

# PASOS DE NIÑOS EN EL DESIERTO: VALERIA LUISELLI

## CHILDREN STEPS IN THE DESERT: VALERIA LUISELLI

**Carmen Perilli**

carmenperilli@gmail.com

Universidad Nacional de Tucumán (Argentina)

ORCID: 0000-0003-1705-4171

RECIBIDO: 09/09/2024

ACEPTADO: 10/11/2024

---

**Carmen Perilli** es Profesora y Doctora en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Profesora Emérita de la UNT. Llegó al cargo de Profesora Titular de Literatura Latinoamericana de la UNT e Investigadora Principal de Carrera del Investigador Científico del CONICET. Miembro del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos y del INVELEC. Dirige la Revista Telar del IIELA (UNT). Es autora de numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales. Dirigió programas de investigación, becarios y tesis doctorales y posdoctorales. Ha centrado su tarea de investigación en dos áreas: los estudios coloniales y la narrativa latinoamericana de los siglos XX y XXI. En el campo de los estudios literarios contemporáneos ha sido una de las primeras en abordar desde los estudios de género, en particular las representaciones de las mujeres en la narrativa latinoamericana. Entre sus libros se encuentran: *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez*, *Las ratas en la Torre de Babel*, *Historiografía y ficción en la narrativa latinoamericana*, *Países de la memoria*

y el deseo, *Catálogo de ángeles mexicanos*. Elena Poniatowska, entre otras. Ha editado las crónicas de Tomás Eloy Martínez en dos ocasiones: *El sueño argentino* (Planeta) y *Argentina y otras crónicas* (Alfaguara). Es autora de un libro testimonial: *Improlijas Memorias* (2021). Ha sido profesora visitante en la Universidad de Gotemburgo, en la Universidad de Valencia en varias ocasiones y en la UNAM (México). Es colaboradora de La Gaceta Literaria suplemento de *La Gaceta* de Tucumán.

**RESUMEN:** *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli trabaja con múltiples géneros que impugnan las narraciones tradicionales. Relatos, documentos y citas interpelan al lector ética y políticamente. Uno de los grandes aciertos del mecanismo textual es la construcción de letras y voces en contrapunto. Los niños actúan como testigos y mediadores, traducen la experiencia de los mayores. La preocupación por el pasado forma parte del presente. Migrantes y viajeros en un desierto espectral, los niños del siglo XXI se encuentran en la inclemencia ya sea en los mundos exteriores o interiores. En estos “tiempos oscuros” solo la poesía permite encontrar caminos para comprender vidas precarias.

**PALABRAS CLAVE:** niños, desierto, migración, viaje, literatura.

**ABSTRACT:** *Lost Children Archives* by Valeria Luiselli works with multiple genres that challenge traditional narratives. Tales, documents and quotes questioned the reader ethically and politically. One of the great successes of the textual mechanism is the construction of lyrics and voices in counterpoint. Children act as witnesses and mediators, translating the experience of the elders. Concern for the past is part of the present. Migrants and travelers in a spectral desert, the children of the twenty-first century find themselves in the inclemency, whether in the outer or inner worlds. In these “dark times” only poetry allows to find ways to understand precarious lives.

**KEYWORDS:** children, desert, migration, travel, literature.

## Espectros en la frontera

En un mundo donde las desigualdades afectan políticas de la vida, la problemática del espacio adquiere una dimensión central. Los imaginarios sociales distorsionan mapas y narraciones en términos de negatividades y diferencias; las distancias entre países, regiones y ciudades no son las mismas para todos. Las fronteras, líneas imaginarias, marcan inclusiones y exclusiones, señalan adentros y afueras. Alrededor de ellas se produce la dislocación territorial, propia de una cartografía inestable que pone en cuestión identidades y alteridades. José Manuel Valenzuela Arce (2014) propone el término transfronteras, lugares entre, donde se conforman relaciones definidas por procesos transculturales.

La globalización favorece el turismo de algunos y su condición asimétrica produce grandes desplazamientos de seres humanos impulsados por el hambre y la violencia. En las divisorias se conforman múltiples campos de intersección cultural entre grupos de matrices culturales y sociales diferentes. Mary Louise Pratt habla de “zonas de contacto”: “espacios sociales en los que culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo en relaciones de dominación y subordinación fuertemente asimétricas: colonialismo, esclavitud, o sus consecuencias como se las vive en el mundo hoy en día” (Pratt, 2010: pp.21-22). En esas regiones se evidencia la compleja relación entre mismidad y otredad. En otros términos, la diferenciación entre ciudadanía y extranjería que puede formularse como civilización y barbarie. La alteridad se convierte en un elemento insoslayable. Señala Lévinas: “el Otro es el Otro. El Otro en tanto que otro, tal y como se expresó

antes, se sitúa en una dimensión de altura y de abatimiento — glorioso abatimiento—; tiene la cara del pobre, del extranjero, de la viuda y del huérfano y, a la vez, del señor llamado a invertir y a justificar mi libertad” (Lévinas, 1977: p. 262).

