



**DESIERTO SONORO, DE VALERIA LUISELLI:  
EN BÚSQUEDA DE LOS «NIÑOS PERDIDOS»**

Liliana Swiderski  
(Universidad Nacional de Mar del Plata - CELEHIS)

**Resumen.** A partir de su experiencia como traductora en la Corte Migratoria de Nueva York, la escritora mexicana Valeria Luiselli (1983) ha publicado *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)* (2016) y *Desierto sonoro* (2019), ambos centrados en los desplazamientos de menores no acompañados desde países latinoamericanos hacia Estados Unidos. En *Desierto sonoro* es posible advertir la tensión entre ficción y documento, así como la importancia del archivo (escrito, visual, auditivo) para la conservación y revisión de la historia. La novela denuncia los efectos de las catástrofes provocadas por decisiones biopolíticas, principalmente la migración de niños solos y el exterminio de los apaches, pero también otros movimientos poblacionales pasados o presentes. El lamento por los desaparecidos y las diversas estrategias para recuperarlos alcanzan su punto culminante en *Elegías para los niños perdidos*, un libro íntegramente transcrito en la novela, atribuido al heterónimo femenino Ella Camposanto.

**Abstract.** Based on her experience as a translator at the *New York Immigration Court*, the Mexican writer Valeria Luiselli (1983) has published *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)* (2016) and *Desierto sonoro* (2019), both focused on the migration of unaccompanied Latinoamerican children to the United States. In *Desierto sonoro* it is possible to notice the tension between fiction and document, as well as the importance of written, visual or auditory archives for the preservation and revision of history. The migrant children travelling alone and the extermination of the Apaches, but also other past or present population movements, converge in the novel, which denounces the effects of catastrophes caused by biopolitical decisions. The lament for missing people and the different strategies to recover them reach their climax in *Elegías para los niños perdidos*, fully transcribed in the novel, and whose author is the heteronymous Ella Camposanto.

**Palabras clave.** Valeria Luiselli, Infancia, Migración, Archivo, Biopolítica

**Keywords.** Valeria Luiselli, Childhood, Migration, Archive, Biopolitics

*Desierto sonoro*, by Valeria Luiselli: in search of the «lost children»

Articolo ricevuto: 25/05/2020 - Articolo accettato: 15/06/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

### 1. Entre la ficción y el documento

La escritora mexicana Valeria Luiselli (1983) se desempeñó como traductora voluntaria de los menores que cruzaban solos la frontera entre México y Estados Unidos, país donde actualmente reside. La experiencia se plasmó en *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*, publicado en 2016 y organizado a partir de las cuarenta preguntas del cuestionario que, en estos casos, aplica la Corte Federal de Inmigración. El libro fue el germen de *Desierto sonoro*, novela de muy reciente aparición (2019), escrita originalmente en inglés, con la que Luiselli obtuvo el prestigioso Premio *Rathbone Folio*, y publicada en español por Sexto Piso con traducción de Daniel Saldaña París y la misma Luiselli. El título de la versión en inglés, *Lost Children Archives*, condensa dos líneas clave de la novela: la conservación a partir del archivo y el viaje de los «niños perdidos» (en sentido estricto, los que migran solos hacia Estados Unidos; en sentido amplio, los que han sido despojados de su infancia o de su vida en movimientos poblacionales). Esta doble direccionalidad se anuncia en los primeros epígrafes: la cita de Arlette Farge destaca la intencionalidad que subyace en todo archivo, pues presupone «una mano que colecciona y clasifica»; mientras que el pasaje de la «Oración del migrante» remite al duelo y la inconclusión: «Partir es morir un poco. Llegar nunca es definitivo»<sup>1</sup>. En el paratexto «Obras citadas», Luiselli afirma que el archivo constituye «un elemento inherente y al mismo tiempo visible de la narrativa central» (453).

La novela narra el viaje por carretera de un matrimonio formado por un acustemólogo estadounidense y una periodista mexicana, junto con sus hijos, de diez y cinco años. La pareja se conoció grabando un «paisaje sonoro» de la ciudad de Nueva York, es decir, registrando sus sonidos y las más de ochocientas lenguas habladas allí. Pero el padre concibe un nuevo proyecto: grabar los ecos (los «fantasmas») de los últimos americanos libres de Norteamérica (33), por lo que la familia se dirige hacia Arizona, a las montañas Chiricahua, el corazón de la Apachería. Para seguirlo, la madre posterga la creación de un documental sobre niños migrantes; no obstante, la preocupación y hasta obsesión por ellos no la abandonará, con dramáticas consecuencias: «Yo quería ir a Texas, el estado con mayor número de centros de detención para menores indocumentados» (38). La incompatibilidad de los proyectos profesionales, además de los desencuentros afectivos, hacen de este itinerario por Estados Unidos un tránsito hacia la disolución del matrimonio y también de la familia, pues la perspectiva es que cada hermano viva con su progenitor (el niño es hijo biológico de él; y la niña, de ella). En el baúl del auto transportan siete cajas: cuatro pertenecen al padre; una a la madre y una a cada niño. Los adultos guardan en ellas libros, partituras, recortes, apuntes, fotografías, notas; las de los niños están vacías, abiertas a los hallazgos del viaje. El contenido de las cajas de los padres, minuciosamente inventariado, descubre sus expectativas, su formación profesional, su enciclopedia cultural, sus dudas

<sup>1</sup> En la «Oración» prima la confianza en Dios que resignifica el viaje en términos de Absoluto: «Llegar nunca es llegar definitivo hasta descansar en Ti». Manifiesta, además, la concepción de la vida como travesía (analogía cara al cristianismo); pero, sobre todo, considera la migrancia como instancia cardinal y permanente en la historia de la Salvación, lo que le confiere un enorme valor simbólico. El texto íntegro puede consultarse en la página <https://conexionmigrante.com/> y también en sitios eclesiales.

