



Los silencios del archivo. Notas sobre *Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli

The silences of the archive. Notes about *Desierto sonoro* (2019) by Valeria Luiselli

Julieta Marina Vanney¹

Universidad de Buenos Aires

julietavanney@gmail.com

Resumen: La última novela de Valeria Luiselli, *Desierto sonoro* (2019), se centra en el conflicto migratorio que tuvo lugar en EE.UU. en 2014 y se construye sobre una paradoja: dar testimonio sobre aquello que ya no está y que resulta irrecuperable. Con este objetivo, Luiselli lleva a cabo una indagación del campo operacional del archivo para encontrar una estructura formal que le permita hacer hablar al documento a partir de aquellos espacios que expresan silencios dentro del mismo. En esta dirección, los hijos de la narradora y sus juegos ocupan un lugar central en la novela, ya que estos generan una zona de procesamiento de la imposibilidad de capturar aquello que ya no está. La novela encuentra en dicha situación una forma de resolver la tensión planteada alrededor del archivo, sus ausencias y los niños migrantes desaparecidos en tránsito.

Palabras clave: Migración – Archivo – Ausencia – Juego

Abstract: Valeria Luiselli's latest novel, *Desierto sonoro* (2019), focuses on the migratory conflict that took place in the US in 2014 and is built on paradox: giving testimony about what is no longer there, and which is irretrievable. With this objective, Luiselli carries out an inquiry in the operational field of the archive to find a formal structure that allows her to make the document speak from those spaces that express silences within it. In this direction, the narrator's children and their games occupy a central place in the novel, since they generate a space for processing the impossibility of capturing what is no longer there. The novel finds in the children and their games a way to resolve the tension raised around the archive, their absences and the migrant children who disappeared in transit.

Keywords: Migration – Archive – Absence – Game

¹ **Julieta Marina Vanney** es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y estudiante del Doctorado en Literatura. Es integrante del PICT “Archivos y diagramas de lo viviente” dirigido por Daniel Link, con sede en el PELCC-UNTREF. Es becaria doctoral de CONICET, con sede de trabajo en el Instituto de Literatura Hispanoamericana. Se ha desempeñado como docente de enseñanza media. Fue adscripta de la cátedra de Literatura Inglesa de la UBA con un proyecto sobre la narrativa de Jeannete Winterson. Actualmente se encuentra trabajando en su tesis, que tiene por objeto el estudio de la relación entre la experiencia migrante y la literatura latinoamericana (Paloma Vidal, Lina Meruane y Valeria Luiselli).

El porvenir solo puede ser de los fantasmas. Y el pasado.
Espectros de Marx. Jaques Derrida

Revisitar el relato de la historia es hacerle justicia a los vencidos que yacen, en desorden, dentro de una fosa común hormigueante de relatos semiborrados, de futuros insinuados, de sociedades en potencia.
La exforma. Nicolas Bourriaud

I

La última –y muy popular– novela de Valeria Luiselli, *Desierto sonoro* (2019), se basa en una problemática concreta: el conflicto en la frontera entre México y Estados Unidos, específicamente el caso de la gran oleada migratoria compuesta mayoritariamente por niños que tuvo lugar en el año 2014. Para Luiselli, esta es una historia que hay que contar de manera urgente; pero una parte importante de contarla consiste en asumir que cualquier intento de abarcarla en su totalidad es incompleto: narrarla es poner en palabras lo indecible.² Esta cuestión se traduce en la estructura formal de la novela, en la que podemos distinguir tres narraciones distintas, aunque profundamente vinculadas: la narración de la mujer, que refiere la historia de Manuela y sus hijas;³ la narración del hijo mayor, que relata sus días perdido en el desierto junto con su hermana menor; y las *Elegías para los niños perdidos*, un texto apócrifo atribuido a una tal Ella Camposanto que aparece intercalado en la narración de la mujer y del niño, y que puede tener lugar en cualquier tiempo y espacio porque allí confluyen todos aquellos que han sido víctimas de movimientos poblacionales y de las guerras o hambrunas que los

² Luiselli ya abordó esta problemática anteriormente en el libro *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas* (2016). Allí explica que esta es una historia que “tiene que contarse, porque las historias difíciles necesitan ser narradas muchas veces, por muchas mentes, siempre con palabras diferentes y desde ángulos muy distintos” (88).

³ Manuela es una madre del colegio de los hijos de la narradora. En una conversación, ella le cuenta que sus dos hijas mayores se encontraban en ese momento cruzando la frontera para llegar a reencontrarse con ella en EE.UU. A pedido de Manuela, la narradora, que es mexicana y bilingüe, traduce unos documentos y se involucra con los casos de los niños en las cortes migratorias.

motivaron (Swiderski 97), todos los que han tenido que huir por circunstancias extremas a lo largo de la Historia.⁴

En este trabajo indagaremos sobre lo que entendemos como la paradoja central sobre la que se asienta la novela: dar testimonio sobre aquello que ya no está y que resulta irrecuperable. Entendemos, siguiendo el planteo de Achille Mbembé (2020), que la escritura es una intervención en el archivo⁵ y que toda intervención en el archivo lo es también en el curso de la historia, es decir, en la ilusión de que todos seríamos herederos de un tiempo total y homogéneo sobre el cual ejerceríamos derechos de posesión colectiva. Nos proponemos sostener que Luiselli, con esta novela, lleva a cabo una serie de operaciones que implican una indagación en archivo con el objetivo de encontrar una lengua/estructura formal que le permita hacer hablar al documento a partir de aquellos espacios que expresan huecos o silencios dentro del mismo. Así, los temas que abarca la novela implican la historia oficial como relato, los niños migrantes como parte de una historia reciente y como consecuencia de esta historia oficial, el archivo como lugar a donde van a parar los documentos de la historia y, por último, los fantasmas, los restos del archivo. Es decir, una dimensión que, aunque atraviesa el archivo, es en sí misma indocumentable⁶.

⁴ Este último tiene como intertexto explícito *La cruzada de los niños* (1896) de Marcel Schwob, uno de los libros que lleva la narradora en su archivo personal. Se trata de un texto polifónico que relata de manera libre un hecho histórico: en el siglo XIII miles de niños, empapados por el fervor religioso de la época, partieron de Francia y Alemania con el objetivo de llegar a Jerusalén y recuperar Tierra Santa. Creían que iban a poder atravesar el mar caminando. Gran parte de los niños muere en el trayecto, y los que no, son vendidos como esclavos por los marinos que los cruzan en barcos.

