
ARTÍCULO

Fragmentación, adaptación y experiencia
migrante en *Desierto Sonoro* (2019) de Valeria
Luiselli

Fragmentation, adaptation and migrant experience
in Valeria Luiselli's *Desierto Sonoro* (2019)

MARGARITA REMÓN-RAILLARD

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1441-8884>

Lettres-Arts du spectacle-Langues romanes, EA 4256 (LASLAR)

Université de Caen Normandie, Francia

margarita.raillard@unicaen.fr

Resumen:

Valeria Luiselli se caracteriza por una obra compacta en la que cohabitan lo neofantástico y lo absurdo, así como la construcción íntima y experiencial. Se trata también de una obra erudita (novela y ensayo) que se nutre de sí misma y de una tradición ancha y vasta. Este trabajo analiza la construcción novelesca de *Desierto Sonoro* de la escritora mexicana Valeria Luiselli en tanto ejercicio de fusión entre ficción y dicción, puesto que la novela mantiene una relación intrínseca con el ensayo que la precede, *Los niños perdidos*, de la



misma autora. Se analizarán las huellas, en esta novela, de las múltiples adaptaciones, esencialmente a nivel de tropos y figuras, así como los principales mecanismos escriturales que marcan el proceso de transformación del archivo documental en obra de ficción. La óptica textualista privilegiada no implicará descartar lo ideológico o político. Al contrario, se buscará demostrar la manera en que lo político tiene entera cabida o se cristaliza a través de lo subjetivo y lo sentimental.

Palabras clave:

Luiselli, literatura y migración, autoficción, archivo y memoria, intertextualidad.

Abstract:

Valeria Luiselli is characterised by a compact oeuvre in which the neo-fantastical and the absurd cohabit, as well as the intimate and experiential constructions. It is also an erudite work (novels and essays), that feeds on itself as well as on an expansive tradition. This work analyzes the construction of Mexican writer Valeria Luiselli's novel *Desierto Sonoro* as an exercise in marrying fiction and nonfiction, given the novel's continued entanglement with the essay that precedes it, *Los niños perdidos*, also by Luiselli. We will analyse in this novel the imprints of the multiple adaptations, mostly at the level of tropes and archetypal figures, as well as the main writerly principles that underwrite the transformation of archival documents into a work of fiction. The chosen textual framework does not imply the exclusion of ideological or political concerns. to be found in this novel, Rather, this work will aim to demonstrate how the

political not only fully belongs to, but is crystallised in the subjective and the sentimental.

Keywords:

Luiselli, literature and migration, autofiction, archive and memory, intertextuality.

Recibido: 16 de marzo de 2025.

Aceptado: 27 de junio de 2025.

Publicado: 1 de julio de 2025.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i31.568>

VALERIA LUISELLI Y *DESIERTO SONORO* DENTRO DEL PANORAMA DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA ACTUAL

Entre las tendencias mayores de la literatura latinoamericana del siglo XXI que la crítica destaca, se menciona una especie de retorno a la vena documental, lo que pone en evidencia la necesidad, por parte de los escritores, de vérselas con una realidad cada vez más caótica e imprevisible. También se señala que tal caos se expresa literariamente a través de la fragmentación, en muchos casos recurriendo a formas intermediales.¹ Ambas modalidades (vena documental y fragmentación) van a la par, ya que con el objetivo, precisamente, de documentar la realidad, se hace necesario recurrir a

¹ Numerosos artículos sobre *Desierto sonoro* desarrollan este punto, entre ellos: “Import-export: Réflexions sur certaines modalités contemporaines du rapport fiction/document” (2021) de Morgane Kieffer, “Telling Stories That Never End: Valeria Luiselli, the Refugee Crisis at the US-Mexico Border, and the Big, Ambitious Archival Novel” (2021) de Valentina Montero Román, “Documenting the Undocumented: Valeria Luiselli’s Refugee Children Archives” (2020) de Oana Sabo y “Fotografías narrativas: el archivo multimodal en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli” (2023) de Armando Velázquez Soto.

materiales como archivos, fotografías, testimonios, entre otros. Asistimos a la emergencia de una serie de textos que exhiben el material del que se nutren, pero no meramente como forma de darse legitimidad sino más bien como andamiaje textual portador de sentido.

Por otra parte, en la última década de nuestro siglo, la literatura latinoamericana escrita por mujeres conoce un auge importante. Basándose en los trabajos de Carmen Alemany Bay, Sara Núñez de la Fuente señala que existe un grupo de escritoras latinoamericanas que, “sin mostrar una identidad consciente de grupo” se podrían reagrupar bajo la categoría de narrativas de “lo inusual” (84). Entre las características de estas narrativas —amén de ser colindantes con lo fantástico, el realismo mágico o lo maravilloso, es decir, de ser literaturas no miméticas)—, se observan mecanismos como la fragmentación, la intertextualidad, la reescritura de los textos canónicos o la metaficción (Núñez de la Fuente 85). Se podría objetar a esta definición abierta el hecho de que estas características las encontramos en la narrativa latinoamericana desde, por lo menos, la nueva novela. Sin embargo, la manera en que se hacen presentes estas modalidades en obras recientes dista de la de sus antecesores, léase un Carlos Fuentes o un Gabriel García Márquez. Núñez de la Fuente muestra la sutileza con la que estas características reaparecen en las narrativas de estas mujeres, lo que señala la particularidad del corpus.

A priori, la primera tendencia (la vena documental y fragmentaria) y la segunda (las literaturas de lo inusual) parecen excluyentes. Sin embargo, Valeria Luiselli logra ubicarse en ambas frecuencias a lo largo de sus obras. Una de ellas en particular, la novela *Desierto Sonoro*, realiza una especie de simbiosis feliz entre ambas.

Luiselli también forma parte de la llamada generación del 80 (Roldán 7), la de un grupo de mujeres cuyas obras comienzan a escribirse en el transcurso de las dos últimas décadas se caracterizan por la fragmentación y la apertura temática más allá de las consabidas problemáticas identitarias que pesaron y siguen pesando en las narrativas mexicanas. Entre estas escritoras se puede mencionar, aparte de Luiselli, a Brenda Lozano, Cecilia Eudave, Bibiana Camacho y Verónica Gerber Bicecci.

Ignacio Sánchez Prado llama “efecto Luiselli” al hecho de que su obra “ha encabezado un vertiginoso proceso de traducción de la literatura mexicana al inglés, así como la rápida articulación de un canon literario mexicano en dicha lengua con pocos precedentes” (95). Sobre el éxito de *Desierto sonoro* en su versión en inglés y el rechazo que suscitó en México la versión en español, Sánchez Prado explica que esto se debe a que Luiselli se encuentra en “la vanguardia de una serie de posturas frente a la escritura que rompen de manera decisiva con el siglo XX mexicano” (98). Así pues, Luiselli encabeza un grupo de escritores cuyas obras se distinguen de las temáticas habituales de la narrativa mexicana y que sufren de una “escasa difusión o lenta traducción, mientras que adquieren cada vez más visibilidad en el mercado anglosajón” (Taboada Hernández 211).

Sobre el peso de la problemática identitaria en la narrativa mexicana, a Luiselli le parece inexplicable que la nueva crítica se empece en reafirmar “ideas monolíticas de la identidad micronacional a través de la producción literaria” (Luiselli, “Contra las tentaciones de la nueva crítica”). Se lamenta de que la nueva crítica literaria ensalce obras que siguen obedeciendo a lo que se espera de ellas fuera de México, que representen “el espectáculo de su inmolación” y que sigan obsesionadas con el tema identitario. Sin

embargo, en el artículo citado, Luiselli señala autores y autoras que son una excepción en la manera en que logran expresar la realidad mexicana y los problemas sociales sin caer en la trampa identitaria. Podemos decir que *Desierto Sonoro* forma parte de esos textos en los que México y lo mexicano siguen allí, tamizados por la experiencia individual que se nutre de lo universal. Siguiendo a Ilse Logie, la obra de Luiselli forma parte de una tendencia que busca “indagar en [la] violencia contemporánea desde otras matrices, básicamente desde la hibridación de géneros” (105).

Valeria Luiselli se caracteriza por una obra compacta, “minimalista y elíptica” (Prado 97), en la que cohabitan lo neofantástico,² lo absurdo, la construcción íntima y experiencial. Se trata también de una obra erudita (novela y ensayo) que se nutre de sí misma y de una tradición ancha y vasta.³ Su primera obra publicada fue el ensayo *Papeles falsos* (2010), una reflexión íntima sobre la literatura y la lectura en la que ya encontramos una serie de preocupaciones que luego serán ficcionalizadas en sus novelas: figuras de autor, mapas, cementerios... Tal será el caso de su primera novela, *Los ingravidos* (2011), que se construye a partir de su primer ensayo.⁴ *Los ingravidos* es una novela de clima fantasmagórico,

² Sin querer ahondar en un debate en torno a etiquetas genéricas, se podría decir que lo neofantástico marca la tendencia de la literatura fantástica, desde mediados del siglo XX, a rebasar el catálogo de temas (el fantasma, el monstruo...) para adquirir una dimensión más conceptual o formal. Autores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares o Julio Cortázar son representativos de este giro en el ámbito de la literatura latinoamericana.

³ Sobre la amplia tradición que maneja la narrativa de Luiselli, se recomienda consultar el artículo “Una experiencia menos uno?. Restauración de la idea benjaminiana de experiencia en la prosa de Valeria Luiselli” (2024) de Bernat Garí Barceló. En él se explica la manera en que la obra de Luiselli se nutre de la filosofía contemporánea, en particular de la obra de Walter Benjamin.