*Desierto sonoro*, by Valeria Luiselli: in search of the «lost children»

Articolo ricevuto: 25/05/2020 - Articolo accettato: 15/06/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

y su posición ideológica; los niños, en cambio, parten en estado de inocencia. La novela se cierra con las fotografías que el hijo ha tomado con su *Polaroid* durante este viaje iniciático, convertido también él en «documentólogo» y «documentalista» (258) de un final. Las operaciones propias del archivo —seleccionar, editar y suprimir para crear un relato, conservarlo y transmitirlo— no sólo son válidas para el ámbito público, sino que articulan la vida privada, al atesorar las experiencias compartidas y darles dirección<sup>2</sup>. Como señala Derrida en *Mal de archivo*, «*Arkhe* designa al mismo tiempo el comienzo y el mandato», por lo que coordina el principio de la naturaleza o de la historia (físico, histórico u ontológico) con el principio de la ley (principio nomológico) (2011:11).

La novela se caracteriza por su extraordinaria densidad y sus procedimientos experimentales que no menoscaban el *suspense* ni la voluntad de contar, sino que los potencian. La voz narrativa fluctúa entre la madre, el niño y un «hilo narrativo en tercera persona» (458). A su vez, el libro *Elegías para los niños perdidos*, escrito por Ella Camposanto, es transcrito íntegramente, pues madre e hijo lo leen durante la travesía e incluso, en uno de los apartados, sus pasajes se insertan sin marco ni presentación. La heterogeneidad y el fragmentarismo no son expresiones del «escepticismo hacia el rol de la literatura y de sus autores» (1997: 15), como planteaba Karl Kohut al caracterizar la escritura posmoderna. Más bien, la obra entera podría ser leída como un «*J'accuse...!*» —caracterización que Henry Levin aplicaba a la novelística de Zola (1974: 385)— donde el escritor se erige como denunciante y figura de autoridad. En ese sentido, son fundamentales los apéndices en los que irrumpe la voz autoral: los «Agradecimientos», que tangencialmente permiten conocer las circunstancias de escritura; las «Obras citadas (Notas sobre las fuentes)», donde Luiselli remite a los autores presentes en su novela, pero además se pronuncia sobre la intertextualidad; y, finalmente, los «Créditos de las imágenes».

La escurpulosidad para consignar las fuentes replica el afán documental que sostiene la novela, presente ya en *Los niños perdidos*, cuyos apartados conclusivos están animados por similar motivación: una «Nota sobre las entrevistas» que declara su autenticidad; las «Fuentes utilizadas» (informes, artículos periodísticos, estadísticas, correos electrónicos); y, finalmente, los «Agradecimientos». Esta estructura bipartita (novela o ensayo/ apéndices) es semejante a la de un acta jurídica en la que, como recuerda Béatrice Fraenkel, «el registro superior está ocupado por el texto del acta, su contenido», mientras que en «el registro inferior» se ubican «los signos de validaciones y otras menciones», como firmas y sellos (1998: 217). Para Fraenkel, el margen inferior «concentra el poder del discurso, la fuerza de la autoridad del garante, la voluntad de obrar de un individuo» (1998: 218). De modo análogo, estos paratextos operan como una especie de rúbrica de Luiselli, quien refrenda la validez de la información sociohistórica (verbal o visual) inserta en el cuerpo ficcional. Quizás esta metodología ayude a resolver los dilemas morales que supone ficcionalizar la Historia, a los que se refiere en una entrevista otorgada a Mónica Maristain para el diario *Infobae* del 22 de abril de 2020:

<sup>2</sup> Muchos apartados se titulan «Léxico familiar» y, aunque no aparezca en los textos citados, nos recuerdan a Natalia Ginzburg, no sólo porque la novela con que ganó el Premio Strega en 1963 lleva ese nombre, sino porque también se centra en los micro(acontecimientos) de la vida privada en un contexto político hostil.

Desierto sonoro, by Valeria Luiselli: in search of the «lost children»

Articolo ricevuto: 25/05/2020 - Articolo accettato: 15/06/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

No me gustaría para nada ser prescriptiva ni conmigo misma ni con los demás sobre el alcance de los distintos géneros literarios, pero yo experimenté en este proceso de trabajo tanto en *Desierto sonoro* como en *Los niños perdidos*, un momento de claridad en donde a la mitad de la escritura de la novela, integrando entrevistas en la Corte de migración, me di cuenta de que lo estaba haciendo todo mal. Para empezar no era ético reproducir algo escuchado en un contexto y llamarlo ficción, aun si esa ficción no afectaba a la persona. No tenía sentido ético, no ayudaba de ninguna manera a la circunstancia, pero tampoco estaba generando ningún libro que estéticamente fuera interesante. Tuve que parar la escritura de la novela y echar mano del ensayo político, escribir *Los niños perdidos*, para poder denunciar sin artificio lo que estaba atestiguando, como observadora en una circunstancia en la corte migratoria (2020: s.p.)<sup>3</sup>