⁵ El archivo aquí es pensado como territorio de disputas en el que se pone en juego no solo el control de aquello que puede ser dicho (Foucault *La arqueología* 218-220), sino la construcción misma de la realidad, no su mera conservación. De modo que el archivo no representa el pasado ni el presente, los construye. Por otra parte, los documentos presentes en el archivo contienen la marca sutil, fantasmal, de aquel que los produjo. Para el presente análisis esto es importante porque nos permite destacar que el archivo está formado por restos y que, tal como afirma Derrida (*Mal de archivo* 84), su estructura es espectral. Pensar el archivo en términos de resto no implica un mero reenvío a lo muerto, sino que permite devolver al documento una vida propia (Cámara et al *Indiccionario* 39).

⁶ En este punto, resulta importante destacar el artículo de Liliana Swiderski sobre la novela de Luiselli, “Desierto sonoro, de Valeria Luiselli: en búsqueda de los ‘niños perdidos’” (2020), que trabaja con varias de las tensiones que se despliegan a lo largo del texto: la ficción y el

Durante toda la primera parte de la novela, que coincide con la narración de la mujer, la reflexión gira alrededor de una búsqueda ética y estética orientada a reponer las vidas perdidas en tránsito; en la segunda parte, narrada por el niño, se elabora una respuesta a partir de una práctica que se encuentra de manera constante, aunque en segundo plano, a lo largo de la narración: los juegos de los niños en la parte trasera del auto que rompen con el tiempo lineal de los adultos y logran desnaturalizar aquellos sentidos que la historia ha sedimentado en el conocimiento humano. Esta situación, a propósito de una intervención infantil o lúdica a la hora de abordar la historia, nos demanda, en primera instancia, revisar el trabajo de archivo que la articula. Trataremos de reconstruir la noción de historia que atraviesa el texto para luego delimitar de qué forma se vincula con la práctica documental y archivística. Trabajaremos también sobre la noción de archivo en relación con el resto, lo que nos llevará a pensar en el carácter espectral del archivo como depósito de huellas que remiten a un otro inaccesible que asedia el tiempo presente y, al hacerlo, altera la cronología, haciendo que el pasado regrese como diferencia. Por último, profundizaremos sobre la forma que encuentra la novela para hacer emerger a los fantasmas en su interior y romper con la continuidad histórica a partir de la irrupción de un pasado proyectivo que pone al presente en disyunción.

II

La noción de historia presente en la novela se articula con la reflexión benjaminiana alrededor de la idea de ruina como índice de una historia homogénea y vacía que, a su vez, permite recordar un tiempo pasado con miras a su redención, porque muestra que todo puede ser de otra manera. Esto es así porque la relación entre presente y pasado es más significativa que aquella que se da entre el presente y el futuro: el futuro siempre se

documento, el archivo, sus representaciones y uso, la dimensión biográfica que lo atraviesa. También elabora un análisis profundo alrededor de inclusión del texto apócrifo *Elegías para los niños perdidos* y sus implicancias dentro de la economía de la novela.

mantiene abierto como posibilidad; en cambio, el pasado tiene la capacidad de afectar al presente (Jochamowitz 115). Para Benjamin, el pasado constituye un poder que no puede ser clausurado: “El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención” (Benjamin “Sobre el concepto...” 36). En consecuencia, los individuos del presente tienen una obligación con el pasado, un compromiso que deben de redimir. La reflexión sobre la historia recorre todo *Desierto sonoro* y tiene dos puntos de anclaje concretos, uno en el pasado y otro en la historia reciente. El primero de los casos hace referencia a las guerras de conquista del territorio estadounidense y la reivindicación de la figura de los guerreros apaches, que se restituye a partir de las historias que el padre les cuenta a sus hijos, poniendo de relieve una contra-historia (o una historia de los vencidos) y generando una nueva mitología en el ámbito familiar a través de las figuras destacadas de los relatos. El marido de la narradora tiene como objetivo realizar un proyecto sonoro sobre los apaches y este hecho es el que motiva el viaje de la familia: “La Apachería, claro, ya no existe. Pero existía en la mente de mi marido y en los libros de historia sobre el siglo XIX, y empezó a existir, cada vez más, en la imaginación de los niños” (Luiselli *Desierto sonoro* 42).⁷ El plan del padre es quedarse a vivir allí para llevar adelante su proyecto, lo que genera una crisis en la pareja que atravesará toda la novela y que culminará con la separación. El segundo punto de anclaje presente en el texto tiene que ver con el documental sobre el que está trabajando la narradora, que hace referencia a la historia reciente y sus efectos en el presente: la relación de los Estados Unidos con los países de Centroamérica y la migración de miles de personas hacia el norte, expulsadas por la sostenida violencia en sus países de origen. Si bien se trata de dos momentos históricos que implican problemáticas diferentes, la narradora nota que se encuentran íntimamente relacionados:

Saco mi grabadora de la guantera y comienzo a grabar a mi esposo, sin que él ni nadie se dé cuenta. Sus historias no guardan una

⁷ En adelante, en las referencias bibliográficas, nos referiremos a la novela *Desierto sonoro* (2019) como DS.

relación directa con la pieza sonora en la que estoy trabajando, pero cuanto más escucho lo que cuenta sobre el pasado de este país, más me parece que podría estar hablando sobre su presente (Luiselli DS 179).

Ambos momentos hacen referencia a la forma en que un estado nacional se constituye, desarrolla y consolida a través de la producción de una serie de desplazamientos que obligan a los sujetos a abandonar sus comunidades de origen o que los expulsan cuando llegan en busca de asilo. En otras palabras, los procesos de exclusión de sujetos se superponen con la emergencia de los Estados Nacionales.

Estos dos momentos tienen otro punto en común: ambos se sostienen en la tensión entre la constitución de las historias nacionales y los problemas de naturaleza transnacional. En el primer caso, estamos frente a un proceso que se inicia con la invasión al territorio ahora conocido como América, la formación de los Estados Nacionales y la constitución de las fronteras a partir de, entre otras cosas, la persecución de los habitantes nativos. Este modo histórico en el que se constituyen los Estados Nacionales americanos da lugar a una serie de narrativas que invisibilizan las violencias relativas a la formación de la nación y fundan, en este caso, una imagen de los Estados Unidos ligada al orden, el progreso y, posteriormente, al *american dream*. En el segundo caso, la narradora afirma que quienes migran a EE.UU. no lo hacen en busca del sueño americano, sino escapando de realidades terroríficas de sus países de origen, cruzando la frontera en el famoso tren llamado “La Bestia”, expuestos a toda clase de peligros, sin saber exactamente qué les espera del otro lado y encontrándose muchas veces con una realidad similar o con la misma violencia de la cual escaparon: “[...] la gente piensa en los refugiados y en los migrantes como un problema de política exterior [...] Pocos conciben la migración sencillamente como una realidad global que nos atañe a todos” (Luiselli DS 72).