⁴ Al respecto, se invita a consultar “Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de papeles falsos y los ingravidos de Valeria Luiselli” (2016) de Teresa González Arce.

protagonizada y narrada por un personaje femenino *alter ego* de la autora. Con estas dos obras, Luiselli sienta las bases de una poética basada en la fusión entre la ficción y la no ficción, o entre ficción y dicción, para retomar los términos de Genette (*Fiction et diction* 31).⁵

Entre los nexos entre su primer ensayo y su primera novela tenemos la figura del poeta del grupo Contemporáneos, Gilberto Owen, cual figura fantasmal que asume el papel de voz narrativa en la segunda parte de la novela. Un par de años más tarde, Luiselli publica la desopilante novela *La historia de mis dientes* (2013), en la que, según Regina Cardoso Nelky, “intenta mofarse de sus propias intenciones literarias” (Cardoso 77). La poética de lo absurdo que Luiselli despliega en esta novela se acompaña de otro rasgo significativo: su dimensión fragmentada y la inclusión de una serie de fotos y un mapa que cumplen la función de último capítulo. Son precisamente estas características las que, según Sánchez Prado, son determinantes para que esta novela sea ejemplar del “efecto Luiselli”, pues “carece de la voluntad arquitectónica del género novela y [...] abre relaciones intermediales con obras de las artes visuales contemporáneas” (Prado 98). Una suerte de “novela-instalación”, que causa cierta “tirria” (Prado 98) en México pero que encuentra en el mercado anglosajón un terreno favorable. Después, Luiselli publicará el ensayo *Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas)* (2016), seguido de *Desierto Sonoro* (2019).

Más arriba mencionamos la sutileza que se atribuye a las narrativas de lo inusual escritas por mujeres y señalamos su

⁵ Este juego entre ficción y dicción se hace particularmente operativo en los escritores que practican la ficción y otras formas literarias, como el ensayo. En este sentido, Borges es una figura tutelar en la literatura latinoamericana. No es arbitrario entonces que la ópera prima de Luiselli, *Papeles falsos*, sea un ensayo. Para ahondar al respecto, puede consultarse mi artículo: “‘Ensayar: leer en compañía’: la biblioteca argentina de Juan Villoro” (2015).

oposición a las escrituras más bien barrocas de un Fuentes o un García Márquez. La ausencia de énfasis y lo depurado de la escritura de Luiselli recuerdan más bien a un Juan Rulfo, autor al que Luiselli no deja de rendir homenaje; sin olvidar el que también rinde, en su novela *Los ingrátidos*, a Gilberto Owen, poeta del grupo de Contemporáneos que permaneció al margen del canon durante mucho tiempo. No son anodinas estas dos menciones. El autor de únicamente dos obras literarias que consiguieron inmortalizarlo (Rulfo) y el poeta hasta cierto punto olvidado (Owen) podrían desempeñar el papel de figuras tutelares.

El breve recuento de la obra de Luiselli que acabamos de realizar señala una serie de elementos que parecen erigirse en constantes: por un lado, la mencionada fusión entre ficción y dicción —*Desierto Sonoro* mantiene una relación intrínseca con el ensayo *Los niños perdidos*—; por otro lado, la voz femenina *alter ego* de la autora, el relevo de voces, la fragmentación e inclusión de objetos semióticos que no pertenecen al ámbito de lo escrito (fotos, mapas) son todos elementos presentes en *Desierto Sonoro* como andamiaje textual.

Ambos textos fueron objeto de reescrituras y traducciones. Para mayor claridad, exponemos brevemente la genealogía de estas. En el año 2015, Luiselli, instalada en ese momento en Estados Unidos, trabajaba como intérprete de menores migrantes mexicanos y centroamericanos en la Corte Federal de Inmigración de Nueva York. Como parte de sus tareas, debía someter a estos niños a un cuestionario cuyas respuestas podían ser determinantes para que obtuvieran o se les fuera negado el estatus de refugiados, en cuyo último caso serían deportados a sus países de origen. El cuestionario y las respuestas de estos menores suscitaron otras preguntas, esta vez en la escritora. De allí surge su necesidad imperiosa de contar

las historias de estos niños. En varias entrevistas, Luiselli explica que su primer intento fue a través de la forma novelesca. Sin embargo, la novela comenzaba a verse asfixiada por lo factual y Luiselli decidió abandonar su escritura y adoptar la forma ensayística. El resultado es la publicación de *Tell me how it ends (An essay in forty questions)*, título original en inglés del ensayo que publicará posteriormente en español, en una “versión expandida” (Logie 109), como *Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas)*. Tal expansión se debe a que, en la versión en español, Luiselli indaga más sobre el papel de México en la crisis migratoria y eso le permite “posicionarse como ciudadana mexicana” (Logie 109).

Sin embargo, la escritura del ensayo le deja el sentimiento de lo inacabado. Así lo expresa en sus últimas páginas: “[...] las historias difíciles necesitan ser narradas muchas veces, por muchas mentes, siempre con palabras diferentes y desde ángulos muy distintos” (Luiselli y Anderson 88). La necesidad de contar nuevamente esa historia toma cuerpo a través de otro intento (otro ensayo): la novela *Desierto Sonoro*, escrita inicialmente en inglés con el título *Lost children archive* y traducida al español por la propia Luiselli y por Daniel Saldaña París.⁶

Desde su publicación, *Desierto Sonoro* ha sido objeto de trabajos académicos. Muchos de ellos se centran en la dimensión ideológica que la obra vehicula, según la lectura de sus autores. Lecturas ampliamente divergentes, que van desde identificar en la novela una manera de vérselas con la dificultad del lenguaje y la

⁶ La necesidad de contar nuevamente esa historia y bajo otro ángulo sigue siendo fructífera artísticamente. Ejemplo de ello es el proyecto *Echoes from the Borderland*, un archivo sonoro creado por un colectivo integrado por Valeria Luiselli, Ricardo Giraldo y Leo Heiblum. Puede leerse al respecto en “‘Echoes from the Borderland’: un recorrido sonoro para entender la frontera entre México y Estados Unidos” (2024) de Ana Vidal Egea.

narrativa para dar cuenta de “la desposesión, tortura, encarcelamiento y desaparición de refugiados centroamericanos y mexicanos por el estado estadounidense colonizador, capitalista y carcelario”⁷ (Stuelke 44; trad. mía); hasta reprochar a Luiselli el hacer una “amalgamación de distintos tipos de movimiento y [exhibir] una insensibilidad flagrante hacia factores socioeconómicos” (Vanden Berghe 148). Con algo más de matiz, para Marco Polo Taboada Hernández, la manera en que *Desierto Sonoro* se sitúa en los “confines de la literatura mexicana” tiene que ver con la manera en que se representa en esta novela la “alteridad sociocultural” (212). Taboada Hernández señala que el problema del Otro aparece en la novela a través de “disonancias”, “tirantez” o “colisión” (213-214) entre universos socioculturales disímiles (el de los migrantes y el de los que documentan su experiencia) o entre las distintas maneras de documentar la alteridad por parte de los personajes, entre otras formas de ruptura que ejemplifica la novela. Otros se refieren a la dimensión documental de la novela deteniéndose en su andamiaje, el uso que hace del archivo y el testimonio, y su intencionalidad en cuanto a la implicación del lector. Para David James, por ejemplo, la novela muestra “cómo la ficción puede entrar en diálogo con sus lectores recurriendo a la facultad de traducir el testimonio indignado en acción real”⁸ (James 393; trad. mía). Por su parte, para Valentina Montero Román, *Desierto Sonoro* “ofrece una oportunidad para considerar el archivo como una premisa organizativa alternativa para la llamada *Big*

⁷ “[...] Central American and Mexican refugee dispossession, torture, incarceration, and disappearance by the US settler colonial capitalist carceral state” (Stuelke 44).

⁸ “[...] it shows how fiction can enter into dialogue with its readers in fathoming the translatability of outraged witnessing into substantive action” (James 393).

*Ambitious Novel (BAN)*⁹, una que ofrece una historiografía diferente y una orientación epistemológicamente alternativa para el género”¹⁰ (168; trad. mía); entendiéndose esto como una manera de romper con el molde hegemónico (masculino, blanco...), productor de obras que caben bajo ese calificativo.

Nuestro objetivo es detenernos en la construcción novelesca de *Desierto Sonoro*, en las huellas en ella de las múltiples adaptaciones, esencialmente a nivel de los tropos y las figuras. La óptica textualista privilegiada no implicará descartar lo ideológico o político. Al contrario, se buscará demostrar la manera en que lo político tiene entera cabida o se cristaliza a través de lo subjetivo y lo sentimental. Así, volviendo a las rupturas que la novela ejemplificaría, a nuestro parecer, se trata menos de ruptura o colisión que de fluidez y fusión. Luiselli logra crear una suerte de archivo sentimental, valga el oxímoron, por el cual no renuncia a hacerse con la experiencia del Otro. Busca mostrar que la alteridad sociocultural es una construcción y que rebasarla por medio de la creación (aunque ésta también lo sea o precisamente porque lo es) es una manera de plantear la responsabilidad individual dentro de un drama colectivo.

Desierto Sonoro es, simplificando al extremo su trama, una novela de migraciones: la del personaje principal, mexicana radicada en Estados Unidos; la de los niños migrantes, que desde México o

⁹ Nos referimos a una categoría anglosajona y que, más específicamente, atañe a una tendencia de la literatura estadounidense publicada a partir de 1945, comparable a lo que sería la noción de “novela total” o “novela enciclopédica”. En todo caso, proponer la novela de Luiselli como alternativa para dicho subgénero muestra el papel relevante de esta novela (mexicana) en la apertura del canon de la literatura mexicana. Sobre la *BAN*, puede consultarse “‘The Death of the Novel’ And Its Afterlives: Toward a History of the ‘Big, Ambitious Novel’” (2009) de Mark Greif.

¹⁰ “[...] Luiselli’s novel offers us an opportunity to consider the archival as an alternative organizational principle for the *BAN*, one that offers a different historiography and alternative epistemological orientation for the genre” (Montero 168).

América Central tratan de alcanzar el sueño americano. Si para David James *Desierto Sonoro* no es una novela de migración, puesto que “la experiencia concreta de los niños migrantes se halla relegada al final de la trama, como forma de reflejar la manera en que se oculta a la conciencia pública la persecución que sufren estas poblaciones”¹¹ (393; trad. mía), a nuestro parecer es esta posición terminal en la sintaxis de la novela la que arroja luz sobre lo que es su centro: el movimiento.