La novela *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli, originalmente escrita en inglés con el título de *Lost Children Archive* y traducida al castellano por la autora junto con Daniel Saldaña, se centra en la problemática de los menores que migran solos desde América Latina a Estados Unidos. El libro construido como archivo/montaje de textos heterogéneos reúne la vocación de la novela total y la construcción fragmentaria. En la organización advertimos suturas entre múltiples géneros que impugnan las narraciones tradicionales. Relatos, documentos y citas interpelan al lector ética y políticamente. El gesto testimonial se entrecruza con la ficción autobiográfica y el ensayo de crítica cultural. La ficción es un recorrido por un vasto territorio de lecturas literarias y teóricas que apela al montaje. Se trata de una ficción transnacional y vanguardista:

Frente a la abundante narrativa de corte realista producida en años recientes y que aborda los más urgentes conflictos de índole social en Latinoamérica de manera directa (narcotráfico, migración, corrupción, violencia, precariedad, contravención de derechos humanos), circunscribiéndolos a las naciones en que ocurren y contribuyendo a una creciente mercantilización de la violencia que alimenta un exotismo cultural alternizante; la ficción alegórica transnacional permite sustraer dichas problemáticas de su contexto inmediato, y confrontar los mecanismos que las sustentan en un marco de interdependencia y solidaridad. Esto se debe a que, a diferencia de la verosimilitud con el referente del cual depende el realismo, la alegoría propone un pacto de lectura más ambiguo, abierto a múltiples resemantizaciones que desbordan el sentido literal, lo cual sin duda contribuye a transferir exitosamente su función tropológica. De esta forma, la ficción alegórica transnacional pone en escena – de

manera indirecta pero contundente – los dilemas, las contradicciones, los síntomas y, fundamentalmente, las fantasías ideológicas que generan y sostienen la condición contemporánea, incidiendo así en la configuración de imaginarios sociales más críticos y solidarios a escala tanto local como global (Bernal Rodríguez, 2019: p. 501).

La trama se sitúa en Estados Unidos en un siglo XXI dominado por la crisis migratoria y las políticas de exclusión. La narración actualiza espacios y tiempos pasados en un presente marcado por las migraciones forzadas y las políticas xenófobas. La escritura de la historia se cifra en los restos, en capas de imágenes que vuelven a la superficie. El desierto, depósito de narrativas de violencia y desplazamiento, oculta las ruinas y las cenizas con las que se escriben episodios relegados por el “olvido obligatorio” producido por las leyendas nacionales. Allí reverberan ecos de mundos arrasados por el colonialismo que impugnan cualquier visión pastoral de los mitos fundacionales norteamericanos y mexicanos: el Aztlán de los aztecas, las luchas de la Apachería, las batallas entre México y los Estados Unidos y, por fin, el derrotero de los migrantes mexicanos y centroamericanos sometidos a un hostil y árido paisaje humano y material del Sur. El colonialismo y el etnocidio se repiten, de manera implacable, aunque cambien sus ropajes. Esa “frontera de cristal” como la nombraba Carlos Fuentes en la que se espejan el Norte y el Sur de América se ha transformado en muro. En esta geografía se condensan derrotas y resistencias: “Pensar el espacio desde Latinoamérica significa pensar las lógicas coloniales y poscoloniales a la luz de las problemáticas específicas desde las cuales se territorializa la violencia colonial” (Mizrahi en Didi - Huberman, 2021: p. 50).

El desierto es un paisaje, en cierto modo, negativo, dominado por la abstracción. Un espacio que pareciera fuera del campo vital y existencial abierto solo a la trascendencia. Borges convierte el desierto en metáfora del laberinto más aterrador. En este caso es una “tierra de nadie” que señala dónde comienza y dónde termina la nación. En la tradición de la literatura mexicana y latinoamericana marcada por las representaciones de Pedro Páramo de Juan Rulfo aparecen, a comienzos del siglo XXI, obras ligadas a la problemática del desierto y la frontera. Basta pensar en Roberto Bolaño (*Los detectives salvajes* y 2666); Juan Villoro (*El testigo*), Yuri Herrera (*Señales del fin del mundo*), entre otros. A diferencia de la tradición narrativa, Valeria Luiselli va más allá de los límites nacionales y trabaja con el sur de Estados Unidos, un lugar espectral donde continúan presentes las violencias fundacionales de las naciones, un escenario catastrófico de desaparición y muerte, donde se escenifica la violencia del encuentro entre el imperio y la nación.