El ensayo político opera como una validación de la novela, resolviéndose en dos tiempos la necesidad creativa y el imperativo de «denunciar sin artificio», de «atestiguar». En *Desierto sonoro*, tal «artificio» echa mano de técnicas asociadas al *modernism*, como el pluriperspectivismo y la alternancia entre estilo indirecto libre, monólogo interior y *stream of consciousness*, que sugiere «la simultaneidad entre lo que se narra y el momento de su plasmación verbal» (Martínez García, 218). Un claro ejemplo son las veinticuatro páginas del apartado «Sueña caballos», formado por una única oración (385-409). Luiselli recurre explícitamente a esta tradición: Virginia Woolf (sobre todo *Mrs Dalloway*), pero también T.S. Eliot, Ezra Pound y Joseph Conrad (453-455). La conjunción entre estos procedimientos compositivos y la materia documental extrema la tensión entre creación y testimonio, pues, como señala Peter Childs respecto del *Modernism*, «There was also a new perception of reality and the function of art»:

The previous dominant modes had been a poetics of mimesis, verisimilitude and realism. By contrast, Modernism marked a clear movement towards increased sophistication, studied mannerism, profound introversion, technical display, self-scepticism and general anti-representationalism. (2000: 22)

En *Desierto sonoro* se conjugan el «manierismo» estilístico y la inserción de fuentes directas; la aportación de datos unívocos para validar los reclamos y la construcción de puntos de vista que relativizan las versiones; el escepticismo y la utopía; la representación y la anti-representación. La reflexión de la madre sobre el volumen fotográfico *Immediate Family*, de Sally Mann, lo sintetiza: «una tensión entre el

<sup>3</sup> Similares interrogantes aparecen en *Desierto sonoro* en la voz de la madre: «Preocupación ética: ¿Y por qué se me ocurre siquiera que puedo o que debo hacer arte con el sufrimiento ajeno? (...) Preocupaciones constantes: la apropiación cultural, orinar fuera de la bacinica, ¿quién soy yo para contar esta historia, microgestión de las políticas identitarias, parcialidad extrema, estoy demasiado enojada? ¿He sido colonizada intelectualmente por categorías occidentales, blancas y anglosajonas?» (102).

*Desierto sonoro*, by Valeria Luiselli: in search of the «lost children»

Articolo ricevuto: 25/05/2020 - Articolo accettato: 15/06/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

documento y la ficción, entre capturar un instante efímero y escenificar un instante (...) un momento robado, arrancado al *continuum* de la experiencia con el solo fin de preservarlo» (59-60). La captura del instante es principio constructivo en Virginia Woolf, quien en su ensayo «*Modern fiction*» se refiere a la «miríada de impresiones» que recibe la mente en la vida cotidiana («The mind receives a myriad impressions —trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel»), aunque en su caso considera que la misión del novelista es tomar distancia de lo ajeno y de lo externo: «Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?» (2003: 155). Luiselli retoma estos lineamientos poéticos, pero el cariz testimonial de su novela los somete a una torsión. Este es sólo un ejemplo de cómo las referencias a fuentes textuales y no textuales, tal como advierte en «Obras citadas», «no fueron pensadas como *marginalia*, o como ornamentos que decoran la historia, sino que funcionan como marcadores interlineales que apuntan a la conversación polifónica que el libro mantiene con otras obras» (453).

## 2. La migración como catástrofe biopolítica

Durante su viaje hacia el oeste la familia escucha las noticias sobre niños migrantes: «Viajan solos, en trenes o a pie. Viajan sin sus padres, sin sus madres, sin maletas, sin pasaportes. Viajan siempre sin mapas. Tienen que atravesar fronteras nacionales, ríos, desiertos, infiernos» (65). Aunque los medios adoptan posiciones encontradas, prima el rechazo, velado o explícito: «Los reporteros lo llaman una crisis migratoria. Un flujo masivo de niños, lo llaman. Son indocumentados, son ilegales, son *aliens*, dicen algunos.» (56). Lo que se pasa por alto, o deliberadamente se oculta, es que estos niños son víctimas de una «guerra hemisférica» (70), categoría que Luiselli ya había empleado en *Los niños perdidos*: «No buscaban el Sueño Americano, como suele decirse. Los niños buscaban, simplemente, una escapatoria de sus pesadillas cotidianas» (31), es decir, huir de las «circunstancias indescriptibles de abuso y de violencia sistémica» sufridas en países donde las pandillas se han convertido en «para-Estados» (31).

La novela es un relato de viajes, de múltiples viajes: el viaje de la familia desde Nueva York hasta Arizona, el viaje de los menores para ingresar a Estados Unidos, el viaje del grupo de los «niños perdidos», el viaje de los hermanos buscándolos, el viaje de los últimos chiricahuas hacia su rendición son los principales, pero se alude a otros, tanto personales como colectivos, territoriales o simbólicos, históricos o literarios. Entre estos últimos destacan dos audiolibros: *Lord of the Flies* (1954), de William Golding —una visión desidealizada y anti-roussonian de la infancia, en la que niños supervivientes de un accidente aéreo reproducen un vandálico orden social—; y la reiterada reproducción de las primeras líneas de *The Road* (2006), de Cormac McCarthy que, aunque obedece a una falla técnica, se resemantiza hasta hacernos sospechar que este viaje también es posapocalíptico, aunque prefiramos ignorar que el apocalipsis, para muchos, ya llegó. La canción *Space Oddity*, de David Bowie, moldeará las

Desierto sonoro, by Valeria Luiselli: in search of the «lost children»

Articolo ricevuto: 25/05/2020 - Articolo accettato: 15/06/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

identidades de los niños, *Major Tom y Ground Control*: «Éramos invisibles, como dos astronautas en el espacio, flotando ya muy lejos de todos» (334). Los viajes, como puede observarse, se superponen y entrelazan mediante relaciones no sólo temáticas, sino también analógico-metafóricas.