Tanto Morgane Kieffer como Valentina Montero Román se detienen en el título original en inglés, *Lost children archive*, y esencialmente en su dimensión remática¹² que describe su forma: el archivo. Kieffer señala que el “archivo” del título “no se reduce a un mero signo paratextual” sino que designa “una forma, un principio de segmentación en la arquitectura del libro”¹³ (Kieffer 30; trad. mía). Para Montero Román, por su parte, el término pone de realce la ambición de realizar una experimentación formal con las técnicas narrativas de la *Big Ambitious Novel (BAN)* (Montero 173). Cabe cuestionarse sobre el sentido de la traducción de este título remático (*Lost children archive*) a un título metafórico en español: *Desierto sonoro*. En la novela, la profesión del personaje del padre y su proyecto de crear un archivo sonoro (a lo que volveremos) no es un mero detalle anecdótico, sino que pone de cierta manera en *abyme* la construcción de la novela. La adaptación (traducción del título)

¹¹ “Of course, *Lost Children Archive* is arguably not in fact a novel of migration. Direct depictions of vulnerable refugees are reserved until so late in the narrative that their referral, if anything, seems aptly to reflect the routine occlusion from public consciousness of population enduring persecution and mass-displacement” (James 393).

¹² Genette distingue entre el título temático (que designa el tema de la obra) y el título remático que describe su forma genérica (*Seuils* 82-85).

¹³ “L’archive du titre ne se réduit pas à un signe paratextuel [...] Elle désigne avant tout une forme, un principe de segmentation dans l’architecture du livre” (Kieffer 30).

implicaría un énfasis en el régimen de la imagen poética que primaría así sobre la dimensión documental. Sin embargo, esta figura aparece como principio que rige la construcción de la imagen poética. Además, el primer segmento del título original en inglés (*lost children*) no solo remite a una tradición literaria (esencialmente al personaje de *Peter Pan* de James Matthew Barrie) sino a otra adaptación: la del lenguaje del mundo despiadado de la burocracia y la geopolítica mundial al lenguaje infantil. En efecto, la expresión “los niños perdidos” remite a la manera en que la hija de Luiselli se refiere a los niños refugiados o deportados. Estas ideas preliminares sobre lo que sugiere la traducción del título anuncian el eje de nuestro análisis, a saber, la manera en que lo documental se adapta a lo poético y viceversa, es decir ese movimiento entre la ficción y la dicción (o no ficción) o la cristalización en el cuerpo de la novela de un “activismo sentimental” (James 390).

En un primer momento nos detendremos en los principales mecanismos escriturales que marcan el proceso de transformación del archivo documental en obra de ficción. Para ello, nos detendremos en los nexos entre el ensayo *Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas)* y la novela. Seguidamente analizaremos las principales figuras y tropos que son huella de las múltiples adaptaciones que preceden a la novela, es decir la dimensión metatextual de esta. Finalmente, veremos cómo la poética autoral aparece de forma codificada, cual firma, al final de la novela.

DEL PRE-TEXTO AL TEXTO

Para comprender a cabalidad la huella en *Desierto sonoro* de su gestación, es necesario detenerse en el texto que la precede: el

ensayo *Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas)* que ya presentamos de forma general en la introducción. Recordemos que el primer intento de Luiselli de dar cuenta de la experiencia de los niños migrantes fue a través de un proyecto de novela; proyecto que abandonó a favor de la forma ensayística. Deteniéndonos más profundamente en esta última, cabe señalar que, a la dimensión profundamente híbrida del género ensayístico (el “centauro de la prosa” según Alfonso Reyes) se añade la adaptación y la transformación de un texto administrativo (el cuestionario). A estas dos formas discursivas que comparten el espacio textual (ensayo y texto administrativo) viene a sumarse o a injertarse un género que es como el parangón de la hibridez: la crónica.

El escritor mexicano Juan Villoro, a partir de la metáfora empleada por Reyes para definir el ensayo, afirma que la crónica es, por su parte, el “ornitorrinco de la prosa” (Villoro 13). Villoro señala su lugar intermedio entre ficción y reportaje. La crónica toma prestadas sus características de otros géneros: subjetividad y función narrativa (novela), datos inmutables (reportaje), sentido dramático y brevedad (cuento), diálogos (entrevista), sentido de la polifonía y el montaje (teatro clásico y moderno), argumentación y conexión de saberes diversos (ensayo), tono memorioso y reelaboración en primera persona (autobiografía) (Villoro 14). En el texto de Luiselli cohabitan estas dimensiones. Allí cuenta su estadía en los Estados Unidos, su solicitud de *green card*, su trabajo de docencia en un *college* y, luego, el viaje que lleva a cabo en auto con su marido y su hija a través del territorio estadounidense hasta Arizona en espera de sus papeles. Las preguntas del cuestionario destinado a los menores migrantes (diseminadas a lo largo del texto) suscitan otras preguntas. La diseminación de las cuarenta preguntas estructura el ensayo no sólo como “un compromiso político con cada una de

ellas” (Sabo 219), sino también como una ilación de índole filosófica que desemboca en una reflexión (un ensayo) acerca de la familia, la infancia, el sentido de la comunidad y la identidad nacional; y, sobre todo, en una mirada crítica en torno a las leyes migratorias estadounidenses. Este último aspecto permite a la narradora plantear la cuestión del derecho universal de desplazarse y reunirse con los suyos, sobre todo sus padres. Veremos que la reflexión se hace *reflexión* (reflejo) o, incluso, reverberación en la novela, lo cual apunta a la posibilidad de hacerse con la experiencia del Otro mencionada más arriba.

“¿Por qué viniste a los Estados Unidos?” (Luiselli y Anderson 15) es la primera pregunta del cuestionario. Algunas preguntas parecen simples, pero las respuestas no lo son, sobre todo porque quienes las responden son niños. Luiselli se vio confrontada a la necesidad de adaptar, de traducir, de transformar esos relatos confusos y narrados con palabras vacilantes en otra lengua, otro lenguaje hecho de frases sucintas y coherentes.¹⁴ En resumidas cuentas, se trataba de transformar esos relatos confusos en respuestas “correctas” (Luiselli y Anderson 56), entiéndase aquellas que permitían a los abogados tener un caso que pudieran defender y ganar ante la corte, es decir que implicara para el niño poder permanecer en el territorio norteamericano y no verse deportado. En el ensayo, Luiselli da cuenta de algunos ejemplos de niños que conoció. Uno de esos casos se halla transpuesto en la novela: el de dos niñas mexicanas, hermanas, cuya madre, ya instalada en los

¹⁴ Entre las múltiples adaptaciones que construyen la novela, evidentemente está su traducción. La práctica de la traducción también atraviesa la obra de Luiselli y ha sido objeto de diversos estudios. Véase, por ejemplo: “*Los niños perdidos* de Valeria Luiselli - *Tell me How It Ends*: el intérprete ante las vidas ‘dignas de duelo’” (2020) de Ilse Logie y “On Mediation and Fragmentation: The Translator in Valeria Luiselli’s *Los ingravidos*” (2017) de Sarah K. Booker.

Estados Unidos, pierde totalmente sus rastros cuando las pequeñas son deportadas, ya que su caso no era defendible...

Si recordamos el primer segmento del título en inglés del ensayo (*Tell me how it ends*), señalemos que este remite a la pregunta reiterada de la hija de Luiselli: “¿Y cómo termina la historia de esos niños perdidos?” (Luiselli y Anderson 51). Ese flujo de la palabra, que no encuentra un cauce satisfactorio para Luiselli en la forma ensayística, se cristaliza en la forma novelesca, la cual guarda la huella de esa palabra o fábula original. Este último término, “fábula”, cubre diferentes sentidos que se pueden reagrupar en tres grandes ejes: la organización del relato, el relato a base de imaginación y la mentira. El filósofo y escritor francés Marc Soriano apunta que la amplitud de estos sentidos se debe a que todas estas acepciones tienen como origen etimológico la raíz indoeuropea de término *bha*, que significa “hablar”. De tal manera que el término “fábula” aparece como una “nebulosa original a partir de la cual fueron naciendo diferentes tipos de relatos”¹⁵ (Soriano 226; trad. mía). En este sentido la fábula aparece como sinónimo de la facultad de generar historias.

Las historias contadas por los niños a raíz de un simple y árido cuestionario produjeron un flujo de historias a las que Luiselli buscó dar un sentido. En *Desierto Sonoro*, esta búsqueda implica la dimensión metatextual de la novela, entendiéndose este término en la acepción que plantea Bernard Magné y que él retoma de Ricardou: “la metatextualidad es el principio según el cual una ficción representa su propia escritura”¹⁶ (Magné 84; trad. mía). En este sentido, al guardar las huellas del origen de su escritura y al ser

¹⁵ “nébuleuse originaire à partir de laquelle se sont formés peu à peu différents types de fiction” (Soriano 226).

¹⁶ “la metatextualité est le principe selon lequel une fiction représente son processus d’écriture” (Magné 84).

estas huellas y reflejos de la palabra que les dio origen, *Desierto sonoro* aparece como una fábula metatextual. Una fábula, además, expandida, puesto que otros recursos semióticos (fotografías, dibujos, mapas) van más allá de “las posibilidades discursivas de la palabra” (Taboada Hernández 211).

En el capítulo “Sobre la esencia y la forma del ensayo (Carta a Leo Popper)” de *El alma y las formas*, Georg Lukács afirma que una de las características del ensayo es su función de pretexto: “El ensayista habla sobre una imagen, cuadro o libro, pero lo abandona enseguida. ¿Por qué? Creo que porque la idea de que esa imagen o ese libro se le hace superpotente, porque por ella olvida completamente todo lo concreto secundario y lo utiliza sólo como comienzo, como trampolín” (35). La imagen del trampolín se puede poner en relación con la reverberación mencionada más arriba; aquella que permite hacerse con la experiencia del Otro, crear un eco con esta, ir más allá de la alteridad. La imagen del eco es omnipresente en la novela. Nos habla de la necesidad de que las cosas, los hechos, la cultura, nos hablen, nos devuelvan algo en lo que nos reconocemos, algo que sirva de pretexto o pre-texto.