Entender la migración como un fenómeno transnacional permite pensar en los migrantes no como un problema del que se tiene que ocupar el país de

origen, sino como una consecuencia de problemáticas ligadas a sistemas mundiales como el tráfico de armas y drogas. La cuestión es incluso más compleja: tal como señala Sergio Ramírez en “Imaginar al otro” (2019), algunos países de Centroamérica reciben más dinero proveniente de remesas de migrantes instalados en EE. UU. que de sus propias exportaciones, de modo que su principal producto de exportación son sus propios habitantes. Así continúa la narradora: “Nadie considera a esos niños como consecuencia de una guerra histórica que lleva décadas” (Luiselli DS 73). Debemos destacar, en este punto, siguiendo el planteo de Ramírez, que el tráfico de migrantes resulta un negocio tan rentable que se ubica inmediatamente debajo del tráfico de drogas. A esto se le suma el problema principal que atañe a esta novela: el millonario negocio de la exportación de niños que buscan reunirse con familiares del otro lado de la frontera o que buscan facilitar que sus familiares sean admitidos allí: “Estos pequeños Ulises tampoco tienen nombre y, lo mismo que sus padres, son cifras. Viven su propia aventura épica, pero nadie cantará sus hazañas” (Ramírez 318).

La clave para pensar críticamente estas cuestiones se encuentra, para la narradora, en un problema de concepción: no deben pensarse en el marco de una nación determinada, deben ser entendidos como transnacionales. Este hecho se ve reforzado, además, por el título que la novela lleva en castellano que, mediante una operación de desplazamiento, hace referencia al desierto de Sonora, una vasta porción de territorio que se extiende entre México y los Estados Unidos, un entre-lugar desde el cual se monta la estructura narrativa que sostiene la novela. Podemos pensar entonces que *Desierto sonoro* es un texto que se arma sobre una frontera o, mejor dicho, sobre una cicatriz que atraviesa la frontera y que geográficamente puede encontrarse en los desiertos que comparten EE.UU. y México, pero también, como expresa la narradora, puede graficarse en las estelas que dejan en el cielo los aviones que expulsan a los niños migrantes de vuelta a sus países de origen.

El discurso de la narradora también discute con la imagen próspera de los Estados Unidos a partir de la construcción de un tipo de relato de viaje en el que proliferan ciudades-fantasma, paisajes desolados y personajes reaccionarios: “Conforme más nos internamos en este país, más tengo la impresión de contemplar ruinas y vestigios” (Luiselli DS 73). Incluso, discute explícitamente con *En el camino* (1955) de Jack Kerouac, debido a que

su sintaxis se lee como si estuviera marcando un territorio, conquistando vacíos mientras apila palabras en sus oraciones, ocupando todos los silencios. [...] Los Estados Unidos de Kerouac no se parecen en nada al país actual, tan esquelético, desolado, hiperreal (Luiselli DS 104).

La intención de la narradora no es construir un relato que sirva para la domesticación de un territorio. En lugar de ocupar silencios, se propone generar espacios para gestar una forma que señale que allí hay un silencio. De esta manera, a lo largo de la narración, se plasma el negativo de la imagen de EE. UU. como promesa de progreso, y aparece en su lugar un territorio fantasmal. Podemos notar, en consecuencia, que la reflexión sobre la historia gira en torno a la noción benjaminiana de ruina y apunta, además, hacia las figuras de aquellos que son –o están siendo– “borrados” de los relatos históricos oficiales.

En esta dirección, Nicolas Bourriaud sostiene en *La exforma* (2015) que la historia es una cartografía, una representación elaborada según un conjunto de informaciones y un montaje del que conviene saber quién detenta los derechos del *final cut* (59). Andrés Tello en *Anarchivismo* (2018) señala algo similar cuando nos recuerda que el archivo surge históricamente representando la historia, exponiéndola como una continuidad dotada de significado, de manera que no hay historia antes ni fuera de la que trazan sus propios límites. Por lo que el tiempo que allí se entreteje –la historia– es producto de una composición. En consecuencia, hacer una intervención en el archivo es hacer una intervención en el curso de la historia. Entendido como máquina social, el archivo funciona como *a priori* histórico, porque es

allí donde se busca dar coherencia a la historia, erradicando cualquier elemento disruptivo en relación a la noción de continuidad histórica que el mismo archivo propone, tal como expresa el padre que ha sucedido con los apaches, por ejemplo, cuyas figuras permanecen como una atracción en el museo, de modo que no queden libradas al azar y produzcan sentidos por su cuenta.⁸ El archivo funciona, entonces, como una suerte de sepelio suplementario para aquellos que no pueden habitar pacíficamente un “más allá” y permanecen, en consecuencia, como fantasmas. Al asignarlos a un lugar perfectamente reconocible, se establece una autoridad sobre ellos, que habilita una domesticación de la violencia de la que son capaces cuando son abandonados a sus propios dispositivos. La función que cumple el Estado, afirma Mbembé, consiste en civilizar las formas en las que el archivo es consumido a partir de la lógica de la conmemoración, entendida como ritual de olvido. A los restos archivados se los despoja así de cualquier factor subversivo de la memoria. En esta dirección, el niño expresa que

Todo este país, dijo papá, es un enorme cementerio, pero solo a algunas personas les tocan tumbas como dios manda, porque la mayoría de las vidas no importan. La mayoría de las vidas son borradas, se pierden en el torbellino de basura que llamamos historia, dijo (Luiselli DS 275).

En la novela, el padre, al captar silencios y ecos con una grabadora, vuelve a traer a los apaches al presente, pero lo hace a partir de sus ausencias

⁸ En el artículo “Objetos melancólicos” (2006), Susan Sontag explora el carácter depredador de la fotografía y utiliza como ejemplo paradigmático a Estados Unidos. El caso con el cual abre esta indagación nos resulta particularmente pertinente, ya que hace referencia, en primer lugar, a las capturas que tomó el fotógrafo Adam Clark Vroman de los nativos americanos, en las que se los ve parcos e inexpresivos. La crítica hipotetiza que Vroman tenía conciencia de estar fotografiando una realidad que se encontraba en extinción. El análisis avanza más aún: una vez terminada la conquista del territorio (con la apertura del Oeste en 1869 y la construcción del ferrocarril transcontinental), sobreviene la colonización por medio de la fotografía, por parte de lo que ella denomina un “ejército de turistas” que viaja en busca de la instantánea de la vida de los amerindios, invadiendo la vida privada, fotografiando objetos religiosos, danzas y lugares sagrados e, incluso, pagándoles a los nativos a cambio de poses o participación en sus ceremonias. Estos turistas también señalan con sus fotografías algo que está desapareciendo y, a la vez, precipitan dicha desaparición, de manera tal que Sontag afirma: “En Estados Unidos, todo espécimen se transforma en reliquia” (98). En resumen, se trata de fotografías que transforman el pasado en un espectáculo de consumo.

con el objetivo de rescatarlos de la fosilización a la que los condena el museo y habilitar la producción de sentidos.