Son simbólicos los elementos que sirven para orientarse en estas trayectorias, como la brújula o el mapa. También aquellos que las documentan: los aparatos del padre acustemólogo, enumerados con precisión técnica; los cuadernos, las cajas, la *Polaroid*. Cartografiar es «una manera de visibilizar lo que generalmente está oculto» (304); en este caso, la expresión gráfica de un país con amplias superficies deshabitadas pero que, sin embargo, no tiene «espacio». Dice la madre sobre los niños deportados: «Si no los hubieran detenido, probablemente habrían llegado a vivir con su familia, ir a la escuela, a los patios del recreo y los parques. Pero, en vez de eso, serán expulsados, reubicados, borrados, como si no hubiera lugar para ellos en este país enorme y vacío» (228). Una de las escenas más significativas se produce cuando los pequeños migrantes, mientras caminan por el desierto abrasador, ven pasar un avión (375): lo que no saben es que sus pasajeros son niños deportados; niños que, como ellos, sufrieron el desarraigo, los abusos del coyote, las penalidades a bordo de la Bestia, el cruce del desierto y quién sabe qué otros horrores, para ser depositados nuevamente en el crítico punto de partida. Como explica Zygmunt Bauman en *La sociedad sitiada*, apoyándose en Giorgio Agamben, la «extraterritorialidad» es fruto de la globalización, cuando la Tierra ha agotado los lugares «vacíos» hacia los que eran expulsados los «homini sacri» (2008: 140)<sup>4</sup>; en consecuencia, «El advenimiento del Estado moderno coincidió con la aparición del *apátrida*, del *sans papiers* y de la idea del *unwertes Leben*, la actual encarnación de la antigua institución del *homo sacer*» (2008: 138). La movilidad territorial está subordinada a las travesías jurídico-políticas, intersectándose así los dos sistemas que diferenciaba Michel Foucault en sus aproximaciones a la categoría de «biopoder»: «el problema territorio-población y el problema ley-reglamento-regulación» (Salinas Araya, A. 2015: 108).

Los ecos tendrán una importancia central. *Echo Canyon* será, por muchos motivos, un sitio emblemático; pero toda la novela describe sensaciones auditivas, voces que regresan transformadas y otras que se pierden, esa «sonoridad» que le da título. La acustemología evidencia el empeño por captar lo evanescente, lo que se pierde en el instante mismo en que se produce. Como señala Walter Ong en su obra magna, «el sonido guarda una relación especial con el tiempo, distinta de la de los demás campos que se registran en la percepción humana» (1997: 38), pues «sólo existe cuando abandona la existencia» (1997: 38): «Si paraliza el movimiento del sonido no tengo nada: sólo el silencio» (1997: 38-39). Sin embargo, a pesar de su fugacidad, se encuentra estrechamente vinculado con el recuerdo, la comunidad y el testimonio. La «memoria sonora», explica Victoria Polti, es «aquel complejo experiencial fenoménico que cada sujeto construye para dar sentido a su pasado, a través de los sonidos que percibe»

<sup>4</sup> Bauman aclara que nunca se trató de territorios «vacíos», sino «virginizados»: «el poder de la metrópoli era tan abrumador que podía permitirse declarar la nulidad de la población de las tierras *primitivas, atrasadas y salvajes* en su totalidad, y sumariamente recatalogar a la población de esas tierras como un *homo sacer* colectivo de la metrópoli, y otorgarle así a la población restante permiso para matar» (139).

Desierto sonoro, by Valeria Luiselli: *in search of the «lost children»*

Artículo recibido: 25/05/2020 - Artículo aceptado: 15/06/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

(2014: 6). Gracias a ella, el individuo «performa su biografía sonora y construye subjetivamente aspectos significativos de la memoria colectiva» (2014: 6)<sup>5</sup>. La relación entre «memoria sonora» y catástrofe es constante en *Desierto sonoro*. En las protestas que un sacerdote organiza por los migrantes desaparecidos puede escucharse el llamado «silencio subjetivo», es decir, «aquel que es producto de un sujeto con una intención por medio del acto de suspensión del habla-voluntad» (Benaglia L. 2016: 45). Conviene observar la repetición de la palabra «silencio» en la siguiente cita, porque su significado resulta distinto cada vez (es demanda de justicia, es omisión del estado, es solidaridad y es documento): «Todos comenzaron a caminar en fila, en absoluto silencio. Estaban allí para reclamar a sus desaparecidos, para protestar silenciosamente contra un silencio mayor y más profundo. Yo los seguí en silencio, la penúltima de la fila, con la grabadora sostenida en alto, registrando aquel silencio» (146)<sup>6</sup>. La ritualización pretende conservar las huellas de los «desaparecidos del mapa», «que es como una metáfora pero en realidad no» (240). El nombre convoca a los ausentes: «Cada persona de la fila gritaba el nombre de un familiar desaparecido por ICE [*Immigration and Customs Enforcement*], y los demás lo repetíamos en voz alta. (...) Cem. Brandon. Amanda. Benjamín. Gari. Waricha.» (147). «Registrar el silencio» es la operación que realiza su marido en el cementerio donde reposan, «juntos y solos como prisioneros de guerra» (255), Gerónimo y otros jefes chiricahuas: «Todo este país, dijo papá, es un enorme cementerio, pero sólo a algunas personas les tocan tumbas como dios manda, porque la mayoría de las vidas no importan. La mayoría de las vidas son borradas, se pierden en el torbellino de la basura que llamamos historia, dijo» (265). Se trata de las víctimas de la «historia sacrificial» de María Zambrano, quien las conocía íntimamente por otras desapariciones y borraduras, como las de la guerra civil española y el nazismo. Zambrano nos invita a recorrer lo vivido en sentido inverso para hacerlo, de algún modo, transparente (2004: 165); recordar es, en sus palabras, un acto heroico, que también presupone un «vacío». Como en *Desierto sonoro*, todos los conflictos confluyen, semejantes a sinécdoques de «un solo conflicto estacionado»:

Es el sacrificio recto que han realizado cuantos hacen un vacío en su tiempo para recordar y pensar. Heroico hasta el martirio en algunas circunstancias en que el futuro es demasiado diverso o en que el pasado se ha ido acumulando sin examen, conflicto tras conflicto sin aclarar, en un solo conflicto estacionado que desencadena la catástrofe (2004: 167)

El control demográfico, ubicado en el centro de la biopolítica (Tejeda González, L. 2011: 80), es el punto de unión entre los apaches y los migrantes, algo que los hijos intuyen cuando «combinan esas historias, las confunden. Se inventan finales posibles y

<sup>5</sup> La memoria sonora es fundamental en situaciones límite. Victoria Polti estudia su importancia en los centros clandestinos de detención en Argentina: «El oído se constituyó como el sentido que primaba y les permitía mantener una conexión con el entorno. Gran parte del relato de los sobrevivientes se construye desde el sentido auditivo para describir los espacios de detención, las rutinas, la presencia de represores y de otros detenidos» (2).

<sup>6</sup> La escena recuerda las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, en Argentina, quienes debían «circular» para no ser arrestadas por infringir el estado de sitio; y también su gesto de recordación de los nombres.

*Desierto sonoro*, by Valeria Luiselli: *in search of the «lost children»*

Artículo recibido: 25/05/2020 - Artículo aceptado: 15/06/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

ucronías» (97). Los niños dramatizan: «¡Si nos obligan a dejar de cazar animales salvajes, tendremos que asaltar sus ranchos y robar sus vacas! Eso, ¡robemos las vacas blancas, las blancas, las vacas de los ojos blancos! ¡Cuidado con los uniformados y con la migra!» (97). A partir de estos juegos la madre advierte cuánto han comprendido: «Nos damos cuenta de que los niños han estado escuchando, más atentamente de lo que creíamos, las historias sobre Jefe Nana, Jefe Loco, Chihuahua, Gerónimo, así como esa otra historia que seguimos en las noticias, sobre los niños en la frontera.» (97). Resulta significativo que no se consignen los nombres de los protagonistas, sino sólo los que asumen imitando la antroponimia indígena: Papá Cochise, Flecha Suertuda, Pluma Ligera, Memphis (137) (padre, madre, niño, niña, respectivamente). Subyace en este gesto la voluntad de actualizar el pasado; pero también la de adoptar una identidad heroica, un bautismo iniciático, sobre todo para los niños.

Los hijos de la pareja sufren un desarraigo que, aunque no puede parangonarse con la indefensión de los migrantes, es fatigoso y no elegido. Las situaciones límite se apoderan de ellos: «Las historias de los niños perdidos perturban más y más a nuestros hijos» (81), «Tal vez los exponemos demasiado —a demasiado mundo» (115). Las explicaciones de los padres son débiles, sea por agotamiento, sea porque su ira adopta la forma de exabruptos, o porque tiñen de lirismo realidades traumáticas, sublimación que provoca confusiones de valoración. Los niños se enfrentan más y más al documento directo, por lo que sus cavilaciones están despojadas del consuelo o la orientación que los adultos deberían transmitir. La «expropiación» de la experiencia, como sostiene Giorgio Agamben en *Infancia e historia*, provoca orfandad en las jóvenes generaciones: «Actualmente nadie parece disponer de autoridad suficiente para garantizar una experiencia y, si dispone de ella, ni siquiera es rozado por la idea de basar en una experiencia el fundamento de su propia autoridad» (2011: 9). Envueltos en una pléora informativa sobre las circunstancias histórico-políticas, a la que se suman las veladuras familiares, elaboran —sobre todo el niño—, sus propias e incompletas hipótesis, por lo que ellos también ellos serán «niños perdidos» (metafórica y literalmente). Perderse es un temor y un deseo, y así lo expresa el hijo: «Quería recordarle que, aunque esos niños estaban perdidos, nosotros no lo estábamos, estábamos allí, justo a su lado. Y todo eso hacía que me preguntara, ¿y si nosotros nos perdiéramos? ¿Nos prestaría atención por fin si nos perdiéramos?» (259).