El crítico peruano Antonio Cornejo Polar acuñó el término “sujeto migrante” al describir a los protagonistas de la migración forzada de la guerra interna andina. Esta condición les cabe a los niños mexicanos y mesoamericanos que cruzan la frontera para encontrarse con sus familiares. Transformados en involuntarios viajeros, son obligados por las circunstancias históricas a salir de su tierra, a enfrentar la intemperie para encontrarse con los familiares. El sujeto migrante exiliado señala que: “muestra una grieta imposible de cicatrizar, impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza” (Said, 2005: p. 179). En el trayecto

por el desolado paisaje donde son abandonados los niños por quienes cobran por cruzarlos se suman a las sombras que, desde su intemperie, amenazan los sueños y los relatos de un país poderoso. Los integrantes de la familia del automóvil poseen un origen migrante, pero forman parte del mundo norteamericano y de sus instituciones, el Centro de Ciencia Urbana y Progreso de Nueva York; el Centro de Historia Oral, la Corte Interamericana de los Derechos Humanos, etc. Incluso gozan de subsidios del Estado para estudiar a esos otros. Uno de los retos que afronta Luiselli es encontrar la manera de narrar ese contraste entre infancias, sin revictimizar a los niños, construir las voces de esas sombras que son arrojadas al desierto. Memorias y lenguas que entran en conflicto, que han sido condenadas al silencio y, en muchas ocasiones, a la desaparición:

Es necesario desarrollar un lenguaje que sepa dar cuenta de las espectralidades de la frontera. Espectral es la identidad, donde los restos de los discursos del nacionalismo y de la máquina de guerra de la cultura estadounidense acechan las ilusiones de la nueva clase trabajadora. Espectral es el capitalismo fronterizo donde la corrosión del carácter, para usar el término de Richard Senett, desvaneció una larga tradición de luchas obreras y acomodó a los hombres y mujeres de la frontera en nuevos espacios de explotación. Espectral es la nación cuyos símbolos se disuelven en recreaciones melancólicas de Pancho Villa invadiendo Columbus cada vez que los turistas gringos se ponen un sombrero de charro. Espectral es la memoria de los miles que cruzan la frontera sin dejar rastro de su presencia (Sánchez Prado, 2006: p. 445).

La representación de esa nación fuera de la nación remite a ese espacio bisagra, entre países, alledaño a la frontera, extraviada en una geografía hostil. La autora, intenta dar cuenta de una odisea, la de la narradora y su familia. Acaba escribiendo una elegía, que canta



la imposibilidad del hogar, apelando a la imaginación como modo de acercamiento a las vidas precarias arrasadas por la violencia:

Si la violencia se ejerce contra sujetos irreales desde el punto de vista de la violencia no hay ningún daño o negación posibles desde el momento en que se trata de vidas ya negadas. Pero dichas vidas tienen una extraña forma de mantenerse animadas, por lo que deben ser negadas una y otra vez. Son vidas para las que no cabe ningún duelo porque ya estaban perdidas para siempre o porque más bien nunca “fueron”, y deben ser eliminadas desde el momento en que parecen vivir obstinadamente en ese estado moribundo. La violencia se renueva frente al carácter aparentemente inagotable de su objeto (Butler, 2006: p. 60).

Uno de los grandes aciertos del mecanismo textual es la construcción de dos voces en contrapunto y la introducción de una tercera voz a través de la lectura. Los hijos de la narradora actúan como testigos y mediadores con el mundo de los niños migrantes. A su vez no dejan de ser los otros en relación con los padres. Con mayor conciencia el niño y, de modo más ingenuo, la pequeña, juegan, incesantemente, a acercarse y alejarse de los mayores. Son los que, desde un comienzo, traducen la experiencia de las niñas en el desierto, en fábulas. Ellos buscan encontrarse con esos otros convertidos en espectros en medio de la nada. La imaginación interpela a la historia, hace comparecer al pasado y enjuicia el presente. Se trata como dice Didi-Huberman de cavar “en la tierra fértil de los tiempos sedimentados... Habría que trabajar para revolver en el tiempo, o los tiempos” (Didi-Huberman, 2021: p. 17). Y eso solo se logra con un pensar poético.

## Viajes, encuentros y pérdidas

El libro se inicia con el viaje de la familia norteamericana mexicana de clase media e intelectual que atraviesa el país hacia Arizona. La primera parte denominada “Sonidos familiares” se divide en desplazamientos, raíces y rutas; indocumentados, desaparecidos y expulsiones. Parten de Nueva York con el objetivo de llegar a la Apachería, donde el padre se propone estudiar los restos de los pueblos originarios. De modo paralelo, pero, en sentido inverso, hay otro viaje, referido por la narración materna y la radio: la difícil travesía de las dos hijas de Manuela, una mujer mexicana. Las niñas, criadas por la abuela en un lugar entre Oaxaca y Guerrero, van a Estados Unidos, conducidas por los guías pagados para que las hagan cruzar la frontera. Todo parece indicar que, después de haber subido a la Bestia y atravesado el muro han sido abandonadas en medio del desierto y corren el riesgo de la deportación. La narración pone en primer plano la cuestión del desarraigo y la infancia. Los niños migrantes son cuerpos ilegales, condenados a modernos campos de detención o a la muerte en el camino. Figuras que remiten a escenas históricas del relato nacional: la de los niños negros esclavos, la de los niños apaches arrancados de su tierra.

