaron por la frontera resuenen en otras materias. Los sonidos de Galindo crean ecos en donde llegan, no tanto porque hacen repetir una voz, sino porque la difiere, la amplifica, la hace sonar una vez más, activa una vida en la brecha en la que es imposible recuperarla. Cuando la voz de los cuerpos resuena en otros objetos, materias y cuerpos y, cuando la imagen se vuelve una secuencia sonora como cantos, es decir, cuando sonido e imagen suenan *otra vez*, se puede expandir ese espacio de pausa y vacío, se puede, quizás *tocar la piel de los sonidos*.

NOTAS

¹ Todas las imágenes de este artículo se están usando con permiso de Richard Misrach y Guillermo Galindo.

² Aunque Kun se refiera principalmente al libro, podemos entender su asociación entre lo visual y lo sonoro como metafórica en esta instancia. Sin embargo, cuando el libro se vuelve también exposición artística, se puede pensar en esta relación con respecto a la organización espacial de los objetos y las fotografías en las salas de museos (10).

³ Molina, 1970, f. 60r.

⁴ Como se explica en el Museo de Antropología en México: "Algunos *teponaztlis* que se conservan en los pueblos indígenas mantienen un uso ritual muy importante pues son considerados entidades con vida y voluntad propias, y un carácter sagrado; algunos de ellos tienen figuras labradas que representan a una deidad, aunque existen muchos que son lisos". Instituto Nacional de Antropología e Historia, Teponaztli, *Museo Nacional de Antropología*, noviembre, 2018, www.mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=180.

⁵ My translation.

⁶ Cada bandera tiene inscrita una de las partituras musicales de Galindo en un sistema de notación que evoca las partituras gráficas de John Cage, Cornelius Cardew y Karlheinz Stockhausen.

⁷ Partitura de sarape (impresas en bandera utilizada por la organización humanitaria Water Station como señal para migrantes perdidos).

⁸ Esta técnica del reuso también se asocia con el principio del *rasquachismo*. Tomás Ybarra-Frausto describe el *rasquachismo* como una actitud más que un estilo, derivada del náhuatl, que va más allá de un simple reciclaje. El *rasquachismo* busca subvertir y desafiar convenciones, priorizando la adaptabilidad y la creatividad desde una perspectiva marginal. Ser *rasquache* "is to posit a bawdy, spunky consciousness seeking to subvert and turn ruling paradigms upside down—a witty, irreverent and impertinent posture that recodes and moves outside of established boundaries" (5). El *rasquachismo* celebra la recursividad y evidencia una preferencia por lo comunal frente a la pureza. En este contexto, Galindo resignifica los objetos dejados por los migrantes, convirtiéndolos en expresiones sonoras que desvían su origen hacia una resonancia comunal y táctil.

⁹ Conversación informal en el estudio del artista, agosto de 2023.

¹⁰ Esta imagen aparece también en *Border Cantos* en la página 197. Sin embargo, fue cortesía de Guillermo Galindo como una imagen que también circula aparte del libro.

OBRAS CITADAS

- Beacon, David. "Border Wall Photographs and Music." *NACLA*, North American Congress on Latin America, 7 Apr. 2017, nacla.org/blog/2017/04/07/border-wall-photographs-and-music.
- Bellomia, Valeria. "Sound Artefacts as Containers. The Materiality of Rhythm in Ancient Mesoamerica." *Pallas*, no. 115, 2021, <https://doi.org/10.4000/pallas.20000>.
- Du Preez, Amanda. "(Im)Materiality: on the matter of art." *Image & Text*, no. 14, 2008, pp. 30–41.
- Edwards, Elizabeth. "Photographs and the Sound of History." *Visual Anthropology Review*, vol. 21, nos. 1 and 2, 2005, pp. 27–46.
- _____. "Talking Visual Histories: Introduction." *Museums and Sources Communities*, edited by L. Peers and A. Brown, Routledge, 2003, pp. 83–99.
- Galindo, Guillermo, Misrach, Richard. *Border Cantos*. Aperture Foundation, 2016.
- _____. "Historias imaginarias." *Border Cantos*. Aperture Foundation, 2016.
- _____. *Sonic Mediations*. University Art Gallery, California State University, Stanislaus, 2022.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford UP, 1998.
- Gill, S.P. "Rhythmic synchrony and mediated interaction: towards a framework of rhythm in embodied interaction", in *AI & Society*, vol. 27, no. 1, 2012, pp. 111–127.
- LaBelle, Brandon. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. Continuum, 2010.
- Molina, A. de. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana; estudio preliminar de Miguel León-Portilla*, Mexico City, 1970.
- Prieto Acevedo, Carlos. "23-¿Cómo El Sonido Hace Espacio Para Que Otras Cosas Lleguen?" *CC Catálogo Contemporáneo*, consultado 19 de junio 2022, cc-catalogo.org/en/listas-de-lectura/c%C3%B3mo-el-sonido-hace-espacio-para-que-otras-cosas-lleguen.
- _____. *Critical Constellations of the Audio-Machine in Mexico: Ruins and Reconstructions of a Sonic History*. CTM, 2017.
- Sieburth, Richard. "The Design of the 'Cantos': An Introduction." *The Iowa Review*, vol. 15, no. 2, 1985, pp. 12–33, <http://www.jstor.org/stable/20156174>.
- Solnit, Rebeca. "Introduction." *Crimes and Splendors: The Desert Cantos of Richard Misrach*. Bulfinch Press, 1999.
- Tomlinson, Gary. *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge UP, 2007.

Townsend, Sarah J. "His Master's Voice? A Hemispheric History of Phonographic Fictions." *Revista Hispánica Moderna*, vol. 70, no. 2, 2017, pp. 197–216.

Ybarra-Frausto, Tomás. "Rasquachismo: A Chicano sensibility." *Chicano aesthetics: Rasquachismo*, MARS, Movimiento Artístico del Río Salado, 1989, pp. 5–8.

received 16 de diciembre de 2023

revised 5 de marzo de 2024

accepted 5 de marzo de 2024