En sentido amplio, los adultos han sido niños perdidos, como puede intuirse por los recuerdos de la madre: «Cuando cumplí diez años (...) mi madre nos dejó —a mi padre, mi hermana y a mí— para unirse a un movimiento insurgente» (168). Es inevitable remitirse a Luiselli, cuya madre se sumó a los zapatistas. La autora, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México y Doctora en Literaturas Comparadas, se anticipa a la crítica académica: si antes había dado pistas sobre cómo leer la intertextualidad, también reniega de la autoficción. Así lo hace en la entrevista mencionada, al ser consultada por «la gran dosis de realidad de su obra»:

No en el sentido de la autoficción, un género que me interesa poquísimo. Todos mis libros están hechos con lo que tengo al alcance y sin embargo eso que tengo al alcance, que a veces es mi léxico familiar, a veces es la comunidad

Desierto sonoro, by Valeria Luiselli: in search of the «lost children»

Articolo ricevuto: 25/05/2020 - Articolo accettato: 15/06/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

con la que trabajo, a veces es la realidad política de mierda de este país, se va trenzando de modo ficcional. Aunque la materia prima esté afincada en la realidad (2020: s.p.)

La novela es un gesto de resistencia contra las pérdidas: las provocadas por el tiempo que todo lo transforma; por las crisis personales y familiares; o por los acontecimientos biopolíticos que trastocan la vida de grandes colectivos. Jurij Lotman y Boris Uspenskij, en *Semiótica de la cultura*, explicaron que el olvido es necesario para la creación cultural: «la transformación en texto de una cadena de hechos va acompañada inevitablemente por la selección» (1979: 74); en consecuencia, «la historia de la destrucción de los textos, de su exclusión de las reservas de la memoria colectiva se mueve paralelamente a la historia de la creación de nuevos textos» (1979: 74). Pero además existe la petición de «olvido obligatorio de determinados aspectos de la experiencia histórica», que es «una de las formas más agudas de lucha social» (1979: 75). Lotman encuentra el ejemplo más claro en las «culturas estatales nazis del siglo XX» (1979: 75), experiencia muy cercana a su propia biografía como víctima del estalinismo antisemita, lo que lo lleva a afirmar que «la decadencia social, por lo general, va acompañada de una osificación del mecanismo de la memoria colectiva» (1979: 75). Tanto en las migraciones de latinoamericanos, como en el caso de «los últimos americanos libres de Estados Unidos», se advierte «la petición de olvido obligatorio» de la cultura, que lleva en su centro, como señalan Lotman y Uspeskij, una lengua natural. Dirá el personaje de Manuela, hablante del triqui: «Nuestras madres nos enseñan a hablar, y el mundo nos enseña a callarnos la boca» (47). Otra de las formas del olvido obligatorio es el eufemismo, borradora lingüística que debilita posibles reacciones: «Los eufemismos conducen a tolerar lo inaceptable. Y tarde o temprano, a olvidar. Contra un eufemismo, la memoria, para no repetir» (309).

### 3. La elegía como homenaje y denuncia

Los «niños perdidos», según se aclara en el volumen de 2016, era el apelativo con que la hija de Luiselli bautizó a los migrantes, con preocupación nunca aliviada por el desenlace de sus historias, manifiesta en una pregunta a modo de estribillo: «¿Qué pasará con esos niños?». La interpelación inquietante de la hija se espeja en la de la madre:

A veces, cuando se duerme otra vez, volteo a verla o escucho su respiración. Me pregunto si sobreviviría en manos de coyotes, y qué pasaría si fuera depositada, sin más, en la frontera tan despiadada de este país. ¿Qué pasaría si tuviera que cruzar este desierto, ya fuera sola, o en manos de oficiales de migración? No sé si sola, cruzando países y fronteras, sabría sobrevivir (23)

El interrogante (y su respuesta ficcional) se parafrasea en *Desierto sonoro*, esta vez asociado con Manuela, cuyas hijas desaparecieron durante la deportación:

*Desierto sonoro*, by Valeria Luiselli: in search of the «lost children»

Articolo ricevuto: 25/05/2020 - Articolo accettato: 15/06/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

Me doy la vuelta para mirar a nuestros hijos, que duermen en el asiento trasero. Los oigo respirar. Me pregunto si sabrían sobrevivir en manos de los coyotes, y qué les pasaría si tuvieran que cruzar el desierto a pie. Si nuestros hijos se vieran de pronto solos, como quizás estén las hijas de Manuela, ¿sobrevivirían? (148)

La cuestión involucra al lector: los niños que conocemos y amamos, ¿sabrían sobrevivir?, ¿acaso los niños migrantes no son tan niños como los nuestros? Como señala Christian Plantin, «La analogía es un instrumento poderoso para la construcción de la emoción. Permite transferir la emoción asociada a un acontecimiento para el que ya hay establecida una tonalidad emocional a otros que están en proceso de evaluación» (2014: 199). Pero esta emoción sólo es válida si conduce al acto: «Es la acción realizada la que brinda el criterio último de la persuasión exitosa» (Plantin, C. 2014: 31).

El libro rojo titulado *Elegías para los niños perdidos* desarrolla en tono lírico los tópicos de *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*. Relata la travesía de un grupo de siete pequeños (de modo inquietante, luego serán seis; más tarde, sólo cinco) guiados por el coyote, el «hombre al mando». Esta historia se conecta con el «Tren de los huérfanos» del cual existe un registro fotográfico en la caja de la madre: «entre 1854 y 1930, más de doscientos mil niños fueron expulsados de Nueva York» para ser «colocados» en familias del Oeste, con muy diversa suerte (306); y también se consignan otros movimientos poblacionales de menores, como el de los esclavizados africanos (308). En este librito se guardan las fotografías del niño, en principio para darles oscuridad mientras se revelan, luego para conservarlas, lo que une simbólicamente las pérdidas y «revelaciones» de los migrantes y de la familia. Las *Elegías* cantan la expoliación de la infancia, pero también los duelos definitivos, que se muestran en la caja de la madre mediante los seis «Reportes de mortalidad de migrante» —todos ellos de niños— además de un mapa de *Humane Borders* que señala los lugares donde se han hallado cuerpos (297). El hijo tiene acceso a esta información al hurgar sin permiso en la caja de la madre, y su reacción, de horror y náusea, motiva una drástica decisión que operará como rito de pasaje: «me sentí casi como si fuera, por fin, un adulto» (293).