La singular estructura del texto organiza los capítulos a modo de las cajas que la familia carga en el baúl del auto. Siete cajas en total, donde coexisten novelas, libros teóricos, diarios, fotografías, discos, documentos, mapas, etc. Entre los libros están los *Diarios tempranos* de Susan Sontag, *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, los *Cantos* de Ezra Pound, *La carretera* de Cormac McCarthy, *La tierra baldía* de T. S. Eliot, *En el camino* de Jack Kerouac, 2666 de

Roberto Bolaño, *La Biblia*, *La atracción del archivo* de Arlette Farge, etc. Casi todos los libros resuenan a lo largo del relato. Los itinerarios llevan hacia los otros, pero también hacia sí mismos dominados por el afán de documentar memorias de vidas que se pierden:

Supongo que las palabras, en el orden correcto y el momento oportuno, producen una luminiscencia. Cuando lees palabras como esas en un libro, palabras hermosas, palabras poderosas, te embarga una emoción intensa, aunque fugaz. Sabes que muy pronto el concepto que recién aprendiste y el rapto que produjo se van a esfumar. Entonces surge una necesidad de poseer esa extraña y efímera luminiscencia, de aferrarse a esa emoción, así que relees, subrayas, y quizás incluso memorizas y transcribes las palabras en algún sitio, de nuestro ejemplar de los diarios de Sontag subrayados una vez, dos veces, con ocasionales recuadros y notas al margen (Luiselli, 2019: p. 82).

La narradora, periodista y documentalista, ligada a los grupos de Derechos Humanos, está obsesionada con armar un relato sobre estas infancias en un momento álgido de crisis de los indocumentados (2014). Consigue la financiación para armar un documental e intenta construir un archivo que dé cuenta de la experiencia de aquellos niños que se pierden en el desierto: “La historia que tengo que contar no es la de los niños en las cortes migratorias, como alguna 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 porque están, tal vez irremediabilmente perdidas” (Luiselli, 2019: p. 194).

Los niños del auto, en cambio, están asediados por la adivinada resolución de los padres de separarse al final del viaje. Los descubrimientos de la existencia de esos otros les permitirán definirse a sí mismos. Luiselli arma un registro de historias de infancias subalternas, construyendo series apelando a narraciones

heterogéneas. Al tramar el mundo familiar centro del texto, posibilita la narración del afuera. La infancia es un mundo distinto, los niños son forasteros en el mundo adulto. El único modo de comprender es la narración. Solo la imaginación puede reponer los vacíos: “Creo que poco antes de salir de viaje empezamos a permitir que las voces de nuestros hijos ocuparan nuestro silencio. Permitimos que su imaginación, como por un proceso alquímico, convirtiera todas nuestras preocupaciones y tristezas respecto al futuro en una especie de delirio redentor” (Luiselli, 2019: p. 44).

Se suele hablar de la infancia como si fuese un territorio aparte en la vida, que los adultos abandonaron. El origen de la palabra infancia alude a la incapacidad del sujeto de hablar, motivo por el cual el niño es hablado por otros, y la infancia, como etapa de vida, narrada por adultos. La autora consigue otorgar autonomía a las voces infantiles para lo que recurre al lenguaje y a los juegos. Cita esas palabras ajenas en el continuo diálogo entre ellas y con los adultos.

Al comienzo los padres son los dueños del relato, aunque las voces de los niños otorgan un peculiar sentido a crónicas y acciones. Intervienen continuamente los discursos y acciones parentales, desafiándolos a través de preguntas. En ese espacio interior se reproducen noticias, lecturas, anécdotas, canciones, etc. También tiene un papel importante la fotografía. No se menciona a los personajes por su nombre propio, sino por los roles: padre, madre, niño, niña, en un texto que da mucha importancia a los pronombres. Si los niños del auto tienen voz y pueden jugar a elegir su nombre, las niñas migrantes, en cambio, son imaginadas desde la ausencia.

La familia ha vivido en Nueva York donde los padres han dedicado mucho tiempo a grabar los sonidos de la vida urbana. Los padres, que compartieron este proyecto, han decidido tomar caminos diferentes. El marido es “documentólogo” y, en busca de las huellas indígenas, se propone grabar los sonidos del exterminio de las tribus en la Apachería. Confía en encontrar pistas que le permitan armar un inventario de ecos para reconstruir los pasos del último pueblo indio que enfrentó a mexicanos y a norteamericanos.

Entre los pretextos del libro cabe mencionar otro libro de Luiselli (2016): *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*. Se trata de un ensayo – crónica donde trabaja con historias oídas en la corte de migración mientras participa como traductora de los juicios de residencia e interpreta las narraciones de las insólitas peripecias de los niños centroamericanos que huyen de la violencia y el hambre y buscan un lugar en el Norte. Su lugar le posibilita acceder al laberinto de trámites a los que se somete a estos migrantes involuntarios que deben justificar un improbable otorgamiento de asilo. Mientras tanto la narradora se encuentra tramitando su propio permiso de residencia para lo cual viaja acompañada por su hija pequeña que la llena de preguntas acerca de lo que ella denomina “niños perdidos”.

“¿Por qué viniste a Estados Unidos?” es la primera de las 40 preguntas formuladas por los jueces norteamericanos a chicos enfrentados por la raza, la cultura y la lengua. En la mayoría de los casos provienen de pueblos originarios y desconocen no solo el inglés, sino también el castellano. Dramáticos relatos de quienes, a pesar de su corta edad, según la ley migratoria, son “aliens”: “non-resident aliens”, “resident aliens” o “illegal

aliens”. La prensa los representa como amenazas y la Patrulla de la Frontera los recibe hoscamente: “Las palabras que escucho en la corte salen de bocas de niños, bocas chimuelas, labios partidos, palabras hiladas en narrativas confusas y complejas. Los niños que entrevisto pronuncian palabras reticentes, palabras llenas de desconfianza, palabras fruto del miedo soterrado y la humillación constante” (Luiselli, 2016: p. 15).

El mayor peligro del viaje está en el trayecto por México, donde policías y delincuentes acechan a estos niños, expuestos al acoso y la violencia. El ensayo capta el sufrimiento kafkiano ante la ley de esos “niños perdidos” como los llama la hija de la narradora. Un nombre que puede extenderse a todos los migrantes. Perdidos en el espacio, la cultura y la lengua. Luiselli considera necesario registrar esas historias, aunque

contar historias no sirve de nada, no arregla vidas rotas... es una forma de entender lo impensable (Luiselli, 2016, p.63).

Nadie considera a los niños que ahora mismo llegan a la frontera como refugiados de una guerra hemisférica que se extiende, al menos, desde estas mismas montañas, hacia el sur y atravesando el país, hasta los desiertos del sur de los Estados Unidos y el norte de México y más allá de las sierras, bosques y luego las selvas tropicales mexicanas, por Guatemala, El Salvador, y por lo menos hasta la biósfera Celaque en Honduras (Luiselli, 2019, p.73).

*Desierto sonoro* retoma la historia en una trama que le permite el contraste entre relatos de familia al mismo tiempo que la subjetivación del conflicto. También los niños del auto sufrirán la tragedia de la separación. Mientras los padres buscan armar los archivos de esos otros: indígenas o migrantes, resulta ineludible

interrogarse por el destino del archivo de la propia familia después de la disolución: “La pregunta es: en el futuro, cuando rebusquemos nuestro archivo íntimo y escuchemos de nuevo la cinta de las conversaciones familiares, ¿alcanzarán a componer una historia? ¿Un paisaje sonoro? ¿O encontraremos tan solo cascajo, ruido, ruinas de lo que fuimos?” (Luiselli, 2019, p.44). (Los signos están en el original)

El título de la versión en inglés condensa dos líneas: la conservación de los archivos y el viaje de los “niños perdidos” (tanto los que migran solos como los que vienen con los padres). La cita de Arlette Farge (1991) destaca la intención de todo archivo, que presupone “una mano que colecciona y clasifica”; mientras que el pasaje de la “Oración del migrante” remite al duelo interminable “Partires morir un poco. Llegar nunca es definitivo”. La segunda parte lleva el nombre de “Archivo de ecos” y se divide en Deportaciones, Mapas, Divisoria continental y Perdidos.

La familia cambia su cómoda cartografía de movimientos cotidianos en la gran ciudad por el mapa incierto de una ruta donde solo encuentran pueblos solitarios, tristes y hostiles. Si los migrantes son “aliens”, ellos también están fuera de lugar. La narradora desciende de mexicanos y el padre está prendado de los relatos de los apaches. El paisaje de los Apalaches está lleno de pequeños poblados con moteles desangelados como si los habitantes también hubieran quedado suspendidos en un sin tiempo de almacenes y casas aisladas: “Parece como si hubieran eviscerado todas las cosas y quedarán sólo las palabras: nombres de cosas apuntando a un vacío” (Luiselli, 2019: p. 77). Las representaciones del sudeste norteamericano muestran un país vuelto hacia sí mismo, marcado

por la xenofobia. La lectura del padre es sombría: “quería que recordáramos este territorio como un territorio de resiliencia y perdón, y también como un territorio en el que no había división entre el cielo y la tierra” (Luiselli, 2019: p. 297).

Los niños arman sus propias historias de migrantes y apaches, inventando finales e indagando sobre el significado de palabras como refugiado, indocumentado, etc. Se entusiasman con lecturas de libros protagonizados por niños. Siempre sobrevuela la idea de quedarse solos, de ser abandonados por los padres. Cuando llegan al Cementerio de Prisioneros de Guerra Apaches visitan las tumbas de Jerónimo y Cochise se interesan, en especial, por los jóvenes guerreros águila. La libertad del lenguaje infantil llena el mundo interior y apacigua los fantasmas: “El inventario de ecos no es una colección de sonidos que se han perdido para siempre —eso sería imposible— sino una colección de sonidos presentes en el momento de la grabación y que, al escucharlos, nos recuerdan a los sonidos del pasado (Luiselli, 2019, p.188).