III

Movilizada por el proyecto sonoro del marido y las dificultades del hijo mayor para tomar fotografías con su nueva cámara Polaroid, la narradora reflexiona sobre la práctica documental:

Supongo que documentar cosas –mediante el lente de una cámara, en papel, o con una grabadora de audio– solo es una forma de añadir una capa más, algo así como una pátina, a todas esas cosas que ya están sedimentadas en una comprensión colectiva del mundo (Luiselli DS 78).

Susan Sontag, en *Sobre la fotografía* (2006), sostiene algo similar cuando afirma que cualquier acontecimiento en curso debe concluir para que la fotografía pueda añadirse al mundo como una superficie más. Podemos pensar que, para la narradora, la comprensión de aquello que entendemos por realidad, así como también de aquello que entendemos por historia, está dada a partir de una acumulación de capas de registro, fragmentos aislados que se suman al mundo y que, por este hecho, son susceptibles de reagrupar, de volver a montar a partir de nuevos parámetros que habiliten nuevos campos de visión. Las fotografías, en este sentido, ocupan un lugar singular porque postulan una gramática y una ética de la visión, que tiene el poder de alterar las nociones de lo que vale la pena mirar e, incluso, de lo que tenemos derecho a observar (Sontag 15). La narradora de *Desierto sonoro* expresa lo siguiente sobre la fotografía:

Lo que queda, al final, son todos esos momentos que no formaron parte de la experiencia misma. Una secuencia de interrupciones, agujeros, partes faltantes sustraídas del momento en que la experiencia tuvo lugar. Porque un documento de una experiencia es igual a la experiencia menos uno. Lo extraño es esto: si un día, en el futuro, sumas todos esos documentos otra vez, lo que resulta, una vez más, es la experiencia. O al menos una versión de la experiencia que reemplaza a la experiencia vivida, incluso si lo que

documentaste en un inicio fueron los momentos sustraídos de la experiencia (Luiselli DS 136).

Parte de la singularidad de la fotografía, explica Sontag, consiste en brindar conocimientos disociados de la experiencia e independientes de ella, que luego, como información, pueden rodearla. En consonancia con este planteo, el fragmento de la novela propone una división primera entre la experiencia y el documento de la experiencia. La narradora se refiere a la fotografía como “experiencia menos uno”, porque en verdad abarca aspectos que no formaron parte de la experiencia misma. Podemos inferir que la experiencia es en sí indocumentable; sin embargo, a partir del montaje de distintas pequeñas partes que no la contienen –los documentos– puede reconstituirse una experiencia del orden de estético.

Cuando la familia visita la tumba de Gerónimo, el más valiente de los guerreros apaches, el niño toma una serie de fotografías y luego explica lo siguiente:

[...] cuando volví a ver esas fotos, me di cuenta de que los nombres de las lápidas no habían salido [...] papá dijo que eran perfectas porque había documentado el cementerio tal y como existe en la historia oficial [...]. Quería decir, creo, que mi cámara había borrado los nombres de los jefes apaches, igual que los ojos blancos los habían borrado de la historia, que es algo que papá se la pasaba recordándonos, y por eso era tan importante que memorizáramos esos nombres, porque si no, nos olvidaríamos –como se había olvidado todo el mundo– de que esos chiricahuas fueron los mejores guerreros de todo el continente, y no una especie extraña en el Museo de Historia Natural, junto a los animales disecados, y en cementerios como aquel, juntos y solos como prisioneros de guerra (Luiselli DS 266-7).

En el fragmento citado, el padre hace explícito su proyecto sonoro: su intención no es registrar los restos de una civilización, sino el proceso por el cual estos sujetos fueron borrados: los ecos, los fantasmas, es decir, aquellas figuras inasibles que no pueden ser capturadas por ningún dispositivo (Link *Fantasmas* 71). Es por esto que, cuanto más difuso es aquello que capta con su grabadora o su cámara, más apropiado resulta ser para la naturaleza de su

proyecto. Las fotos que toma el niño son calificadas por el padre como “perfectas”, porque escenifican lo que el montaje de historia hizo con los guerreros apaches. Roland Barthes nos recuerda en *La cámara lúcida* (1989) que existe una íntima relación entre la fotografía y la muerte porque esta adquiere su valor pleno con el paso del tiempo y la desaparición del referente. No obstante, las fotografías que toma el niño –en particular, aquella en la que se pueden ver las tumbas anónimas de los apaches– no funcionan como documento fehaciente de que alguien ha existido, sino como el registro de un proceso de borramiento. Entonces sí, como afirma Barthes, la esencia de la fotografía se juega en la obstinación del referente de estar siempre ahí, con la fotografía que captura el niño sucede algo distinto: las lápidas anónimas ponen de relieve que aquello que se conserva de manera eterna, que persiste, no es el referente sino su desaparición y la imposibilidad de capturarlo. Parfraseando a Barthes, las fotografías del niño se convierten en un documento subversivo, no porque asusten o trastornen, sino porque son pensativas, dicen algo y hacen reflexionar. En este sentido, si la fotografía es lo que “ha estado absoluta e irrecusablemente presente” (120), las fotografías del niño traen al presente a aquellos cuya presencia se encuentra en constante disyunción, los presentes a partir de su ausencia. Se trata entonces de documentos que intervienen en la historia y hacen vacilar la realidad al poner en escena de la acción de capturar figuras inasibles.

IV

El archivo, en *Desierto sonoro*, adquiere una dimensión omnipresente: no solo se encuentra mencionado en el argumento como parte del discurso y de la profesión de los personajes, sino que también se encuentra referido en la estructura (las cajas en las que los personajes llevan sus archivos personales y cuyo contenido aparece fichado entre los capítulos). Además, la autora explicita hacia el final las fuentes utilizadas (o sea, el archivo a partir del cual ha pensado) y desarrolla los procesos de escritura que llevó a cabo

para incluir dichas fuentes. Por último, agrega también un anexo que contiene las fotografías que sacó el niño, pero se aclara que, en verdad, esas fotografías pertenecen al archivo personal de la autora. Es decir, entonces, que en todos los niveles de escritura hay archivo.