La hibridez del conjunto, de este “pre-texto” para la ficción, permite realizar un nexo con el término “adaptación”, de *adaptāre*: “ajustar a”. Su tercera acepción, según el diccionario de la Academia Española es “[m]odificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original”. Más sugerente para el objetivo de este artículo es el sentido más concreto de su primera acepción: “acomodar”, “adecuar”, “amoldar” o “ajustar”. Todos estos términos se aproximan al de “encajar”, que es el que mejor traduce la manera en que Luiselli construye su novela a partir de fragmentos, para culminar con una obra que a su vez se presenta

como una serie de trozos que se encajan unos con otros y que no dejan de evocar la instalación.

Luiselli explica que la escritura del ensayo no colmó su deseo de contar la historia de los niños perdidos. De hecho, en este último juega con la polisemia del término “ensayo”, contando un diálogo recurrente con su hija de cinco años. La madre trata (ensaya), en vano, de contarle cómo termina la historia de los niños perdidos. Esta denominación (“los niños perdidos”), como se mencionó antes, proviene de la boca de la hija de Luiselli, para quien palabras como “refugiados”, “expulsados” o “deportados” no quería decir nada. Esos “niños perdidos” remiten a otras obras novelescas, como *Peter Pan* o *El Señor de las moscas*. El subtítulo entre paréntesis, “(Un ensayo en cuarenta preguntas)”, hace que desde el paratexto se anuncie una mezcla de géneros. Estamos, pues, ante una construcción novelesca a partir de un material no novelesco, en la que las zonas de intersección con otras formas discursivas son numerosas.

Bernat Garí Barceló señala que la filiación entre los dos textos se pone de manifiesto desde el peritexto de la novela, un epígrafe que recoge la “oración del migrante” que aparece en las últimas páginas del ensayo (Garí, “La escritura en movimiento” 114): “Partir es un poco morir / Llegar nunca es llegar definitivo” (Luiselli y Anderson 88). Luego, desde el inicio de ambas narraciones, se añaden más costuras internas. Los dos textos comparten el mismo punto de partida: el viaje a través de los Estados Unidos. Encontramos en ambos casi las mismas frases, que describen cómo la madre dirige su mirada hacia la parte trasera de la camioneta en la que viajan, donde se encuentra su hija (o sus hijos, en la novela) durmiendo. En la novela, el personaje principal, doble de la autora, su marido (documentalista al igual que ella) y sus hijos

(cada uno el suyo, de una unión anterior) realizan un periplo a través de los Estados Unidos. En el volante, el marido corre tras las huellas de los guerreros amerindios cuya historia cuenta a los niños; ella, al lado, investiga sobre la desaparición de niños migrantes, precisamente el caso de dos niñas, hijas de una amiga que se llama Manuela. En el radio escuchan las noticias sobre niños migrantes mexicanos y centroamericanos a punto de ser expulsados. Cuando las noticias se hacen demasiado sordidas, escuchan música o audiolibros. Desde el asiento trasero, las voces del niño y la niña son omnipresentes a lo largo de la diégesis. Lo escuchan todo y realizan juegos imaginarios en los que mezclan lo que dicen o cuentan los padres, lo que dice la radio, lo que cuentan los audiolibros y las letras de las canciones: una suerte de heteroglosia pueril que se convertirá en la verdadera clave para poder contar la historia de los niños pedidos. En el baúl de la camioneta se encuentran cajas de archivos, cada uno tiene la(s) suya(s). Las de los padres contienen expedientes y libros, cuales efectos personales, cuyas lecturas también marcan el avance de la diégesis y cuyos contenidos sirven para esclarecer la experiencia de adultos y niños (incluyendo aquella de los niños desaparecidos). El lector nunca llega a conocer los nombres de los personajes. Durante uno de sus juegos, los niños deciden que cada uno debe adoptar un nombre indio: el padre será “Padre Cochise”, la madre “Flecha suertuda”, el niño “Pluma Ligera”... La pequeña no logra encontrar un nombre apache. Como se impresionó mucho con la piscina en forma de guitarra en un motel en Memphis y la proliferación de fotos del *King* en él, decide entonces que la llamen Memphis.

Una de las preguntas del cuestionario, la siete, parece revestir una importancia particular: “¿Te ocurrió algo durante tu viaje a los Estados Unidos que te asustara o lastimara?” (Luiselli y Anderson

26). Las respuestas de los niños centroamericanos a esta pregunta no son determinantes para tener un caso, puesto que lo que les sucedió fuera de sus países de origen y fuera de los Estados Unidos no es fundamental para la administración norteamericana. Pero para una mexicana, se trata de la pregunta esencial: “Sin embargo, como mexicana, es la pregunta que más me avergüenza hacerles a los niños. Me avergüenza, y duele, y llena de rabia, porque lo que les ocurre durante el viaje, en México, es casi siempre peor que cualquier cosa” (Luiselli y Anderson 27). Para esos niños, la travesía por México da cuenta de innumerables “historias de terror” (Luiselli y Anderson 27) que forman parte del “espectáculo de [la] propia inmólación de ese país”, ya mencionado, o la “nueva infamia” a la que se refiere Ilse Logie aportando cifras que los ejemplifican (104-105); ese espectáculo al que cierta narrativa mexicana cede con algo de complacencia, como lo denuncia Luiselli.¹⁷ Ella y otros escritores no renuncian a denunciar tal espectáculo, pero sin recurrir al morbo o a lugares comunes. En efecto, las “historias de terror” no se explicitan, ni en el ensayo ni en la novela. En ésta última, los padres apagan el radio cuando las noticias sobre los migrantes se hacen sórdidas, gesto que crea un silencio textual que no ha de ser compensado por hechos, sino por reflexiones y experiencias. Y una de ellas es el terror que experimentan tanto Luiselli (en su ensayo) como su doble novelesco: el terror de saber si su hija (o sus hijos) serían capaces de sobrevivir solos.

¹⁷ Nos referimos a todas las exacciones cometidas contra los migrantes que atraviesan el territorio mexicano (violencias, desapariciones, violaciones, etcétera). Ilse Logie, por ejemplo, aporta cifras de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH). Luiselli considera narrativa que cede con cierta complacencia ante el espectáculo de la violencia a aquella que despliega una “estética de lo marginal y lo violento”, esencialmente a la que hoy se conoce como “narcóliteratura”, cuyo espectro es “amplio y, naturalmente, incluye libros buenos, libros mediocres y bastante paja” (Luiselli, “Contra las tentaciones de la nueva crítica”).

Estas dos manifestaciones del terror (el omitido y el de la madre) son esenciales en la construcción novelesca. A esto se añade, en filigrana, la historia de los pueblos autóctonos, que mantiene un nexo con el sentido (o sinsentido) de las preguntas “sencillas” del cuestionario o con los cuestionamientos de los personajes. Kristine Vanden Berghe afirma que Luiselli realiza una “apología de la ruta” (151), cuyos vectores son los migrantes, los apaches y la familia protagonista de la novela, en oposición a las “personas del lugar” cuyas construcciones hacen que el espacio que ocupan aparezca como vacío y decadente (155). Todo el análisis de Venden Berghe se basa en la “insensibilidad” (148) que le imputa a la novela y a los “prejuicios” (154) que achaca a su autora. Nos parece que el retrato que hace Luiselli de la población blanca local busca más bien denunciar el abandono en el que viven y los efectos de esta sobre ellos. No hay verdadera frontera entre ambos grupos. Cada uno sufre, ya sea del desarraigo, ya sea del estancamiento. Si unos buscan llegar y los otros quedarse, en el fondo se trata de lo mismo. Vanden Berghe reprocha la visión “deshumanizada” de los habitantes del Sudoeste ya que son “relacionados con el pasado y la ruina”. ¿Acaso no es esta la manera de percibir a las poblaciones autóctonas desde hace siglos? Las personas migrantes, centroamericanas y mexicanas, ¿no son en gran parte de ascendencia indígena? Si el punto de vista de los personajes de Luiselli puede reflejar recelo o rechazo hacia esa población del Sudoeste, ¿no es más pertinente ver en ello una inversión de la figura usual de la mirada despectiva hacia el Otro? Una inversión necesaria para aproximarse al verdadero punto de vista del que Luiselli busca dar cuenta:

La historia que tengo que contar no es la de los niños perdidos que sí llegan, aquellos que finalmente alcanzan sus destinos y pueden contar su propia historia. La historia que *necesito documentar* no es la de los niños en las cortes migratorias, como una vez creí. Todavía no estoy segura de cómo voy a hacerlo, pero la historia que *tengo que contar* es la de los niños que no llegan, aquellos cuyas voces han dejado de oírse, tal vez irremediabilmente, perdidas. (*Desierto sonoro* 186; énfasis mío)

Los términos empleados por Luiselli no dejan de recordar a los de otro escritor mexicano mencionado más arriba: Juan Villoro. Sobre la crónica, Villoro señala que su “estímulo cardinal”, a saber “el intento de darle voz a los demás”, no es más que un “ejercicio de aproximaciones” (15). Señala igualmente su paralelismo con los testimonios de los campos de exterminio, en que los mejores testigos son los que no sobrevivieron, retomando la reflexión de Giorgio Agamben, su “paradoja de Levi” y sus conceptos de “testigo integral” (Villoro 15) y de “resto”. Este último se refiere al espacio que tiene la palabra desde fuera para narrar el horror que sólo se conoce desde dentro. El testimonio que asume esas contradicciones depende de la noción de “resto”: “La crónica se arriesga a ocupar una frontera, un interregno: Los testigos no son ni los muertos ni los supervivientes, ni los hundidos ni los salvados, sino lo que queda entre ellos” (Villoro 16). Luiselli se libra a ese “ejercicio de aproximaciones” que juega con la tensión entre “contar” y “documentar” o entre ficción (entendida de forma amplia a partir de su sentido inicial de *fingere*, es decir “figurar”, “modelar” o “dar forma”) y dicción o no-ficción. La crónica se poetiza o se hace figuración de diversas maneras a través de eso que “queda entre” los testigos: el eco o la reverberación que los

personajes de la novela buscan asir. Así, la búsqueda de la perspectiva imposible de ese testigo integral es la que produce el ensanche del material documental inicial y su transformación o adaptación en ficción. En el seno de ese proceso, el reciclaje y, sobre todo, la reverberación o eco son mecanismos esenciales.