El relato en diecisiete fragmentos, denominado *Elegías de los niños perdidos* y atribuido a Ella Camposanto, es un libro que contiene, en clave ficcional, las historias de niños perdidos. La lectura familiar comienza en la página 189 y la motiva la madre, en voz alta y grabando. El único que no participa es el padre. Los que leen alternadamente —la madre y el niño— inscriben el relato autobiográfico y el de las hijas de Manuela en la larga serie de peregrinaciones de niños abandonados víctimas de la violencia. *Desierto sonoro* pone en primer plano no solo la escritura sino la lectura. Se lee casi siempre en voz alta, en una actitud casi ritual. Los



niños demandan historias y quedan atrapados en las narraciones, inquiriendo por mundos ajenos. Aquí se da esa curiosa coincidencia entre el viaje por tierras y por libros.

Ficción dentro de la ficción, viaje dentro del viaje, *Elegías* reúne múltiples textos, entre ellos el relato de la cruzada europea de los niños de 1212 y el traslado a la frontera de los niños mesoamericanos en el techo de La Bestia “encerrados en sus miedos”. Esos niños forman parte de las vidas precarias, condenadas a ser desechadas por un sistema que muestra su incapacidad para proteger. Una larga serie de figuras infantiles preceden a los migrantes en esa épica involuntaria, transformada en tragedia: “Si alguien trazara en un mapa su recorrido, el recorrido de estos seis, pero también el de las docenas de niños como ellos y los cientos y miles que han viajado y seguirán viajando a bordo de idénticos trenes, ese mapa tendría una sola línea: una delgada grieta, una larga fisura partiendo en dos un hemisferio entero” (Luiselli, 2019, p. 191).

En el apartado final que lleva el título de “Obras citadas” Luiselli explicita su poética: trabajar con las palabras de otros, atravesar lecturas. Múltiples fuentes. El *Canto I* de Ezra Pound, *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, *La tierra baldía* de T. S. Eliot, *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob, *Las puertas del paraíso* de Jerzy Andrzejewski. *El dinosaurio* de Augusto Monterroso, *El Puercoespín* de Galway Kinnell, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Las Elegías de Duino* de Rainer María Rilke. Luiselli explicita su poética: trabajar con las palabras de otros, atravesar lecturas.

Los niños cruzan ríos, selvas, desiertos y viajan largo tiempo siempre bajo las órdenes de un hombre malo. La única marca de

identidad que portan son los números de teléfono cosidos en la ropa. Los niños del auto juegan a ocupar el lugar de esos personajes que tanto interesan a los padres y, en ese gesto, ponen en escena la verdad. En el diálogo hay un permanente trabajo de traducción del mundo adulto al infantil y a la inversa. A su vez se advierte la peculiar relación entre el niño y la niña, hermanastros sin otros nombres que los que eligen: Pluma Ligera y Memphis; Ground Control y Major Tom.

Al escucharlos ahora, de pronto comprendo que son ellos quienes cuentan la historia de los niños perdidos. La han venido contando desde el principio, una y otra vez, en el asiento trasero del coche, durante las últimas tres semanas... Ahora me doy cuenta, quizá demasiado tarde, de que los juegos y las representaciones de mis hijos en el asiento de atrás tal vez sean la única manera de contar realmente la historia de los niños perdidos, una historia sobre los niños que desaparecieron en su viaje hacia el norte. Tal vez sus voces sean la única forma de registrar las huellas sonoras, los ecos que los niños perdidos han dejado a su paso (Luiselli, 2019: p. 235).

A uno podría perderlo pronto. Ambos se la pasan fingiendo en juegos, ahora, que son niños perdidos, que tienen que huir, ya sea porque escapan de los ojos blancos, a lomos de sus caballos en bandas de apaches infantiles, o montados en trenes evitando a la migra (Luiselli, 2019: p. 221).

El regalo de la máquina de fotos permite al niño aprender a documentar la experiencia del viaje. Mientras juegan a los indios, a los astronautas y a los niños perdidos descubren un avión que se lleva de vuelta migrantes y fotografían el embarque, participando de la angustia de la madre. La narradora toma conciencia de que sus hijos poseen no solo la historia, sino la forma de narrarla. Ellos serán los que tejerán un nuevo relato familiar y una nueva historia de los niños perdidos, de esos otros que actúan como espejos y encarnan el futuro. Luiselli, al preguntarse cómo armar esas ficciones del otro

acude a la mediación infantil que posibilita una mayor proximidad. Serán ellos los verdaderos testigos.

Que a pesar de que parezcan historias sobre mundos infantiles —mundos sin adultos—, en realidad son historias sobre un mundo adulto lleno de miedos infantiles. O quizá son historias sobre un mundo adulto lleno de miedos infantiles. O quizás son historias sobre el modo en que la imaginación de los niños de los niños desestabiliza nuestro sentido adulto de la realidad y nos obliga a cuestionarnos los fundamentos mismos de esa realidad (Luiselli, 2019: p. 210).

En esa experiencia de ser otros, los niños se definen a sí mismos. Walter Benjamin (1989) asevera que mediante el juego el niño entra en lo Otro, se vuelve Otro. Acceden a esa alteridad en forma peculiar, mediante la experiencia del juego en la medida que lo diferente afecta al niño de tal modo que lo transforma, lo enriquece, “aprende”. “Entre ellos se pierde con mucha más facilidad que un adulto”. Hay una estrecha asociación entre perderse y aprender. La narradora dice:

Decidimos, aunque en realidad nunca lo hablamos, que teníamos que tratar a nuestros hijos no como destinatarios imperfectos de un saber más elevado que nosotros, los adultos, debíamos transmitirles en dosis pequeñas y edulcoradas, sino como nuestros iguales, desde el punto de vista intelectual (Luiselli, 2019: p. 122).

El niño conoce el mundo y adopta máscaras que le permiten cambiar y, al mismo tiempo defenderse, al evitar el terror de dejar de ser el que es. El juego se asocia con lo que Walter Benjamin llama “la ley de la repetición”. Nada hace más feliz al niño que el “otra vez”. La esencia del jugar no es un “hacer de cuenta que...”, sino un “hacer una y otra vez”, la transformación de la vivencia más emocionante en hábito (Benjamin, 1989: pp. 93-94). En la infancia,

la repetición, ese “otra vez”, se hace lugar a partir del placer que al niño le provoca el juego: “Los niños, que juegan con cualquier trasto viejo que encuentran, transforman en juguete aún aquello que pertenece a la esfera de la economía, de la guerra, del derecho y de las otras actividades que estamos acostumbrados a considerar como serias” (Benjamin, 1989: p. 32).

En la segunda parte, el hijo se convierte en el narrador de un relato destinado a la pequeña. Reescribe la historia narrada por los padres, con la conciencia de que todos están perdidos, han dejado de vivir en el mismo mapa. Se hace cargo de la historia propia y ajena. Mientras tanto sigue leyendo el libro de la madre y guarda la foto de la partida del avión. Aprendió a dibujar mapas con las historias que escucha y las acciones que presencia. Él es el testigo que quiere dejar constancia de aquello que su hermana pequeña, no recordará. Por ello será “documentólogo” y documentalista, ya que quiere “encontrar una forma de ayudarla a recordar”, oponiéndose al padre que afirma que “La mayoría de las vidas son borradas, se pierden en el torbellino de basura que llamamos historia” (Luiselli, 2019: p. 275).

Envueltos en un tejido de informaciones, a la que se suman los secretos familiares, los niños, en particular el muchacho, elaboran sus propias 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?” (Luiselli, 2019: p. 259).

En la Apachería, país utópico soñado por el padre, todo parece gris y muerto y produce una gran tristeza. Tanto los apaches como los mexicanos han sido borrados. Solo quedan las tumbas donde yacen los héroes de aquellas gestas que solo se preservan en los relatos. El padre busca los restos intangibles de esas existencias. La tercera parte del libro se denomina “Apachería” y se divide en “Valle del polvo”, “Corazón de la Luz” y “Sueña caballos”.

El niño ve la posibilidad de atraer la atención, de unir a la familia por medio de la fuga “los niños perdidos, todos ellos, eran mucho más importante que nosotros, Memphis, mucho más que todos los niños que hemos conocido” (Luiselli, 2019, p.303). En la caja V —la de la madre— encuentra documentos sobre los migrantes. El mapa *Senderos de la Divisoria Continental* será la guía cuando los hermanos se internen en las montañas. Llevan consigo el libro que el niño va leyendo. En un momento la pequeña se extravía en la estación de trenes, para reaparecer. A medida que avanzan siguiendo las indicaciones comienzan a sentirse perdidos y, sobre todo, solos. Caminan incansables hasta que abordan un tren. Suben al techo del tren donde era difícil caminar “es verdad que se sentía como caminar en el lomo de un gusano gigante o de una bestia” (Luiselli, 2019, p. 363). Poco a poco se encuentran “bajo la niebla marrón del amanecer del desierto”, donde una multitud se desborda sobre el muro de acero. Como los niños del cuento “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” (Luiselli, 2019, p. 396).

Las historias de los niños perdidos y las de los niños del auto confluyen. El tren recuerda el tren de los niños perdidos y el tren de los apaches deportados. Como si se condensaran todos los tiempos en el espacio: “Desierto irreal. Bajo la niebla marrón del amanecer del desierto, una multitud se desborda sobre el muro de acero; son muchos, pero cada quien es uno. Nadie creyó que los trenes pudieran traer a tantos. Cuerpos que ascienden la escalera y descienden al suelo del desierto” (Luiselli, 2019, p. 396).

Allí son parte de los que caminan por ese laberinto donde piensan continuamente en la muerte; en la posibilidad de quedar atrapados en la tumba de arena que están atravesando. El recuerdo de las narraciones familiares les sirve para sobrellevar la travesía; la hermana pequeña las comenta con asombro y curiosidad. El recorrido se mueve entre la ficción y la realidad. En una escena delirante encuentran a las hijas de Manuela y conviven con los jóvenes apaches Tormenta, Mazorca Azul, Águila de Piedra, etc. En ese instante las historias los acercan: “el viento arrastra las últimas notas de todos los ríos del desierto. Porque las historias a veces hacen eso, se quedan en tu cabeza y aparece en el mundo cuando menos te lo esperas” (Luiselli, 2019, p. 398). Todo es y no es real, una experiencia que nadie les creará. Llegan a las montañas de las Chiricahua donde, exhaustos, juegan a los apaches. Los padres los encuentran gracias a los ecos de Echo Canyon:

Pues leer un país significa, ante todo, percibirlo según el cuerpo y la memoria, según la memoria del cuerpo. Creo que al escritor le está asignado precisamente este vestíbulo del saber y del análisis: es más consciente que competente, es incluso consciente de los intersticios de la competencia. Por eso la infancia es el camino real por el que accedemos al conocimiento más exacto de un país. En el fondo, no hay más país que el de la infancia (Barthes, 1987: pp.35-36).

Antes de la separación familiar el niño grabará un mensaje para la hermana: "cuando veas todas las fotos y escuches esta grabación vas a entender muchas cosas y en algún momento tal vez incluso entenderás todas las cosas" (Luiselli, 2019: p. 438). La caja del niño contiene ecos de ecos, ecos de hojas, ecos de trenes ecos de insectos, ecos de tormentas, del diente, etc.

Los niños obligan a los padres a buscar un pulso específico, una mirada, un ritmo, la manera correcta de contar una historia, a sabiendas de que las historias no arreglan nada ni salvan a nadie, pero quizás hacen del mundo un lugar más complejo y a la vez más tolerable. Y a veces, sólo a veces, más hermoso. Las historias son un modo de sustraer el futuro del pasado, la única forma de encontrar la claridad en retrospectiva (Luiselli, 2019: p. 242).

La larga carta, consignada bajo el nombre de documento, es el último testimonio de la aventura al mismo tiempo que el archivo de la memoria familiar. La última parte del libro se denomina huellas una denominación que refiere a la posibilidad del reencuentro. La voz del niño sustrae el futuro del pasado y deja abierto.

## A modo de coda

El libro de Luiselli trabaja sobre los pasos de los migrantes por los hostiles territorios que dividen los dos países. La frontera se extiende en el desierto donde latan los restos de mundos

exterminados, residuos de catástrofes de distintos tiempos. Una zona espectral que contiene los ecos de exterminios superpuestos y silenciados.

Podemos elegir distintos caminos para atravesar un texto armado a modo de suma de fragmentos que se propone como reflexión sobre la literatura y la historia a través de un modelo de escritura de múltiples géneros que compendia discursos culturales de diferentes procedencias sin jerarquizarlos. Uno de sus logros es su defensa de la utilidad del arte, pues toda la novela es una prolongada argumentación sobre la importancia de la literatura como archivo de las informaciones y máquina de significaciones. Una concepción que, retomando viejos moldes, demuestra la fecundidad de la unión de la estética y lo ético.

Creo que resulta central la mirada que se construye a partir de la infancia ya que la autora trabaja en espejo dos mundos, aunque de modo asimétrico ya que siempre la alteridad resulta traducida por los narradores del libro ficticio o de la historia. Luiselli no oculta la existencia de la mediación que emerge como juego y poesía. Migrantes y viajeros, los niños del siglo XXI se encuentran a la intemperie ya sea en los mundos exteriores o en los mundos interiores. En estos “tiempos oscuros” solo los mundos poéticos les permitirán apropiarse de los instrumentos para cambiar un mundo donde hay cada vez más vidas precarias.



## Referencias Bibliográficas

- Barthes, Roland (1987). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter (1989). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Benjamin, Walter (1987). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Bernal Rodríguez, Alejandra (1919). *Alegoría y campo afectivo transnacional en la novela mexicana contemporánea (1993-2013)*. Canadá: Tesis Universidad de Ottawa.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Cornejo Polar, Antonio (1996). “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, Nro. 176-177, Julio-Diciembre pp. 837-844. Disponible en: <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6262/6438>. Recuperado el 10/09/2021.
- Didi - Huberman, George; Barrios, Jordi; Mizhari, Eliza (2021). *Los ojos de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Farge, Arlette (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Institutio Alfons El Magnanim.
- Lévinas, (1977). *Totalidad e Infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- Luiselli, Valeria (2016). *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*. Madrid: Sexto Piso.
- (2019). *Desierto sonoro*. Traducción de Daniel Saldaña París y Valeria Luiselli. Madrid: Sexto Piso.
- Maristain, Mónica & Luiselli, Valeria (2020, 22 de abril). “Me interesa poquísimo la autoficción”. *Infobae*. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2020/04/22/valerialuiselli-me-tuve-que-volver-feminista-a-chingadazos>. Recuperado el 23 abril de 2020.
- Pratt, Mary Louise (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Valenzuela Arce José Manuel (coord.) (2014). *Transfronteras: fronteras del mundo y procesos culturales*. México/Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Sánchez Prado, Ignacio (2006). *Naciones intelectuales: La modernidad literaria mexicana. De la Constitución a la frontera*. Tesis de doctorado. Pensilvania: Universidad de Pittsburgh.