El insistente interés por el archivo, en este punto, se presenta como lucha contra la dispersión de los fragmentos de vida. En este caso, se trata de fragmentos de vidas de los caminantes que quedan en las noticias, en diarios, y que, luego de un consumo sensacionalista, no tardarán en envejecer (Ramírez 323). La intención de la narradora, a partir de un juego que pone en contacto documento e imaginación, consiste en volver a montar esas huellas, y la pregunta que la invade es cómo debe hacerlo. Así, el archivo funciona en la novela como espacio de experimentación que puede devolver una imagen otra del mundo a partir del recorrido de algunas de sus superficies. Agrupando los detalles accesorios que se encuentran alrededor de una vida no se puede reponer esa vida que falta, pero sí se puede delimitar el vacío que dejó atrás y dar lugar a un artificio que articule experiencia y testimonio y que, de algún modo, hable de ese vacío. Este hecho implica la búsqueda de un lenguaje y una estructura formal que le permita al pasado articularse sobre el presente, de modo que reintegre a los muertos en el ciclo del tiempo, a fin de que estos encuentren un lugar que habitar y desde el cual seguir expresándose.

V

En resumidas cuentas, podemos notar que el archivo, tal como se lo caracteriza en *Desierto sonoro*, tiene dos dimensiones. Por un lado, una dimensión material, en tanto la serie de documentos que inscriben una vida que existió en determinadas condiciones. Mientras que, en paralelo a esa proliferación de documentos, señala algo que ya no está y que no puede reponerse por ningún medio, es decir, que delimita una figura fantasmal. Jaques Derrida sugiere en *Espectros de Marx* (2005) que la estructura del

archivo es espectral, de manera que cualquiera que establezca una relación con él establece, a su vez, una relación con los espectros, con aquello que no permanece ni presente ni ausente, ni visible ni invisible, ni vivo ni muerto. A modo de ejemplo, dentro del archivo de la narradora se encuentran los mapas que marcan los puntos exactos en donde se encontraron los cuerpos sin vida de los migrantes en el desierto. El archivo, entonces, nos sugiere un espacio mortuorio, donde terminaría el cuerpo y empezaría el fantasma.

En “Archivo y testimonio” (2009), Giorgio Agamben se detiene en el análisis de “Las vidas de hombres infames” de Michel Foucault y explica que el poder marca a las vidas con el signo de la infamia, las arranca del silencio. Se trata de vidas que, de otro modo, no hubieran dejado ninguna huella. Lo que se señala no es el rostro del sujeto, sino la desconexión entre el viviente y el hablante que apunta hacia su puesto vacío: “Algo en el oprobio que ha cubierto esos nombres dice más de ellos que cualquier biografía” (150). En Luiselli, esto funciona de un modo similar. No se trata de vidas marcadas por el oprobio, sino de vidas de niños que se han perdido en tránsito. Estas luego se encuentran con un poder transformado en función administrativa que señala que dicha vida se extinguió en algún punto de un territorio y ficha las condiciones del cuerpo encontrado. Este es un aspecto también destacado por Ramírez cuando explica que el cruce de la frontera mexicana con Estados Unidos que llevan a cabo miles de migrantes año a año se trata de un viaje épico, pero la épica se construye con los nombres de los héroes, mientras que

estos héroes del infortunio, dispuestos a alcanzar la tierra mal prometida a cualquier precio, no tienen nombre. Representan estadísticas, son números. El drama de sus vidas [...] las penurias del viaje, el miedo, el peligro, [...], va a dar a una abstracta suma total”(317).

De esta manera, estas vidas quedan “archivadas” en un sentido jurídico y policial, puestas en un inventario y sustraídas de todo tipo de operatividad. Tal como nos recuerda Tello, el archivo supone desde su origen una

economía de destrucción y supresión de las huellas. Por este motivo, el resultado final de esta serialización de muertes es la desaparición.

A lo largo de toda la primera parte de la novela la narradora lee libros del archivo de su marido, indaga sobre su proyecto sonoro, reflexiona sobre las fotos del niño. Hacia el final, llega a la siguiente conclusión:

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 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. Tal vez yo también voy a la búsqueda de ecos y fantasmas. Excepto que los míos no están en los libros de historia, ni en los cementerios. ¿Dónde están, los niños perdidos? ¿Y dónde están las dos hijas de Manuela? No lo sé, pero de esto en cambio estoy segura: si lo que quiero es encontrar algo, a alguien, si lo que quiero es contar su historia, tengo que empezar a buscar en otro lado (Luiselli DS 194).

En este punto, a la narradora se le revelan dos cosas. Por un lado, que lo que debe documentar no es la experiencia de los niños en las cortes migratorias, sino los ecos de las vidas infantiles perdidas en tránsito. Por otro lado, que los fantasmas que persigue el marido se encuentran cristalizados en los libros de historia y en los museos, mientras que las figuraciones discursivas alrededor de los niños perdidos están a cargo fundamentalmente de los medios de comunicación y oscilan entre una postura reaccionaria que los caracteriza como migrantes ilegales y otra sensacionalista que se regodea alrededor de los detalles de las experiencias traumáticas que estos atraviesan. La urgencia que interpela a la narradora consiste en construir un relato alternativo que le permita hacer justicia por fuera del ámbito del derecho, que marque una relación no económica con el otro y que enfrente la amenaza del borramiento (Tello *Anarchivismo* 213). Con este objetivo, graba una nota de voz: “Debo grabar un documento que registre los sonidos, las huellas y los ecos que los niños perdidos dejan tras de sí” (Luiselli DS 192). Al

tratarse de vidas infantiles –*infatium* literalmente significa “sin voz o sin lenguaje”–, la narradora concluye que solo se les puede hacer justicia delimitando el silencio que dejan en el mundo. No obstante, no es suficiente abrirse al otro (re)aparecido, además es necesario preparar los medios para su reaparición porque “No hay una política espectral que espere el acontecimiento de una justicia irreductible sin una lucha por las prótesis de los espectros” (Tello 217). Por este motivo, el objetivo de la narradora de *Desierto sonoro* es encontrar la estructura formal para que estas voces puedan emerger dentro de la narración.

VI

En *Infancia e historia* (2007), Agamben explica que la muerte como acontecimiento infringe la oposición significativa entre sincronía y diacronía que mantiene la estructura de la temporalidad humana. Esta, por lo tanto, debe ser restaurada mediante el rito mortuario, que se repite de cultura a cultura, y que permite fijar un significante para el fantasma del muerto que, de otro modo, permanecería como significante inestable, o lo que él denomina como larva.⁹ Siguiendo el planteo de Agamben, en *Desierto sonoro* no hay rito alguno para los cuerpos de los niños perdidos que transforme a ese “ser incómodo” en un antepasado amigable y poderoso, que vive en un mundo separado al de los vivos y con el cual se mantienen relaciones definidas por el mismo rito. Los fantasmas de *Desierto sonoro* son inaprehensibles, no solo por su estatuto de “larva”, sino también por su condición de niños: “Si la larva es un muerto-vivo o medio-muerto, el niño es un vivo-muerto o un medio-vivo” (*Infancia e historia* 122) cuyos significantes también deben estar estabilizados por un rito de iniciación. Estos niños mueren antes de cualquier rito de iniciación y, una vez muertos, no hay ritual

⁹ Agamben explica que, según las creencias, el primer efecto de la muerte es transformar al muerto en fantasma, “la *larva* de los latinos, el *eidolon* y el *phasma* de los griegos, el *pitru* de los hindúes, etc.” (*Infancia e historia* 119)

que los sustraiga de su condición de larva, que les permita habitar un “más allá”. Parafraseando a Agamben, permanecen en el mundo de los vivos como imágenes, como sombras, y vuelven a lugares que han frecuentado. Es entonces que los niños-larva de la novela permanecen en el desierto como un “reflejo especular” que devuelve una imagen terrible a quien se asoma. Así lo resume Agamben:

Los niños y las larvas –como significantes inestables– representan en cambio la discontinuidad y la diferencia entre ambos mundos. El muerto no es el antepasado: tal es el significado de la larva. El antepasado no es el hombre vivo: tal es el significado del niño. Pues si los difuntos se convirtieran inmediatamente en antepasados, si los antepasados se convirtieran inmediatamente en hombres vivos, entonces todo el presente se transformaría de golpe en pasado y todo pasado en presente, y se desvanecería la distancia diferencial entre sincronía y diacronía sobre la que se funda la posibilidad de establecer relaciones significantes y con ella la posibilidad de la sociedad humana y de la historia [...] El pasaje entre sincronía y diacronía, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, ocurre entonces mediante una especie de ‘salto cuántico’ cuya cifra son los significantes inestables (*Infancia e historia* 124).

De este modo, los niños migrantes quedan perdidos en el medio de este proceso y permanecen como “significantes inestables”: en la historia, pero fuera de ella.

En varios puntos de la narración, la mujer reflexiona sobre el juego de sus hijos y su poder de creación de un pequeño mundo que electrifica la realidad de una manera singular. En sintonía con este hecho, Agamben sostiene que el tiempo histórico y significativo se da en una relación de correspondencia y oposición con el rito y el juego: no se trata de dos máquinas distintas, sino de un único sistema binario cuyo resultado final sería la distancia diferencial entre sincronía y diacronía, es decir, la historia o el tiempo humano. El filósofo llega a la siguiente conclusión:

La verdadera continuidad histórica no es la que cree que se puede desembarazar de los significantes de la discontinuidad relegándolos en un país de los juguetes o en un museo de las larvas (que a menudo coinciden actualmente en un solo lugar: la institución universitaria), sino que los acepta y los asume,

“jugando” con ellos, para restituirlos al pasado y transmitirlos al futuro (*Infancia e historia* 127).

Esta reflexión de Agamben ilumina el planteo presente en la novela. La imagen del auto en el que viaja la familia nos da una idea de cómo funciona la estructura narrativa en *Desierto sonoro*. En la parte de adelante, en “primer plano”, sucede algo entre la mujer y el esposo, preocupados por el pasado y el presente, las figuras de los desaparecidos y la manera en que el aluvión de la historia arrasa e invisibiliza vidas, causas y luchas sociales. En paralelo, en la parte trasera del auto, sucede otra cosa en “segundo plano” que se convierte en la respuesta a la pregunta que obsesiona a la mujer: los niños pasan el tiempo armando juegos con las historias que los padres refieren:

El niño dice que ambos tienen sed y están perdidos y caminan por el desierto infinito, dice que ambos tienen tanta sed y tanta hambre que parece que el hambre los está rompiendo por dentro, comiéndoselos por dentro, dice que las penurias y la desesperanza los están venciendo (Luiselli DS 204).

Se trata de una serie de juegos que abarcan todo lo que está a su alrededor: juegan con la canción “Space Oddity”, con las historias de los apaches, juegan a ser niños perdidos en el desierto. Inicialmente, la madre no comprende estos juegos y los cataloga de “frívolos”, porque piensa que sus niños no tienen idea de lo que implica estar verdaderamente perdidos. No comprende aún lo que entenderá luego, es decir, el poder del juego de los niños en relación con la significación de la historia.

De esta forma, el modo y la intensidad del juego de los niños se van radicalizando a medida que avanza la narración:

[...] apago el estéreo y escucho a nuestros hijos jugando en el asiento trasero. Sus juegos se han vuelto más vívidos, más complejos, más convincentes. Los niños tienen una manera lenta y silenciosa de transformar la atmósfera que los rodea. Son mucho más porosos que los adultos, y su vida interior, más caótica, parece filtrarse al exterior todo el tiempo, enrareciendo y afantasmando la realidad. Las imaginaciones de los niños irrumpen la normalidad del mundo, rasgan el velo, permiten ver como no-normal lo que

hemos normalizado a fuerza de costumbre o resignación (Luiselli DS 234).

Así como explica Agamben, aquello con lo que juegan los niños es la historia, y el juego es la relación con los objetos y comportamientos humanos que capta en ellos el carácter histórico temporal. En el fragmento citado resulta claro el efecto que el juego de los niños tiene sobre el mundo: irrumpe en la realidad, la descoloca, la vuelve fantasmal, desnaturaliza aquello que se ha sedimentado en el mundo. Incluso la narradora se pregunta si su marido: “[...] acaso percibe cómo nuestro mundo, racional, lineal y organizado, se disuelve en el caos de palabras de nuestros hijos” (Luiselli DS 234). Lo que se pone en escena entonces no es un imaginario infantil, sino una contaminación ya que los niños son interpelados y responden con sus juegos a las preocupaciones de sus padres, a la vez que los adultos se preocupan por restituir un imaginario infantil. Este proceso enrarece la realidad del relato y, además, la estructura de un modo determinado.