LITERATURIZACIÓN: ENSANCHE, REVERBERACIÓN, RECICLAJE

Todo lo anterior señala que *Desierto Sonoro* es el producto de un proceso de adaptaciones múltiples, de un juego entre ficción y dicción que consiste en un reciclaje, un ensanche y un juego de ecos. En efecto, la construcción misma de la novela (su estructura) permite ilustrar este punto. El relato se divide en cuatro grandes partes asumidas por tres voces narrativas: la de la madre, la del hijo y una voz en tercera persona del singular. Volveremos sobre ello. Las cuatro partes se dividen en subpartes entrecortadas por el inventario de las cajas de archivos, ocho en total. Las cajas de los adultos se presentan como listas de referencias bibliográficas (comprendemos que los objetos libros se encuentran dentro), fotos, notas personales, casetes con grabaciones de sonidos, mapas, actas de defunción de niños migrantes, etcétera. La del niño contiene fotografías *polaroid* tomadas por él a lo largo del viaje. El contenido de la caja de Memphis consiste en onomatopeyas improbables o frases sin pies ni cabeza, grabadas o escritas.

El contenido de las cajas de los adultos se halla traspuesto a lo largo de toda la diégesis, ya sea a través de la reflexión de la madre sobre los libros que están dentro o a través de la citación de esas obras. Estos textos en cajas se insertan en el discurso por medio de procedimientos intertextuales diversos que no dejan de recordar el

ready made.¹⁸ Se puede establecer el paralelo con los diferentes tipos de biblioteca según Pierre Bayard. La biblioteca colectiva (la cultura) es el gran contenedor de las bibliotecas interiores, constituidas por nuestras lecturas (aquí las cajas). La biblioteca interior de los personajes hace las veces de clavos, bisagras, tornillos... para construir un conjunto: su experiencia vivencial y la novela que las contiene. Todas las reflexiones y diálogos en torno a esos diversos objetos culturales funcionan como la biblioteca virtual, es decir, el lugar de interacción y de proyección de nuestras lecturas. Para Bayard, se trata de un lugar de consenso en el que los libros se ven reemplazados por ficciones de sí mismos, un lugar de encuentro de las bibliotecas interiores en el seno de la biblioteca colectiva (Bayard 116). Son estas “ficciones de sí mismos” las que contribuyen al proceso de ensanche novelesco. El personaje de la madre expresa esta idea estableciendo la relación entre la biblioteca interior, en este caso los libros contenidos en una de las cajas del marido que ha comenzado a leer, y el eco:

Supongo que un archivo ofrece una especie de valle, donde tus ideas pueden resonar y volver a ti transformadas. Susurras intuiciones y preguntas hacia el vacío, esperando escuchar algún eco. Y a veces, sólo a veces, un eco efectivamente llega. Vuelve a ti una reverberación real, con claridad, cuando por fin encuentras el tono justo y la superficie adecuada. (60)

He aquí una bella metáfora de la manera en que nuestras lecturas nos hablan, nos inspiran y nos permiten construir algo que se deriva de ellas. La cita entra en relación con el título de la novela, a lo que

¹⁸ En la nota final de la novela, Luiselli afirma que “no [le] interesa la intertextualidad como gesto explícito sino como método o procedimiento compositivo” (454).

volveremos. Señalemos, por el momento, que la metáfora establece un nexo entre la cartografía de un espacio, el fenómeno del sonido (o su ausencia) y el material que nutre una creación propia. El eco, la reverberación, es la cristalización de la biblioteca virtual o de los múltiples textos creados por nuestras lecturas. A la manera de un Pierre Ménard, la obra depende del contexto de su lectura, el cual produce otros textos. A pesar de la voluntad bastante evidente de Luiselli de otorgar una dimensión documental a su obra, la dimensión novelesca no sólo prevalece (como lo evidencia el objeto que leemos), sino que es la que permite la cristalización de la experiencia subjetiva en una obra autónoma.

Al final de la novela, el lector encuentra información sobre las fuentes utilizadas para tejer la ficción. El que esta explicitación de la génesis de la obra se encuentre al final de esta, subraya el hecho de que lo ficticio prima sobre lo factual. No hay que olvidar que el primer ensayo de escritura de la novela abortó porque lo factual ganó demasiado terreno y que por esto Luiselli adoptó finalmente la forma ensayística, si bien se trata de un ensayo sui generis como vimos más arriba. Sin embargo, el hecho de explicitar el origen de lo factual sugiere una manera de (re)leer lo ficcional teniendo en cuenta la manera en que las dos dimensiones se cruzan y hacen surgir lo literario. Definir lo literario implica definir también sus contornos, sus zonas de intersección con otras formas discursivas. Ejercicio que sería vano si no fuera porque desvela el carácter profundamente híbrido del hecho literario, que es además dialógico, lo que garantiza su puesta en movimiento.¹⁹ No es arbitrario entonces que la novela nos hable de desplazamientos y que la vida de la autora se haya visto marcada igualmente por estos. “Todo el

¹⁹ Confróntese con “La escritura en movimiento de Valeria Luiselli: del paseo solitario a la venida del otro” (2021) de Bernat Garí Barceló.

mundo se va, si necesita irse, o puede irse, o tiene que irse” (*Desierto sonoro* 47), afirma la narradora de la novela. Vanden Berghe utiliza este ejemplo de la novela para atacar la supuesta “apología de la ruta” que le achaca basándose en la reiteración del verbo en su forma pronominal “irse”. Sin embargo, pasa por alto que cada una de estas ocurrencias viene acompañada de los verbos “necesitar”, “poder” o “tener”, como matiz necesario que muestra que, contrariamente a lo que ella misma afirma, la novela no pasa por alto categorías o circunstancias socioeconómicas. Si hay lectura monolítica, es más bien la que hace Vanden Berghe de *Desierto Sonoro*.

La experiencia subjetiva del desplazamiento se desdobra en la no menos subjetiva de la lectura, su apropiación y su reelaboración. En un momento, la narradora encuentra en la caja del marido unas fotos de Thomas Mann y afirma que le gusta la “tensión” que hay en ellas “entre el documento y la ficción, entre capturar un instante efímero y escenificar un instante” (59).²⁰ Entre “capturar” y “escenificar” se halla un proceso de ensanche o de literaturización, retomando el término que Martín Caparrós empleó para referirse a la crónica: “si hay una justificación teórica (y hasta moral) para el hecho de usar todos los recursos que la narrativa ofrece, sería ésa: que con esos recursos se pone en evidencia que no hay máquina, que siempre hay un sujeto que *mira y que cuenta*. Que hace literatura. Que literaturiza” (611; énfasis mío).

Uno de los procedimientos de literaturización de ese material no ficcional, y que contribuye a su ensanche, es la configuración del

²⁰ Sobre la influencia de la fotografía en Luiselli, véase “La importancia y la limitación de la fotografía y el sonido en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli: una convivencia entre archivo y repertorio” (2022) de Olivia Andaluz.

personaje del hijo. Tiene diez años y, a diferencia de la niña que sólo tiene cinco, cuenta con la capacidad de recordar los hechos y, por consiguiente, de contar la historia. En algunas entrevistas, Luiselli habla del carácter frágil de los lazos familiares. La pareja madre/padre está al borde de la ruptura; la familia recompuesta está a punto de disolverse. El niño lo ha comprendido perfectamente: el lazo de fraternidad se verá roto. Luiselli otorga a ese personaje una envergadura particular ya que él toma el relevo de la narración al final de la primera parte de la novela, cuando la madre observa con unos binoculares, impotente, un avión lleno de niños deportados que se aleja en el cielo. Luego pasa los binoculares al niño preguntándole: “¿Qué alcanzas a ver, Ground Control?” (232), con lo cual retoma la letra de una de las canciones de David Bowie, “Space Oddity”, que solían escuchar y cantar a todo pulmón durante su trayecto. La madre expresa al lector su certeza de que la historia de los niños perdidos sólo se podrá contar a través del hijo, desde su óptica. La segunda parte de la novela se inicia con la misma imagen a partir de su punto de vista y con lo que creemos ser la continuación del diálogo anterior con su madre. Luiselli retoma este mecanismo de cambio de focalización, a partir de un objeto que se mueve en el cielo, de *La señora Dalloway* de Virginia Woolf, como ella misma lo explicita en las notas de las fuentes de la novela (*Desierto sonoro* 453). El niño se dirige al “Major Tom” de la canción de Bowie, pero rápidamente comprendemos otra cosa. En efecto, el niño afirma: “Esta es nuestra historia y la de los niños perdidos... y voy a contártela, Memphis” (237). La pequeña Memphis se convierte en la narrataria de esta parte de la novela y al final de esta comprendemos que el lazo familiar, en efecto, se rompió, tanto materno como fraterno, y que toda esta parte de la novela es una grabación, un eco que perdura.

El cambio de focalización es otra manera en que la novela nos habla de otra forma de adaptación, la que nos enseña a mirar (y contar) con otros ojos y otro lenguaje, aquí el del niño. Es un “trabajo constante de adaptación de la mirada” (Garí, “La escritura en movimiento” 108) que atraviesa toda su obra en la figura del *flâneur* y que en *Desierto Sonoro* se potencia a través del *road trip* de la familia y de todas las historias de migración que la construyen. Luiselli porta una mirada aguda y pertinaz sobre la infancia, no desprovista de humor. Esto también forma parte del *misreading* de Vanden Berghe, cuando ve en la comparación que hace la narradora entre la actitud del niño y la de una ama de casa de los años cincuenta un nuevo ataque hacia cierto conservadurismo de la sociedad estadounidense (Vanden Berghe 156), en vez de percibir el humor sobre un aspecto que cualquier padre o madre puede notar: no hay nada más conservador que un niño; todo cambio sustancial de su vida es percibido por él con recelo.