La autora de las *Elegías para los niños perdidos* es Ella Camposanto, nombre conformado por el pronombre personal femenino y un sinónimo de cementerio. Las elegías se cantan desde el lugar de la muerte (no en vano uno de los intertextos es *Pedro Páramo*) y el nombre también remite a la importancia simbólica de la última morada de los jefes chiricahuas, a tal punto que allí la madre comienza a leer el librito (177). Camposanto es un heterónimo de Luiselli, su figura cruza los límites entre lo literario y lo extraliterario: no sólo se le adjudica obra (como en el caso de los pseudónimos), sino nacionalidad (italiana) y fechas de nacimiento y de muerte (1928-2014); se informa el año de la primera edición del libro, que coincide con el del fallecimiento de la escritora; se indica su fuente de inspiración (*La cruzada de los niños*, de Marcel Schwob, basado en la peregrinación a Tierra Santa en 1212 de un grupo de «inocentes» que reconquistarían el Santo Sepulcro) y hasta se le adjudica un traductor «existente», el mejicano Sergio Pitol (182). Todo ello coadyuva a la «violación de límites ontológicos», que se produce

Desierto sonoro, by Valeria Luiselli: in search of the «lost children»

Articolo ricevuto: 25/05/2020 - Articolo accettato: 15/06/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

cuando el autor, el narrador o un personaje se internan en un plano de realidad que le es ajeno (Sobejano-Morán, A. 2003: 28).

El libro se estructura mediante fragmentos numerados, dieciséis en total, con «citas traducidas o recreadas por la autora» (aunque luego, en *Desierto sonoro*, aparezca una decimoséptima elegía). Se explica que este volumen, única obra de la autora, fue escrito durante décadas, y que la «cruzada» a la que hace referencia ocurre en un futuro no muy lejano: «podría situarse en África del Norte, el Medio Oriente y el Sur de Europa, o bien entre Centroamérica y Norteamérica.» (178), es decir, en las llamadas fronteras «calientes»<sup>7</sup>. Confluyen en la *Elegías para los niños perdidos* todos los que han sido víctimas de los movimientos poblacionales y de las guerras o hambrunas que los motivaron: «Mi imaginación vuela hacia los niños perdidos del librito rojo, que caminan solos, perdidos y olvidados por la historia» (213), afirma la madre. Existen en las *Elegías* frases o episodios que aluden, velada o ambiguamente, a otros de *Desierto sonoro*, lo que supone una nueva ambigüedad de planos. Por ejemplo, la madre narra a sus hijos el microcuento de Monterroso: «Cuando se despertó, el dinosaurio todavía estaba allí», y luego uno de los «niños perdidos» lo reformula para sus compañeros, «Cuando se despertó, el águila todavía estaba allí» (248). Lo que aparentemente está extinto o se ha perdido perdura, persiste, resiste: la única condición es que despertemos.

#### 4. Un gesto de resistencia frente a lo que se pierde

*Desierto sonoro* es una novela de gran espesor y complejidad. Las historias intercaladas, las prolepsis y analepsis, la variedad y funcionalidad de los intertextos, la configuración de un cronotopo dinámico (propio de la *road novel*), las interferencias entre diversos niveles de ficcionalización y la intermedialidad son algunas de las estrategias que se engarzan en un armazón bien trabado, pero abierto a múltiples líneas de lectura. La obra dialoga con numerosos «textos de la cultura» (entendida esta noción en sentido amplio, tal como postulaba Lotman), a partir de relaciones que no son sólo temáticas, sino también metonímicas, metafóricas, analógicas: los textos son significantes que se unen mediante conexiones similares a las presentes en estos tropos. Por otra parte, es permanente la dialéctica entre la presencia del documento como evidencia histórica, que debe ser incontestable para que la denuncia se asiente sobre sólidas bases, y el modo en que cada sujeto elabora su experiencia y «aprende del padecer», como reza el célebre aforismo de Gadamer. La sumatoria de diversos conflictos —aquellos que constituyen el eje argumental, pero también los que son brevemente explicados o apenas aludidos— intensifica el impacto emocional, pero además permite detectar patrones más allá de las singularidades de cada coyuntura. El acto testimonial, que se apoya en la información de fuentes fidedignas o en la inserción directa de registros documentales, también emplea procedimientos asociados al

<sup>7</sup> En la página *Missing Migrants* (<https://missingmigrants.iom.int/>) se informa que, desde enero hasta junio de 2020, se contabilizaron 1198 muertes de migrantes (aunque se presume que el número es mayor); se consignan estadísticas de diferentes regiones del mundo y las causas de los decesos desde 2014. También puede consultarse allí el libro *Travesías mortales Volumen 4: Niños migrantes desaparecidos*.

*Desierto sonoro*, by Valeria Luiselli: in search of the «lost children»

Articolo ricevuto: 25/05/2020 - Articolo accettato: 15/06/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

*modernism*, orientados a la captación del instante como emergencia del pasado en el eterno presente de la conciencia.