En un momento de la narración, la mujer observa que sus hijos empiezan a jugar de tal manera que ella juzga que parecen “monjes medievales” y dice que tranquilamente el niño pudo haber cazado brujas en Salem y que la niña pudo haber sido soldado de Mussolini. La cuestión del juego de niños aparece como una instancia repetitiva, que performa lo que sucede a su alrededor, de manera que la narradora afirma que “En ellos se recrea nuevamente la Historia, repitiéndose a pequeña escala” (Luiselli DS 79). En esta dirección, Agamben sostiene que hay significantes que se mantienen inestables dentro de las culturas. La propuesta consistiría en que la cultura no se desembarace de esas figuras, sino que se permita *jugar* con ellas, así como hacen los niños de *Desierto sonoro*: “A veces retoman el hilo sobre los niños atrapados en la frontera, y actúan sus posibles desenlaces [...] Pero combinan esas historias, las confunden. Se inventan finales posibles y ucronías” (Luiselli DS 101). Esto ocurre hasta que, en un momento, la mujer tiene una revelación:

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. Pero yo no los había escuchado con la atención suficiente. Y tampoco los había grabado lo suficiente. Tal vez las voces de mis hijos son como aquellos cantos de aves que grabó Steven Feld con ayuda de mi esposo, y que funcionan como ecos de personas fallecidas. Sus voces, la única forma de oír otras voces inaudibles: voces de niños que ya no pueden oírse porque esos niños ya no están. 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 al 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 DS 235).

Cuando la mujer comprende esto, termina la primera parte, cambia la voz narrativa y empieza a narrar el hijo mayor. Aquí los “juegos vívidos” se convierten en realidad porque el niño convence a su hermana menor de emprender un viaje al desierto en busca de las hijas perdidas de Manuela para aliviar la preocupación de su madre. Entonces, el mundo del juego y de la realidad confluyen en un solo plano, y ellos experimentan el trayecto de los niños migrantes. El pasaje del juego a la realidad resulta decisivo en este punto porque, a partir de este momento, todos aquellos planos de ficción que en un principio se presentaban ordenadamente separados se superponen en un solo espacio: el desierto. Allí, luego de perderse, de robar comida, de viajar en el techo de un tren, de pasar hambre, frío y extremo calor, y de quedar sumergidos en un estado alucinatorio propio de quien realiza esa travesía en condiciones extremadamente precarias –es decir, luego de hacer el trayecto y la experiencia de los niños migrantes–, los hijos de la mujer se encuentran con otro grupo de niños también perdidos, como los de las *Elegías* (...), como las hijas de Manuela, como los que aparecen en los diarios. Este hecho tiene lugar a partir de una técnica formal de escritura que Luiselli explica al final de la novela y que consiste en “cambiar de punto de vista narrativo a partir de un objeto que se mueve en el cielo” (Luiselli DS 470). Durante su tránsito

por el desierto, el hermano mayor trata de imaginar historias sobre los niños perdidos para que su hermana pueda escucharlos e imaginarlos tal como lo hace él. Entonces, le cuenta que estos niños están viniendo hacia ellos y que están a punto de encontrarlos. Para que la niña pueda verlos, le presta sus binoculares y le indica que observe las nubes y las águilas en el cielo. En ese momento tiene lugar el cambio de punto de vista, cuando una voz narrativa que ya no es la del niño señala: “[...] las mismas águilas que ven los niños perdidos ahora mismo, mientras caminan hacia el norte por las llanuras desérticas [...]” (Luiselli DS 404). Esto quiere decir que, si hay alguna forma de rescatar a los fantasmas de la historia y de traer de vuelta, aunque sea brevemente, a estos significantes inestables que insisten en el desierto o, en otras palabras, si hay alguna forma de hacer estallar el curso estable de la historia, es mediante el juego y la imaginación infantil. Es en este punto de la novela en el que los distintos planos de narración se disuelven para llegar a lo que será el clímax del relato, los párrafos en los que el desierto sonoro se revela como tal:

[...] el viento arrastra las últimas notas de todos los ruidos del desierto, diseminados a lo largo y ancho de las tierras yermas que hay afuera, sonidos de leves ramas que se quiebran, pájaros que cantan, piedras que ruedan, pisadas, lamentos, voces que ruegan por agua antes de apagarse con un quejido postrero, luego sonidos más oscuros, como el de los cadáveres que se convierten en esqueletos, los esqueletos en huesos sueltos, los huesos que se erosionan, y desaparecen en la tierra, y nada de esto lo oye la señora, por supuesto, pero de alguna manera lo presiente, como si hubiera partículas de sonido adosadas a las partículas de arena que el viento desértico arrastra hasta el tapete de pasto artificial afuera de la oficina [...] hasta que todas esas partículas de arena salen volando de regreso hacia el desierto, de vuelta a las corrientes sonoras del viento desértico, que recorren eternamente los valles vacíos, cargando sonidos que nadie registra, que nadie escucha, sonidos perdidos en última instancia, a menos que den con la concavidad de alguna oreja humana, por ejemplo las orejas de los niños, que ahora los escuchan y tratan de darles un nombre pero no encuentran palabras ni significados a los que aferrarse, y siguen caminando [...] (Luiselli DS 407-408).

Hacia el final de esta segunda parte se derrumba la estructura del texto, se mezclan las voces, las historias y los espacios. La emergencia de los espectros, intempestivos, pone el presente en disyunción, a la vez que altera el orden de la experiencia personal y colectiva; su (re)aparición desencadena el fin de la temporalidad histórica convencional. Todo se superpone en el desierto en el que transitan vivos, muertos y muertos-vivos. No es claro qué voz narra este fragmento, tampoco hay puntos, es un solo discurso, el del desierto, que lleva todas las voces. En este punto se hace presente el oxímoron que le da nombre a la novela: el desierto se llena con las voces de los desaparecidos en un fragmento largo, en clave poética, que podemos reconocer como el clímax de la narración. Entonces, cuando los diferentes planos de ficción se empiezan a tocar entre sí, la estructura del relato, que inicialmente presentaba tres narraciones distintas, se desmorona.

Homi Bhabha piensa en la novela *Beloved* (1987) de Toni Morrison cuando reflexiona sobre el antepasado que regresa de la muerte bajo el disfraz de la hija asesinada y señala que ahí se ve la emergencia del pasado proyectivo. *Beloved*, al igual que los niños perdidos, no es el ancestro amigable: su presencia como aparecida produce un retraso en el tiempo que “[...] avanza hacia adelante a la vez que no deja de envolver ese momento del ‘no estar aquí’ que para Morrison supone la ausencia acentuada, disyuntiva, a partir de la cual es posible reconstruir el relato de la esclavitud” (Bhabha 126). Esta operación resuena con el argumento de *Desierto sonoro* ya que los niños perdidos gravitan a lo largo de la narración –entre las preocupaciones de la narradora y los juegos de los hijos, las noticias y las *Elegías para los niños perdidos*– y surgen en el desierto como aparecidos, emergentes de un pasado proyectivo que pone el presente en disyunción. Se genera, en consecuencia, una demora, un retraso en el tiempo que empuja hacia el pasado, lo proyecta en un presente y permite que sus símbolos “muertos” cobren una vida circulatoria entre “los signos del presente, del pasaje, de la fluidez de lo cotidiano” (Bhabha 125). Cuando estas temporalidades se tocan, sus límites

espaciales se superponen: es ahí donde cobra relevancia y protagonismo el desierto como soporte espacial de estas temporalidades yuxtapuestas, de manera que “sus márgenes se suturan a merced de la articulación que supone este presente disyuntivo” (Bhabha 125). Parafraseando a Bhabha, es a partir de este retraso en el tiempo que se vuelve posible hacer y rehacer el pasado, y que se habilita la apertura de un espacio de revisión como resultado de la ruptura de la complicidad entre pasado y presente.

VII

En *Desierto sonoro*, las historias se multiplican, los archivos se encuentran por todos lados, las fuentes y los procesos de escritura se explican; paradójicamente, todo ese exceso se encuentra ahí para señalar un vacío. En este aspecto, Luiselli es fiel a lo que se propone: la historia de los niños perdidos es una historia que debe contarse muchas veces porque, en verdad, no hay forma de contarla. Hay que aclarar, sin embargo, que *Desierto sonoro* está lejos de proponerse como “novela total” sobre el tema. Es precisamente este exceso lo que remarca lo limitado de cualquier relato al momento de plasmar aquello inaprehensible. De esta forma, el lugar del poeta/escritor es el de aquel que consigue dar testimonio de su imposibilidad de hablar.¹⁰ Al escribir *Desierto sonoro*, Luiselli se pone en el lugar del testigo, pero se trata de un testigo que no lo ve todo y que pone en cuestión las condiciones de representación de aquello que se está representando. A partir del silencio sonoro del desierto, logra hacer emerger el “archivo” de los niños perdidos –la traducción literal del título que la novela lleva en inglés–, que se funda entre la estela de silencio que la desaparición de sus vidas deja detrás y el concierto, la acumulación de voces, de los

¹⁰ Agamben, en “Archivo y testimonio” (2009), retoma la tesis de Hölderlin según la cual la palabra poética se sitúa siempre en posición de resto y puede, de este modo, testimoniar: “los poetas –los testigos– fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad –o la imposibilidad– de hablar” (169).

caminantes que han transitado por allí. Así lo explica Luiselli en una entrevista:

[...] esta generación de niños presentes en esta diáspora todavía no tiene la palabra, pero la tiene que tener, la va a tener en un futuro. Y mientras eso no ocurra, quienes estamos observando tenemos la responsabilidad de dejar un testimonio, una versión, una capa más que forme parte del tejido narrativo de nuestro imaginario colectivo” (Seoane s/p).

Pero el trabajo de la novela no se detiene en la acción testimonial. A través de un trabajo en el campo operacional del archivo, expone el carácter no definitivo del mundo, “lo disloca, lo recompagina, le devuelve su desorden y su poesía” (Bourriaud 73). Luiselli trabaja con los desperdicios del relato histórico y establece un recorrido singular que perfora sus estratos, porque va “a contramano de los orígenes fijados por el poder [al] proponer una visión de la historia establecida a partir de puntos singulares, de accidentes [...]” (Bourriaud 52). Así, en *Desierto sonoro* el archivo no es una mera metáfora: el trabajo presente en la novela se plantea como una crítica a los medios que documentan lo real y manejan la forma en que lo vemos, es decir, se presenta como una subversión del régimen sensorial impuesto por el archivo. Pues como afirma Tello (2015), la subversión del archivo implica su destrucción como espacio de administración privilegiado del tiempo histórico, de las cronologías y biografías, de las clasificaciones sociales y culturales, hecho que incita, a su vez, una reflexión crítica. La novela *Desierto sonoro* no emula el funcionamiento del archivo, sino que se constituye como una práctica artística que contribuye a resquebrajar su actualidad. A través de la figura del juego que atraviesa y moldea la novela, logra desnaturalizar o desordenar aquello que se encuentra cristalizado en la comprensión colectiva de la historia.

Bibliografía

Agamben, Giorgio *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

---. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo Sacer III)*. Valencia: Pre-Textos, 2009.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989.

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Editorial Ítaca, 2008.

Bhabha, Homi. *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013.

Bourriaud, Nicolas. *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2015.

Cámara, Mario et al. *Indiccionario de lo contemporáneo. Prácticas estéticas latinoamericanas en tiempo presente*. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas, 2021.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Valladolid: Editorial Trotta, 2005.

---. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1979.

Jochamowitz, Eduardo. "Observaciones a 'Sobre el concepto de historia' de Walter Benjamin". *Estudios de Filosofía* 10 (2012): 113-121. En línea.

Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Luiselli, Valeria. *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas*. Ciudad de México: Sexto piso, 2016.

---. *Desierto sonoro*. Buenos Aires: Sigilo, 2019.

---. "Sólo un exiliado puede contar realmente su historia". Seoane, Andrés. *El cultural*. Periódico EL MUNDO. 19/9/2019. En línea. Fecha de acceso: 29/11/2021.

Mbembé, Achille. “El poder del archivo y sus límites”. *Orbis Tertius* 25. N° 31 (2020): 154-160. En línea.

Ramírez, Sergio. “Imaginar al otro”. *Experiencias límite en la ficción latinoamericana*. Eds. Daniel Nemrava; Jorge Locane. Madrid: Ediciones de Iberoamericana, 2019. 317-326.

Schwob, Marcel. *La cruzada de los niños*. Buenos Aires: La mariposa y la iguana, 2014.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Santillana Ediciones Generales, 2006.

Swiderski, Liliana. “Desierto sonoro, de Valeria Luiselli: en búsqueda de los ‘niños perdidos’”. *Cuadernos del Hipogrifo*. *Revista de Literatura Hispanoamericana y*

Comparada. N°13 (2020): 87-100. En línea.

Tello, Andrés. “Arte y subversión en el archivo”. *Aisthesis*. N°58 (2015): 125-143. En línea.

---. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra, 2018.