El ensanche del material y su transformación (adaptación) en ficción aparece también a través de una serie de imágenes y procedimientos narrativos. Por ejemplo, para pasar el tiempo, Memphis construye historias aplicando el método de su maestra del jardín de infantes. Dibuja casillas con las inscripciones “Personaje”, “Escenario”, “Problema” y “Solución”, y las rellena con dibujos para crear una historia simplificada (81). La madre se lamenta: “La mala educación literaria empieza demasiado pronto y continúa por demasiado tiempo” (82). La madre decide entonces complicarle la tarea añadiéndole casillas. Los niños se aplican a construir una historia a partir de ocho casillas (se adaptan). De tal manera que se da un doble juego de espejos textuales. El primero aparece en las preguntas del cuestionario, cual casillas, cuyas respuestas (determinantes) toman cuerpo en el ensayo *Los niños perdidos* —en

filigrana se puede leer una manera de señalar los peligros de la simplificación que tantos estragos puede causar—. El segundo se muestra con la manera en que los juegos de los niños, en general, son para la narradora la única manera de contar la historia, los cuales también cobran cuerpo bajo la forma de un relato *en abyme* en el que se da una fusión de niveles narrativos, como veremos seguidamente. Pero antes de llegar a este punto del relato, el ensanche cobra otras formas. Inmediatamente después del momento en que los niños realizan su historia ensanchada en ocho casillas (multiplicada por dos), se da una reflexión de la madre en torno a preocupaciones, problemas o dudas acerca de cómo contar la historia: desde la “preocupación política”, hasta las cuestiones “pragmáticas” o “realistas”, pasando por la “duda profesional” y la “preocupación ética” (102). La narradora se lamenta de no disponer del lenguaje apropiado para narrar esa historia, de una sintaxis que englobe y resuelva todas sus preocupaciones. Esta sintaxis será la que se desplegará en el relato *en abyme* posteriormente.

Múltiples son los pasajes de la novela con un valor metatextual. La narradora va a una librería en la que hay una tertulia. Todo gira en torno a una novela cuyo valor es precisamente que “no es una novela”: “es ficción y al mismo tiempo no lo es” (*Desierto sonoro* 109). Piensa pedirle ayuda al librero para encontrar un libro que cuente su propia historia, la de una pareja y una “tribu” por disolverse. Dicho sea de paso, tal término que la narradora emplea para referirse a su familia, reverbera en la historia de dispersión de la tribu apache. La narradora termina pidiendo al librero solamente un mapa “de la zona suroeste de los Estados Unidos” (110). A falta de una guía para desentrañar su propia vivencia, otra para guiar su deambular se hace más útil, un deambular que ensancha también el tiempo, aquel que la dirige irremediabilmente a la disolución de la

tribu. En otro momento, tras haber escuchado íncipits de una serie de audiolibros, la familia opta por *El Señor de las moscas* de William Golding, pero un disfuncionamiento del lector audio provoca que cada vez que encienden el aparato para escuchar lo que fuese, resuena el íncipit de *La carretera* de Cormac McCarthy que vuelve sin cesar. Este íncipit reza: “Al despertarse en el bosque en medio del frío y la oscuridad nocturnos, había alargado la mano para tocar al niño que dormía a su lado” (*Desierto sonoro* 98). Existe un juego de paralelismos y oposiciones entre los dos textos distópicos. En el de Golding, un mundo sin adultos no produce la utopía sino la gangrena del contrato social. En el de McCarthy, el niño conserva toda su humanidad, adquiriendo incluso un carácter mesiánico. El íncipit de este último, volviendo sin cesar, es una manera de proponer la misma apertura del negror que invade ese universo ficcional (a través del mesianismo del niño), para hacerla operativa en el universo ficcional del texto contenedor. Del mismo modo, otra referencia literaria importante, sobre todo su inversión, sirve para este propósito. Se trata de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. En *Desierto sonoro*, los niños de la pareja se dirigen al “corazón de la luz” (385) y el negror de la otredad del texto de Conrad se transmuta en la luminosidad del encuentro con esta, como veremos. Pero volviendo al íncipit de la novela de McCarthy, asistimos a la reiteración auditiva de esa mano que busca a su hijo en la oscuridad, gesto de desesperación del padre o madre, de terror de no encontrarlo; ese terror que invade a la madre narradora, pero que logra verse evacuado cuando la historia de los niños perdidos cobra finalmente forma desligándose de la voz de esta.

LITERATURIZACIÓN: DEL ENSANCHE A LA POÉTICA AUTORAL EN *ABYME*

Llegamos así al ejemplo más sugerente en cuanto al proceso de literaturización y que estructura el conjunto de la novela. Uno de los libros que se encuentra en la caja de la madre, un pequeño libro rojo titulado *Elegías para los niños perdidos* de Ella Camposanto y cuyo narrador habla en tercera persona. Se trata, sobre todo, de un libro y una autora ficticios en medio de un vasto campo de referencias, alusiones, citas a obras reales pertenecientes tanto a la cultura de élite como a la cultura popular, de tal manera que, siguiendo a Oana Sabo: “el archivo se vuelve inestable y por consiguiente se plantea el cuestionamiento de los límites de la representación”²¹ (Sabo 221; trad. mía). La madre lee el libro y luego se lo lee al niño. En un momento dado, el niño decide fugarse con su hermanita para ir en busca de los niños perdidos. En su fuga, el niño se lleva con él el libro rojo que contiene las fotos que él mismo tomó con su Polaroid. La imagen del libro “ensanchado por las fotos” (*Desierto sonoro* 181) es descrita en varias ocasiones; la madre nota que fue “engordando por las Polaroids del niño” (177). Esta imagen de ensanche también sugiere el cruce o confluencia entre texto e imagen, entre ficción y no ficción.

El pequeño libro muestra semejanzas con lo que Pierre Bayard llamó el “libro-pantalla”, pues afirmaba que todos los libros de los que podemos hablar tienen poco que ver con el objeto real y son más bien objetos de sustitución (52). Como si se tratase de un peluche o la mantita a la que se aferra el bebé, el contenido de este pequeño libro-mantita pone de manifiesto la potencialidad del

²¹ “[...] the novel treats the archival document as instable and partly fictional, raising questions about the limits of representation” (Sabo 221).

material archivístico para convertirse en otra cosa. La lectura en *abyme* de ese libro ficticio posee una función inter y metatextual. La primera vez que este libro es transcrito en la diégesis, inmediatamente después de su descripción ensanchada por las fotos, se menciona su traductor al español, Sergio Pitol, y su contenido: “Es la única obra de Camposanto (1928-2014), quien probablemente la escribió a lo largo de varias décadas, y está inspirada vagamente en la histórica *Cruzada de los Niños*, en la que decenas de miles de menores viajaron solos a través de Europa, y tal vez incluso más allá, y que tuvo lugar en el año 1212 [...]” (*Desierto sonoro* 176). Una traducción imaginaria realizada por un escritor real, una derivación imaginaria de una obra atestada (*La cruzada de los niños* de Marcel Schwob), una autora ficticia cuyas fechas de nacimiento y muerte entre paréntesis atestan su existencia. Se trata de una serie de elementos por los cuales se afirma una amalgama entre ficción y realidad. El nombre de la autora ficticia aparece como una clave por descodificar. Su nombre de pila es el pronombre femenino en español; su apellido es sinónimo de cementerio, espacio importante en la obra de Luiselli y que aparece de forma recurrente en *Desierto Sonoro*: cementerios apaches, actas de defunción y el gran desierto de Arizona como camposanto de tantos migrantes que no llegaron a su destino. Otra descripción de su contenido dice:

En la versión de Camposanto, la “cruzada” sucede en lo que parece ser un futuro no tan lejano, y en una región que quizá podría situarse en África del Norte, el Medio Oriente y el sur de Europa, o bien en Centroamérica y Norteamérica (los niños del libro suben al techo de “góndolas”, por ejemplo,

una palabra que en Centroamérica designa a los vagones o los carros de los trenes de carga). (*Desierto sonoro* 178)

El ensanche se da en varios niveles y de forma paradójica, pues lo pequeño, el libro rojo, termina por contener lo grande, el contenedor, que es primeramente temporal, puesto que la trama ocurre en un futuro cercano. Sin embargo, la temporalidad futura abre la puerta a otro ensanche, esta vez genérico: de crónica de eventos pasados, pasando por la forma poética denotada por su título remático “elegías”, pasamos a un texto de anticipación que bien pudiera ser distópico, como los textos de Golding o de McCarthy escuchados por los personajes, ya sea de forma íntegra o por la reiteración de su íncipit. Después, la espacialización de esas elegías se ensancha sobremanera hasta connotar la realidad geográfica mexicana y centroamericana. Pero hay que tener presente que tal connotación proviene de la propia interpretación de la lectora, la madre, a partir de un solo término y su referente en un espacio-tiempo determinado. Es la propia subjetividad de la lectura la que produce este ensanche de significado. La historia contada de un grupo de niños migrantes se hace atemporal y al mismo tiempo es sumamente temporal: atañe a la propia temporalidad de la lectora.

El color rojo del libro, mencionado reiteradamente, se erige en motivo. Evoca el personaje de la niña vestida de rojo que deambula entre muertos y en medio de la hecatombe humana de la *shoah* en *La lista de Schindler* de Steven Spielberg. El color rojo del vestido de esa niña (¿Ella?) se destaca en el blanco y negro empleado en la película. Su visión persigue al personaje principal de la película, hasta que termina observando su cuerpo inerte en una montaña de cuerpos sin vida: un camposanto. El contenido del libro rojo no es nada ajeno al drama de la película de Spielberg. Además,

se puede notar cierto paralelismo entre el vestido rojo como motivo en la película y los abrigos de las niñas con un número de teléfono cosido en sus interiores. Estos vestidos tienen una función precisa en *Desierto sonoro*. Volveremos sobre ello.

La lectura de las *Elegías* se encuentra diseminada a lo largo de las cuatro partes de *Desierto*. Sin embargo, el niño pierde el pequeño libro durante su fuga. A pesar de ello, ese relato aparece de forma autónoma en la tercera parte de la novela, es decir independientemente de ser leído por alguien, la madre o el hijo. La tercera parte se inicia con una breve subparte a cargo de la madre; su voz se apaga tras la desaparición de los niños. La segunda subparte corresponde a las últimas *Elegías* que, en este momento, ya se hallan totalmente contextualizadas en un espacio fronterizo entre México y los Estados Unidos (con expresiones tales como “el otro lado”, “el muro”, “la Bestia” o el nombre de uno de ellos: “Manu”). Puesto que el libro rojo que las contiene se ha extraviado, es en este momento en que este relato, antes supeditado a su lectura por parte de los personajes, comienza a adquirir un carácter autónomo. Pero dicha autonomía sólo se confirma en la tercera subparte, que comienza a cargo de la voz del niño. Su narración aparece como un flujo ininterrumpido durante varias páginas sin ningún punto. Pero una expresión establece el nexo con la decimoséptima elegía, que cierra la subparte anterior. Esta termina: “Sólo se alejan de la oscuridad que hay a sus espaldas. Rumbo al norte caminan, adentrándose en valles de pura luz y arena, adentrándose en el corazón de la luz” (381). Acto seguido, en la subparte siguiente, la narración inicia así: “Y rumbo al sur caminamos, Memphis, tú y yo, hacia el corazón de la luz, juntos y cerca y callados, y los niños perdidos también caminaban por algún lugar, bajo el mismo sol [...]” (385).

Como ya mencionamos, parece establecerse un nexo en negativo con *El corazón de las tinieblas* de Conrad, al mismo tiempo que se anuncia la aproximación de los dos grupos de niños perdidos que pertenecen a dos niveles narrativos distintos. Los niños migrantes continúan su ruta hacia el norte; Memphis y el niño hacia el sur: dos trayectos inversos que simbólicamente marcan la diferencia rotunda entre las dos experiencias migrantes que se comunican en un encuentro fugaz pero luminoso. Los hijos de la pareja son finalmente encontrados por sus padres gracias a los ecos de sus voces en las montañas de *Echo Canyon*, lo cual es otra manera de marcar la distancia entre las experiencias migrantes pues los ecos de los niños perdidos no llegan a ningún destino.

Asistimos entonces a la fusión de dos niveles narrativos: el del relato en tercera persona de las *Elegías* y el de aquel en primera persona del niño, sin ningún marcador sintáctico que permita delimitar los dos niveles. El “yo” del niño se borra para dejar paso a la narración del periplo, para volver a brotar de forma intempestiva durante todas las páginas de esa subparte. Nos encontramos ante una “situación umbral” en la que se da una confusión de niveles narrativos y que Garí Barceló aproxima del mecanismo textual de *La noche boca arriba* de Julio Cortázar (Garí, “La escritura en movimiento” 111). Pero más todavía: como en *Continuidad de los parques* del mismo Cortázar, los personajes de las *Elegías* se encuentran con el niño y con Memphis en un vagón de un tren abandonado en pleno desierto. Es en este punto en el que *Desierto Sonoro* se situaría en las poéticas de lo inusual mencionadas más arriba. En efecto, la aparición de los niños perdidos frente al niño y a Memphis reproduce tópicos en torno a los mecanismos de lo fantástico tradicional, como la pugna entre el sujeto y un fenómeno que se impone ante las protestas de su razón. En efecto, el niño cree

que el sonido de una piedra que cae es pura imaginación hasta que finalmente se impone la realidad:

[...] una piedra que la mayor de las niñas acababa de lanzar desde el otro lado de la pared oxidada de la góndola y a través de sus puertas abiertas, una piedra real que el niño y su hermana hubieran confundido con un eco, confundidos como estaban con respecto a la relación de causa y efecto que normalmente gobernaba el mundo, de no ser porque la piedra que les lanzaron golpea al niño en el hombro, tan real, concreta y dolorosa que su sistema nervioso se despabila, alerta, y su voz profiere un indignado ay, me dolió, quién anda ahí, pregunté, quién anda ahí, dice [...] (*Desierto sonoro* 399).

El fragmento muestra un ejemplo elocuente de la fusión de voces narrativas a nivel gramatical que produce una sintaxis fracturada, eco textual de la fractura de la lógica que se produce en este momento de la narración. Tal fractura se resuelve puesto que la realidad parece imponerse. En efecto, rápidamente el niño y Memphis toman conciencia de que ya no se trata de un “eco del desierto ni un espejismo sonoro [sino de cuatro caras redondas [que] [los] miraban directamente desde el otro lado del viejo vagón de tren” (399). Sin embargo, este elemento fantástico tradicional se halla inmerso en un complejo dispositivo, de allí que el texto de Luiselli se inscriba en la ya larga trayectoria de un neofantástico más conceptual o formal. En efecto, lo neofantástico (inusual) se da doblemente: en el libro rojo *en abyme*, cuya narración cobra autonomía independientemente del sujeto lector; y en el cuerpo de la novela, a través del encuentro de personajes de universos ficcionales y niveles narrativos distintos. Se puede tratar, por parte de Luiselli, de una forma de fijar una estética autorial ya cerca del

desenlace de su novela. Esto se podría corroborar por el hecho de que los espacios en los que transcurre este episodio son no-lugares particularmente caros para la autora. Por un lado, el vagón del tren abandonado establece un paralelo con el metro en el que se produce el encuentro de personajes en *Los ingravidos*: la narradora y la presencia fantasmal de Gilberto Owen.²² Por otro lado, el desierto que funge como gran cementerio aparece como una macro imagen de un motivo recurrente en la obra de Luiselli. Cabe añadir otro elemento que permite recalcar que el episodio funciona como una especie de firma de la autora. En *Los ingravidos*, un mero objeto, una maceta, permite establecer el nexo entre el mundo real y lo irreal (Núñez de la Fuente 92). En *Desierto Sonoro* este papel lo desempeñan los abrigo que llevan las dos niñas hermanas. Ya en el ensayo *Los niños perdidos*, Luiselli refiere el caso de una abuela que cose en el interior de los abrigo de sus nietas el número de teléfono de su madre en Estados Unidos. El detalle reaparece en la novela como marca para intentar identificar a las dos niñas de Manuela como si fuesen las que aparecen en las *Elegías*. Cuando el niño y Memphis se encuentran con las dos niñas, la lectura fantástica hubiera permitido identificarlas como aquellas de las *Elegías* o incluso de Manuela, si sus abrigo hubieran tenido los números cosidos en su interior. Pero esto no sólo no sucede. Las niñas no tienen ningún número cosido en sus abrigo. Cuando el niño les cuenta eso a las dos niñas explicándoles que así encontrarán a las dos hijas de Manuela, la mayor de ellas se burla de él “con una risa que no era de maldad, [...] sino como de mamá que se ríe de sus hijos” (*Desierto sonoro* 403-404), pues es de lo más usual que una abuela cosa números de teléfono en el interior de la ropa de los

²² También es de notar el paralelismo con un texto faro de la literatura mexicana del siglo XX, *La fiesta brava* de José Emilio Pacheco. En este cuento, el metro es el sitio en el que se da el fenómeno fantástico, la fusión de cronotopos y niveles narrativos.

niños que migran. Tanto el lector (ingenuo), que esperaba el detalle para corroborar el hecho fantástico (las niñas son las de las *Elegías*), como el niño lector de las *Elegías* se ven burlados por una realidad banal para algunos (ellos) o sumamente inusual para el que no la vive. La anécdota produce en versión reducida lo que para Morgane Kieffer es un mecanismo central de la novela en su conjunto: “el archivo le ofrece una arquitectura y también informa al imaginario, dándose una poética literal que responde a un requerimiento, el de no transformar lo real en materia novelesca explotable para los fines de la ficción”²³ (Kieffer 31; trad. mía). Así, a través de este detalle que bien pudiera parecer nimio, Luiselli plantea la distancia que separa ambas experiencias migrantes: la de la pareja y sus dos niños, y la de los miles de migrantes; la de la suya propia y la de los niños que defendió en la corte.

CONCLUSIÓN: HACIA LO POLÍTICO DEL ARCHIVO SENTIMENTAL

El “activismo sentimental” de Valeria Luiselli logra reevaluar la escritura sentimental al mismo tiempo que se enfrenta con las necesidades políticas de nuestro presente (James 391). Dicho de otro modo, la experiencia subjetiva es el trampolín hacia lo político, lo documental que se hace figuración o poética constituye su archivo sentimental. El material de este busca hacer más legible la realidad de nuestro momento presente a través de la reverberación o el eco. Paradójicamente, el momento clave de la novela en que se plantea esta necesidad es cuando la realidad se ve trastocada por lo

²³ “[...] l’archive offre une forme et une architecture, elle informe aussi l’imaginaire de la fiction. Une poétique littérale du document s’essaye dans ces pages, qui répond à une injonction forte à ne pas transformer le réel en matière romanesque exploitable aux fins de la fiction [...]” (Kieffer 31).

inusual. En efecto, el encuentro de personajes de niveles narrativos diferentes es una expresión textual de la necesidad de la ficción de nutrirse de lo real y viceversa. De la misma manera, la narradora (la madre), de tanto escuchar los juegos imaginarios de sus hijos en la parte trasera de la camioneta —juegos que, recordemos, mezclan todo lo escuchado—, tiene una revelación: los juegos de los niños (la imaginación) son la única manera de contar la historia de los niños perdidos. La voz narrativa del niño, que toma el relevo tras la narración de la madre, funciona como un eco de esta última. Los títulos de los subcapítulos se repiten, así como algunos hechos que son contados nuevamente desde su punto de vista. El texto leído de las *Elegías* retoma la historia de las dos hijas de Manuela y se fusiona con la voz del niño. Las preguntas anodinas de los niños en la parte trasera del vehículo —entre ellas la consabida “¿cuándo llegamos?”— entran en resonancia con el cuestionario administrativo y, sobre todo, con el destino de todos esos niños perdidos.

La novela se construye sobre un juego de ecos que resuena en el título en español de la novela, *Desierto sonoro*, el cual remite a los proyectos de documental de los padres, sobre todo el del padre. Este busca realizar “un inventario de ecos” (*Desierto sonoro* 33) a partir de paisajes sonoros, una especie de mapas vocalizados de los paisajes para encontrar “reverberaciones pasadas” (33). La explicación física del fenómeno del sonido se halla ausente de la narración. Sin embargo, se comprende que el sonido perdura en alguna parte tras haber sido emitido, repercute en el espacio, permanece, pero transformado, de manera que se convierte en “una ausencia transformada en presencia” (*Desierto sonoro* 124-125), así como la lectura es la única manera en que lo escrito se materializa en la mente del lector o se hace biblioteca interior. Ese “desierto

sonoro” se refiere a los destinos borrados de los niños que “serán expulsados, reubicados, borrados, como si no hubiera lugar para ellos en este país enorme y vacío” (*Desierto sonoro* 228).

Ese “desierto sonoro” nos habla igualmente del lazo secreto entre la historia contada y el proyecto del padre de partir en búsqueda de las huellas de Gerónimo y su pueblo, expulsados de sus tierras. La descripción del cementerio apache y las fotos de este resuena en la reproducción de las actas de defunción de los niños migrantes, en el mapa que muestra los sitios precisos en pleno desierto donde se han hallado cuerpos de migrantes y, sobre todo, en la ausencia de tumba para los niños perdidos, aquellos cuyos cuerpos no se han encontrado, aquellos cuyos pasos y voces resuenan en algún sitio más allá del desierto de Arizona.

La novela se construye también a través de un juego de imbricaciones. Resonancias e imbricaciones son los mecanismos que permiten que el archivo (la documentación) se convierta en obra de ficción. La madre se pregunta sobre el significado de “documentar las cosas” y afirma: “Supongo que documentar cosas —mediante el lente de una cámara, en papel, o con una grabadora de audio— sólo es una forma de añadir una capa más, algo así como una pátina, a todas las cosas que ya están sedimentadas en una comprensión colectiva del mundo” (*Desierto sonoro* 75).

Los libros, la cultura, desempeñan un papel esencial en la comprensión colectiva del mundo. Sin embargo, hay también una comprensión individual. La novela y la manera en que está construida nos hablan de la conjunción de la experiencia individual y de la colectiva. Y los niños, los hijos, desempeñan un papel primordial en dicha comprensión individual:

Lo único que los padres pueden darles realmente a los hijos son los pequeños saberes: así es como te cortas las uñas, ésta es la temperatura de un verdadero abrazo, así es como se desenreda el pelo, así es como te amo. Y lo que los hijos pueden darles a los padres es algo menos tangible, pero a la vez más grande y más duradero, algo así como el impulso para aceptar la vida plenamente y comprenderla para ellos y tratar de explicársela [...] (*Desierto sonoro* 231)

En suma, según la narradora, lo que los hijos proporcionan es la capacidad de adaptación; capacidad que se puede extrapolar a cualquier vivencia que implique compartir, interactuar o sencillamente estar con los otros (y tratar de ser los otros). *Desierto sonoro* realiza un diálogo secreto en torno a la literatura y la lectura, por el cual estas contribuyen, no solamente para comprender, sino también para situarnos en nuestro presente (como individuos y como ciudadanos); para que logremos encajar(nos) en el mundo, en suma, para adaptarnos a lo que (nos) sucede.

BIBLIOGRAFÍA

- Andaluz, Olivia Magaña. “La importancia y la limitación de la fotografía y el sonido en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli: una convivencia entre archivo y repertorio”. *Cartaphilus*, no. 20, 2022, p. 161-180, <https://doi.org/10.6018/cartaphilus.54860>.
- Bayard, Pierre. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?* Minuit, 2007.
- Booker, Sarah K. “On Mediation and Fragmentation: The Translator in Valeria Luiselli’s *Los ingrátidos*”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 41, no. 2, 2017, pp. 273-295,

<https://doi.org/10.18192/rceh.v41i2.2147>.

Caparrós, Martín. “Por la crónica”. *Antología de crónica latinoamericana actual*, editado por Darío Jaramillo Agudelo, Alfaguara, 2012, pp. 607-12.

Cardoso Nelky, Regina. “Fantasmas y sosias en *Los ingrátidos*, de Valeria Luiselli”. *Romance Notes*, vol. 54, 2014, pp. 77-84, <https://doi.org/10.1353/rmc.2014.0064>.

Garí Barceló, Bernat. “La escritura en movimiento de Valeria Luiselli: del paseo solitario a la venida del otro”. *Mitologías hoy*, vol. 23, jun. 2021, pp. 103-17, <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.793>.

_____. “‘Una experiencia menos uno’. Restauración de la idea benjaminiana de experiencia en la prosa de Valeria Luiselli”. *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, jul. 2024, pp. 279-296.

Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Éditions du Seuil, 1991.

_____. *Seuils*. Éditions du Seuil, 1987.

González Arce, Teresa. “Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de papeles falsos y los ingrátidos de Valeria Luiselli”. *Sincronía*, año XX, no. 69, ene.-jun. 2016, p. 254-268, http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/69/gonzalez_69.pdf.

Greif, Mark. “‘The Death of the Novel’ And Its Afterlives: Toward a History of the ‘Big, Ambitious Novel’”. *Boundary 2-an International Journal of Literature and Culture*, vol. 36, jun. 2009, pp. 11-30.

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>.

Kieffer, Morgane. “Import-export: Réflexions sur certaines

- modalités contemporaines du rapport fiction/document”. *L’Esprit Créateur*, vol. 61, no. 2, verano 2021, pp. 24-36.
- Logie, Ilse. “Los niños perdidos de Valeria Luiselli - Tell me How It Ends: el intérprete ante las vidas ‘dignas de duelo’”. *Iberoamericana: América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre Letras, Historia y Sociedad*, vol. 20, no. 75, 2020, pp. 103-116, <https://www.jstor.org/stable/27091849>.
- Luiselli, Valeria. “Contra las tentaciones de la nueva crítica”. *Nexos*, vol. 34, no. 410, feb. 2012, pp. 50-53.
- _____. *Desierto sonoro*. 1ª ed., traducido por Daniel Saldaña París y Valeria Luiselli, Sexto Piso, 2019.
- Luiselli, Valeria, y Jon Lee Anderson. *Los niños perdidos: (un ensayo en cuarenta preguntas)*. Traducido por Eduardo Rabasa, Editorial Sexto Piso, 2017.
- Lukács, Georg. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Traducido por Manuel Sacristán, Ediciones Grijalbo, 1975.
- Magné, Bernard. “Le métatextuel”. *Revue Texte en main*, 1986.
- Montero Román, Valentina. “Telling Stories That Never End: Valeria Luiselli, the Refugee Crisis at the US-Mexico Border, and the Big, Ambitious Archival Novel”. *Genre: Forms of Discourse and Culture*, vol. 54, no. 2, 2021, <https://doi.org/10.1215/00166928-9263052>.
- Núñez de la Fuente, Sara. “La narrativa de lo inusual en la literatura mexicana: Un estudio sobre *Los ingravidos* y *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli”. *Brumal: Revista de Investigación Sobre lo Fantástico*, vol. 9, no. 2, 25 dic. 2021, pp. 83-106, <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.733>.
- Pacheco Roldán, Adriana. “Por la renovación de un (no) canon. Críticas y narradoras en el siglo XXI, México y Diáspora”. *Vivat Academia*, no. 135, 2016, pp. 1-16,

<https://doi.org/10.15178/va.2016.135.1-16>.

- Prado, Ignacio M. Sánchez. “El efecto Luiselli: notas sobre la nueva literatura mexicana y la lengua inglesa”. *World Editors. Dynamics of Global Publishing, and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*, editado por Gustavo Guerrero et al., vol. 8, De Gruyter, 2020, pp. 95-108.
- Remón-Raillard, Margarita. “‘Ensayar: leer en compañía’: la biblioteca argentina de Juan Villoro”. *ILCEA. Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 2 nov. 2015, <https://doi.org/10.4000/ilcea.3590>.
- Sabo, Oana. “Documenting the undocumented: Valeria Luiselli’s refugee children archives”. *Crossings: Journal of Migration and Culture*, vol. 11, no. 2, 2020 de 2020, pp. 217-230, https://doi.org/10.1386/cjmc_00026_1.
- Soriano, Marc. “Fable”. *Encyclopædia Universalis*, vol. 9, Encyclopædia Universalis SA, 1996.
- Stuelke, Patricia. “Writing Refugee Crisis in the Age of Amazon: *Lost Children Archive’s* Reenactment Play”. *Genre: Forms of Discourse and Culture*, vol. 54, no. 1, 2021, pp. 43-66.
- Taboada Hernández, Marco Polo. “El libro de los desplazamientos: Manifestaciones de heterogeneidad narrativa en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli”. *Literatura Mexicana*, vol. 33, no. 2, 2022, pp. 209-41.
- Vanden Berghe, Kristine. “Rutas, raíces y afectos en *Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli”. *Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool, United Kingdom)*, vol. 99, no. 2, ene. 2022, pp. 147-62.
- Velázquez Soto, Armando Octavio, “Fotografías narrativas: el archivo multimodal en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli”. *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura*

Comparada, feb.-jul. 2023, p. 140-155,
<https://doi.org/10.22201/ffyl.29544076.2023.7.1855>.

Vidal Egea, Ana. “Echoes from the Borderland’: un recorrido sonoro para entender la frontera entre México y Estados Unidos”. *El País*, 13 dic. 2024, <https://elpais.com/us/2024-12-14/echoes-from-the-borderland-un-recorrido-sonoro-para-entender-la-frontera-entre-mexico-y-estados-unidos.html>.

Villoro, Juan. *Safari accidental*. Editorial J. Mortiz, 2005.