El archivo, los documentos, los registros audiovisuales y hasta la novela misma como gesto de un autor garante de sus dichos son estrategias para recuperar, al menos parcialmente, lo que se ha perdido; o para retenerlo en caso de que aún sea posible. La «sensibilidad especial y constante al sonido» (93), a la que hace referencia la escritora croata Dubravka Ugrešić en uno de los epígrafes, define esta novela, en la que se imbrican memoria sonora y trauma. Desde el silencio inherente a la letra escrita se alza, implacable, la voz fantasmática de los ausentes que deberían estar presentes: los desaparecidos físicamente, pero también simbólicamente, a causa del «olvido obligatorio» o de los eufemismos que los ocultan. La figura del «apátrida», del «sin papeles», es particularmente acuciante en el caso de los niños, por la vulnerabilidad e indefensión propias de esta etapa vital.

Las decisiones biopolíticas no solo afectan a las comunidades que son sus destinatarias directas, sino que repercuten en diverso grado en todos los miembros del cuerpo social, según la menor o mayor cercanía con los hechos. Las reacciones de esta familia en viaje demuestran hasta qué punto cada catástrofe deja su impronta en la subjetividad e interfiere en los procesos de maduración, de los cuales la novela es claro exponente a partir del innegable protagonismo de los niños. Los ritos de pasaje no suponen hitos grupales ni incursiones transgresoras en la adultez, sino el abandono precoz en un mundo incomprensible y hostil; de allí que los procesos formativos que se relatan sean atípicos, disruptivos, interrumpidos o, en el peor de los casos, detenidos para siempre. El nombre que se conquista mediante la iniciación es un nombre prestado, está allí para actualizar la memoria de los muertos. La *Elegías para los niños perdidos* del heterónimo Ella Camposanto traduce en prosa lírica las denuncias presentes en *Los niños perdidos*, unificando y complementando los testimonios de los menores en la Corte Federal de Inmigración mediante un solo hilo narrativo que da a conocer circunstancias recurrentes en estos viajes. La novela nos interpela: ¿imaginamos a los niños sometidos a mercenarios inescrupulosos, montados en el techo de la Bestia, cruzando el desierto a pie, violentados, violados, detenidos? El «librito rojo», y las fotos del hijo contenidas en él, constituyen el archivo de *Desierto sonoro*: allí las voces y la mirada de la infancia se convierten en Historia.

*Desierto sonoro*, by Valeria Luiselli: in search of the «lost children»

Articolo ricevuto: 25/05/2020 - Articolo accettato: 15/06/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

*Bibliografía*

- Agamben, G., *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.
- Bauman, Z., *La sociedad sitiada*, Buenos Aires, FCE, 2008.
- Benaglia, L., *La medida del silencio: una mirada para pensar el silencio y las pausas, en la entrevista radiofónica, desde los principios del relato en los géneros del discurso*, La Plata, 2016, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57482> (Fecha de consulta: 10/03/2020).
- Childs, P., *Modernism*, London, Routledge, 2000.
- Fraenkel, B., «La firma como exposición del nombre propio», en Anne-Marie Christine (compiladora), *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Kohut, K., *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamericana, 1997, pp. 9-21.
- Levin, H., «Zola», en *El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*, Barcelona, Laia, 1974, pp. 373-451.
- Lotman, J. y Uspenskij, B., «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en Jurij Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 67-92.
- Luiselli, V., *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*, Madrid, Sexto Piso, 2016.
- Luiselli, V., *Desierto sonoro*, traducción de Daniel Saldaña París y Valeria Luiselli, Madrid, Sexto Piso, 2019.
- Maristain, M., Valeria Luiselli, «Me interesa poquísimo la autoficción», *Infobae*, 22 de abril de 2020, <https://www.infobae.com/cultura/2020/04/22/valeria-luiselli-me-tuve-que-volver-feminista-a-chingadazos/> (Fecha de consulta: 23/04/2020).
- Martínez García, P., «Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre», en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 17, 2002, pp. 97-220.
- Ong, W. J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, FCE, 1997.
- Plantín, C., *Las buenas razones de las emociones*, traducido por Emilia Ghelfi, Moreno, Universidad Nacional de Moreno, 2014.
- Polti, V., «Memoria sonora, cuerpo y bio-poder. Un acercamiento a la experiencia concentracionaria en la Argentina durante la última dictadura cívico-militar». *XI Congreso Argentino de Antropología Social*, Rosario, 2014.
- Salinas Araya, A., «Biopolítica. Sinopsis de un concepto», en *Hybris. Revista de filosofía*, vol. 6, n. 2, 2015, pp. 101-137.

Desierto sonoro, by Valeria Luiselli: in search of the «lost children»

Articolo ricevuto: 25/05/2020 - Articolo accettato: 15/06/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

- Sobejano-Morán, A., *Metaficción española en la posmodernidad*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- Tejeda González, J. L., «Biopolítica, control y dominación», en *Espiral. Estudios sobre estado y sociedad*, vol. XVIII, n. 52, 2011, pp. 77-107.
- Woolf, V., *The Common Reader. Volume I*, London, Vintage, 2003.
- Zambrano, M., *Persona y democracia. La historia sacrificial*, Madrid, Siruela, 2004.

Desierto sonoro, by Valeria Luiselli: in search of the «lost children»

Articolo ricevuto: 25/05/2020 - Articolo accettato: 15/06/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata