

Niños fantasmas y fantasías infantiles en *Desierto sonoro*. ¿Cómo representar al subalterno?

Marie Schoups
Ghent University

Introducción¹

Desierto sonoro (2019) es una novela densa, compleja y conmovedora, que fue escrita a raíz de la crisis migratoria de 2014 en la frontera sur de Estados Unidos, aludida como trasfondo de la novela: “En un lapso de seis o siete meses, más de ochenta mil niños indocumentados provenientes de México y del Triángulo del Norte de Centroamérica, pero sobre todo de este último, habían sido detenidos en la frontera sur de Estados Unidos” (Luiselli 31). En marzo de 2015, la escritora mexicana Valeria Luiselli (1983) empezó a trabajar de intérprete voluntaria en la corte migratoria de Nueva York, donde reside. Su tarea consistía en entrevistar a niños indocumentados que habían sido detenidos en la frontera y traducir sus respuestas del español al inglés. Pronto, se dio cuenta de que, por tratarse de niños, había que reformular preguntas, interpretar respuestas y llenar los huecos en sus historias. En 2016, Luiselli publicó el ensayo (literario) *Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas)*, que se basa en esta experiencia.² El texto no ficcional está estructurado a partir del cuestionario de cuarenta preguntas – tal como señala el título – que se les presenta a los niños. La autora declaró que el ensayo “era mi denuncia directa de lo que estaba presenciando. La no ficción fue el medio adecuado para lo que yo quería hacer en ese momento. Una vez que hice eso, pude regresar a la novela sin sentir que era un instrumento” (en Martínez Torrijos). En 2019, publicó *Lost Children Archive*, cuya traducción española, *Desierto sonoro*, salió el mismo año.³ En esta *road novel* se narra la historia de una madre y su hija de cinco años, apodada Memphis, y de un padre y su hijo de diez años, apodado Pluma Ligera, que forman una familia reconstituida, a punto de deshacerse. Los padres son “profesionales del sonido” (Luiselli 285), él es acustemólogo y ella periodista. Están viajando desde Nueva York hacia Arizona porque el marido quiere compilar un “inventario de ecos” (33) de los últimos apaches. Mientras tanto, la narradora prepara su propio proyecto sonoro, que trata la crisis de los niños refugiados centroamericanos que llegan a Estados Unidos, y quienes en el registro de los hijos se convierten en “los niños perdidos”. A lo largo de la novela, se entrelazan la historia de la familia y la tragedia de los niños refugiados. Los problemas relacionales de la pareja subyacen la trama desde el inicio, pero en cuanto avance el viaje, queda claro que éste será su último viaje juntos.

El presente trabajo sobre *Desierto sonoro* procura conectar la temática central de la novela, los niños en un contexto migratorio, con una de las preguntas centrales de la literatura latinoamericana: ¿Cómo representar al subalterno? Los discursos oficiales – la política y la prensa – tienden a explotar a la figura del niño, o bien por motivos políticos o bien para evocar empatía. A consecuencia de estas representaciones dominantes, que subrayan su otredad, los menores indocumentados quedan silenciados e invisibilizados y ocupan una posición espectral en la sociedad. Por tanto, Luiselli va en busca de una manera alternativa para hablar de la crisis migratoria de los niños. Aunque el tema es mucho más complejo, propongo limitarme a investigar esta búsqueda de representación a partir del entramado narrativo, ya que, hacia la mitad de la novela, la narración ya no es asumida por la narradora-madre, sino por el hijo.⁴ Arguyo que el cambio de madre a niño introduce otra aproximación al subalterno, mediante el enfoque multisensorial y lúdico que caracteriza la experiencia infantil. Partiré de algunos estudios y teorías sobre el fantasma en la literatura (mexicana), para luego analizar las diferencias senso-perceptivas. De un énfasis en lo auditivo de la narradora-madre se pasa a una aproximación multisensorial del niño-narrador, de modo que su visión del mundo contrastante se articula a nivel de los sentidos, que a la vez explicitan el afecto. No obstante, como la voz del niño es un constructo literario, creado por una autora adulta, se sugiere que al fin y al cabo es la ficción la que posibilita esta otra aproximación.

El fantasma como producto de los discursos oficiales

La figura del fantasma suele ser concebida como bisagra entre el pasado y el presente. En los estudios espectrales contemporáneos, el fantasma, como entidad intermediaria que vive entre dos mundos, dos espacios, dos temporalidades, ha sido interpretado como alusión a su exclusión de la sociedad. Refiere a las figuras silenciadas y olvidadas en y por la historia y “conecta lo reprimido psicológicamente con lo reprimido políticamente. Lo fantasmal es ese material excluido del registro histórico y también de la memoria racional y consciente” (Ribas-Casasayas 12). Entonces, se relaciona el fantasma con procesos políticos e históricos y sus víctimas, con el trauma del sujeto oprimido. Esta vinculación se ha mostrado fructífera en el contexto latinoamericano, donde la “condición asediada [del fantasma], en precario, ha tendido a extenderse sobre la ciudadanía al completo en casos de violencia generalizada, como los casos del narco en México o las llamadas ‘pandillas’ en el Triángulo Norte” (13). Con respecto a estas ideas, Carolyn Wolfenzon abandona el énfasis en lo pasado, y en cambio, propone “otras formas de invisibilidad fantasmática para reflexionar sobre una serie de problemas vigentes” (27) en la

actualidad. En *Nuevos fantasmas recorren México* (2020), Wolfenzon analiza la reescritura del “tema del fantasma” (26) en la narrativa mexicana del siglo XXI. Plantea que se utiliza la figura del fantasma como “nuevo recurso representacional” (27) que sirve como “crítica social” (19) porque “simboliza problemas históricos y políticos no resueltos, y le da una voz a los marginados” (26). El fantasma de Wolfenzon puede ser entendido como una metáfora, un dispositivo literario mediante el cual se denuncian fenómenos que caracterizan la sociedad contemporánea, tal como la corrupción política, la violencia de género, la impunidad de perpetradores y la invisibilidad de víctimas de estos procesos históricos en la actualidad.

Aunque Wolfenzon no trata *Desierto sonoro*,⁵ sus ideas pueden ser aplicadas a la novela, ya que se critica la deshumanización que sufren los refugiados en Estados Unidos, mediante discursos que producen imágenes fantasmáticas. Como apunta Manuel Delgado: “Se le llama ‘inmigrante’, es decir *que está inmigrando*, puesto que se le niega el derecho a haber llegado y estar plenamente entre nosotros” (113). De manera similar, la narradora describe cómo el refugiado, al haber cruzado la frontera mexicano-estadounidense, se encuentra en “una especie de limbo” (Luiselli 66). Ha abandonado su país de origen, pero se ve incapaz de establecerse definitivamente en su nuevo destino, ya que depende del sistema que decidirá si será deportado o si se podrá quedar: “Esperan visas, documentos, permisos. Esperan alguna señal, instrucciones, y luego siguen esperando. Esperan que se les devuelva la dignidad” (66). Esta sensación de no pertenencia es reforzada por la denominación recurrente de *aliens*, “como le dicen en inglés a los extranjeros, pero también a los extraterrestres” (195). Esta percepción del migrante como una especie fuera de este mundo se aplica también a los niños indocumentados, cuya representación es criticada por la narradora.⁶ Sufren una doble deshumanización, tanto por la política, que caracteriza a los niños como amenaza externa, sin reconocer a los niños “como refugiados de una guerra hemisférica” (70), como por “la manera en que la cobertura periodística explota la tristeza y la desesperación para construir su representación: tragedia” (95-6). Parece que predominan dos estrategias representativas, la demonización por los políticos frente a la victimización en la prensa. Lo que comparten es que cuentan su historia *por* ellos, y al no otorgar una voz a los niños refugiados, se les despoja de agencia y humanidad. Entonces, se puede afirmar que el estatus fantasmático les es impuesto.⁷ Como observa Esther Peeren, “the ghost is a metaphor certain people (are made to) live *as*” (6). El silenciamiento como estrategia política es característica de lo que se ha llamado “spectropolitics”, término que describe “how, in different parts of the world, particular subjects become prone to social erasure, marginalization, and precarity” (Peeren & Pilar Blanco 19). Los niños indocumentados son “personas reales, a quienes el sistema trata como si fueran una aparición: un vacío, una

corporeidad hueca, como si fueran nada” (Wolfenzon 25), y quienes, en consecuencia, se convierten en fantasmas. Como acto de resistencia a los discursos oficiales y su explotación de los niños refugiados, la narradora pretende hacer un documental de la crisis, y en primer plano de los niños refugiados, “que caminan solos, perdidos y *olvidados por la historia*” (Luiselli 213, la cursiva es mía). Veamos de más cerca cómo procura llevar a cabo este intento de decir al subalterno.

La narradora-madre y la dimensión auditiva

Tal como indica el título en español, lo auditivo desempeña un papel central en la trama, y en específico para los dos adultos. La dimensión auditiva es asimismo central en la percepción de la narradora. Su manera de pensar, observar y educar a sus hijos está permeada por una atención casi obsesiva a lo sonoro. Es ilustrativa una escena al inicio en la que se describe cómo los padres, cuando la familia acaba de mudarse a un nuevo departamento, graban los sonidos que hacen los niños al dormir, en lugar de sacarles una foto: “Decidimos que había que documentar este preciso momento, así que sacamos nuestro equipo de grabación” (21). Más adelante, la narradora incluso afirma: “Casi nunca tomo fotos de mis propios hijos” (87-8). Lo auditivo no solo sirve para documentar, sino que también es privilegiado para distraer a los hijos durante las largas horas de viaje en coche y para desviarlos de las tensiones en la pareja. Los padres no recurren a videojuegos en consolas portátiles para entretenerlos, sino que les ponen audiolibros como *Lord of the Flies*, cantan canciones como “Space Oddity” de David Bowie, y escuchan algunas noticias en la radio, entre otras sobre los niños migrantes. Además, para matar el tiempo, les cuentan historias, el padre sobre los apaches, la madre sobre los niños indocumentados. Ambos grupos enfocados comparten un rasgo importante: los últimos apaches fueron “borrados y desaparecidos del mapa, justo como [...] pasaba con los niños perdidos, que habían viajado solos y después habían sido deportados y borrados del mapa como si fueran *aliens*” (326). Al contar estas historias, los padres intentan recuperar a estas figuras olvidadas y hacer conscientes a sus hijos de las estructuras de poder que determinan el rumbo de la historia y la memoria colectiva.⁸ Como veremos más adelante, estos elementos – las canciones, las diferentes historias y las noticias – juegan un papel importante en la percepción y la experiencia de los hermanos.

Queda claro que se considera la dimensión auditiva como fundamental para la experiencia y existencia humanas: “nuestra experiencia misma de un espacio está determinada en buena parte por sonidos que se superponen en él” (56). Los padres confían en lo sonoro como

una fuente de información más profunda que lo visual, porque la grabación auditiva “permit[e] acceder a una capa más profunda y siempre invisible del alma humana” (44). Estas ideas provienen de los teóricos renombrados R. Murray Schafer y Steven Feld, frecuentemente citados en la novela. Por ejemplo, en uno de los epígrafes, se remite a Schafer: “Escuchar es una forma de tocar a la distancia” (93).⁹ Desde este punto de vista, lo auditivo parece absorber por completo los otros sentidos. Feld, a su vez, acuñó el término de acustemología (*acoustemology*), basada en “the primacy of sound as a modality of knowing and being in the world” (226). Al igual que Schafer, arguye que hay una relación estrecha entre nuestro alrededor sonoro – lo que Schafer denominó *soundscape* – y nuestra manera de hablar y pensar: “people [...] echo their soundscape in language and music” (225). Es más, plantea que los diferentes sonidos del paisaje sonoro guardan relación con los del pasado, y sirven como “‘reverberaciones pasadas’: una ausencia convertida en presencia; y, al mismo tiempo, una presencia que [hace] audible una ausencia” (Luiselli 125). Entonces se proclama “una relación entre el espacio-tiempo, los acontecimientos que allí sucedieron y los ecos que quedan” (Dóniz Ibáñez 36). Teniendo en cuenta estas teorías y en consonancia con el proyecto de su marido, que va en busca de los ecos de los nativos americanos, la narradora piensa que la mejor manera de representar a los niños perdidos sería grabando un documental sonoro.¹⁰ Así se explica por qué la primera parte rebosa de “sensaciones auditivas, voces que regresan transformadas y otras que se pierden, esa ‘sonoridad’ que le da título. La acustemología evidencia el empeño por captar lo evanescente, lo que se pierde en el instante mismo en que se produce” (Swiderski 92). La narradora procura grabar sonidos que puedan servir de ecos de los niños perdidos: “sonidos presentes en el momento de la grabación y que, al escucharlos, nos recuerdan a los sonidos del pasado” (Luiselli 180). Esta relación con el pasado es interesante, ya que se manifiesta de modo concreto en el eco que a la vez introduce una dimensión espectral en cuanto a lo sonoro: el pasado intervendría en el presente a través de los sonidos/ecos.¹¹

Ahora bien, por más fiable e informativa que la narradora considere la dimensión sonora del mundo, esta fe ciega en lo auditivo es cuestionada en varios momentos. Se da cuenta de que con su documental sonoro no haría sino reproducir la imagen fantasmática de los discursos oficiales que busca criticar. Por un lado, la consideración de los niños refugiados como seres invisibles, como una presencia sonora que resuena en el presente, no divergiría tanto de las estrategias políticas de silenciamiento y omisión. Por otro lado, corre el riesgo de perderse en el sensacionalismo que caracteriza el discurso mediático: “no me parece correcto convertir a esos niños, sus vidas, en material de consumo mediático. ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Para que otros puedan escucharlos y sentir lástima? ¿Rabia? ¿Y después hacer qué? Nadie decide no ir a

trabajar y comenzar una huelga de hambre tras escuchar la radio en la mañana” (123). Entonces, se propone que, para obtener una documentación o representación alternativa de los niños perdidos, una en la que pierdan su estatus espectral en el sentido de Wolfenzon, el énfasis en su otredad, se necesita otra perspectiva, otra manera de contar la historia. Antes de pasar al análisis de esta otra voz narrativa, examinemos primero el elemento que une ambas perspectivas.

Las *Elegías* como elemento de unión/transición

La narradora piensa encontrar la solución para decir al subalterno al insertar en su documental sonoro fragmentos leídos en voz alta por ella de *Elegías para los niños perdidos* de Ella Camposanto, una invención de Luiselli. Este libro de Camposanto estaría “inspirada vagamente en la histórica Cruzada de niños” (177) pero se sitúa en “un futuro no tan lejano, y en una región que quizá podría situarse en África del Norte, el Medio Oriente y el sur de Europa, o bien entre Centroamérica y Norteamérica” (178).¹² Las *Elegías*, compuestas por diecisiete fragmentos en tercera persona, narran las vivencias de un grupo de niños viajando hacia el norte en compañía de un coyote. Al leer las primeras *Elegías* en voz alta a sus hijos y/o al grabarlas, la narradora espera poder dar sentido a la situación actual y concretizar su metodología para el proyecto sonoro.

A lo largo del texto, la lectura en voz alta se intercala en la trama y las historias de los niños perdidos se entrelazan con la de la familia: “El espejo de esa imagen familiar, llevada al extremo dentro de la ficción en una serie de elegías – pero brutalmente real –, es la desprotección de los niños que viajan solos” (Le Calvez 66). Resulta inevitable una comparación entre las diferentes infancias que se yuxtaponen a lo largo de la novela. A nivel sonoro, se describe cómo las lecturas de la madre son interrumpidas por sus hijos, que reclaman su atención. Esto sucede cuando les lee a sus hijos la quinta *Elegía*. En ésta se narra cómo, a la espera del tren, los niños son acosados por varias personas que buscan sacar provecho de su inocencia. Las únicas en brindar ayuda desinteresada, son tres jóvenes que ofrecen cuidar sus pies y en específico, sus uñas enterradas. Solo uno de los niños acepta: “cuando el instrumento de metal perforó, primero tímidamente y luego con mayor firmeza su piel, él gimió y maldijo y se mordió el labio inferior” (Luiselli 220). Los gritos reprimidos del niño en la lectura de la madre pueden cotejarse con las exclamaciones de su hija, que interrumpe la narración de las *Elegías*: “¡Mamá!, grita la niña desde el asiento trasero. Dice que tiene una espina en el pie. Lloro y lloro y sigue llorando, como si le hubieran amputado una pierna o como si le hubiera roto algo” (220). Más adelante, su hermano también interrumpe a la narradora, “¡Nosotros

también jugamos a eso!” (279) cuando lee en la séptima Elegía: “Los niños jugaban en esos túneles: aguantaban la respiración cuando el tren se internaba en la negrura, y solo se permitían respirar de nuevo cuando su góndola pasaba el arqueado umbral para acceder a la luz, y el valle se abría de nuevo ante sus ojos, como una flor abismal y cegadora” (279). Las Elegías tienden puentes entre ambos mundos infantiles: comparten sensaciones, comparten juegos.

Luego, en las partes narradas desde la perspectiva del hijo, el niño también lee fragmentos de las últimas Elegías en voz alta, ya que el libro es una de las pocas cosas que se lleva el niño en su escapada con Memphis. Esto refuerza el vínculo entre las Elegías y el niño. Además, como señala Dóniz Ibáñez: “Es importante notar que también el libro físico de las *Elegies* es el lugar donde el hijo mayor guardaba las fotografías que tomaba durante todo el viaje y la madre hacía anotaciones para su proyecto de audio” (33). El niño, al utilizar el libro para archivar sus fotografías, añade una dimensión visual al documento central del proyecto sonoro de su madre, y de esta manera, hace convergir sus diferentes perspectivas sensoriales. Por tanto, se conectan los puntos de vista de madre e hijo mediante este libro. Veamos ahora cómo el cambio narrativo afectará a la representación de los niños.

El niño-narrador y la dimensión multisensorial

En la escena final de la narración por parte de la madre, la familia – con excepción de Memphis que está dormida – presencia en el aeropuerto de Roswell la deportación de unos niños centroamericanos y el hijo mira a través de los binoculares que le regalaron por su cumpleaños. De esta manera, puede ver más detalladamente lo que sucede, sin que la madre logre impedirlo. Miran juntos y ella piensa:

Siento el impulso de teparle los ojos, como hago todavía a veces cuando vemos juntos ciertas películas. Pero los binoculares ya le han acercado el mundo demasiado, el mundo ya se ha proyectado en su interior, así que ¿de qué voy a protegerlo, y cómo, y para qué? Lo único que me queda por hacer, pienso, es asegurarme de que los sonidos que registra su cabeza en estos momentos, los sonidos que revisten este instante que vivirá siempre en su interior, sean sonidos que le hagan saber que no estaba solo ese día. (Luiselli 229-30)

Los binoculares del hijo y el conflicto entre lo auditivo y lo visual simbolizan tanto la diferencia entre madre e hijo en sus maneras de acercarse al mundo, como la imposibilidad por parte de la madre de protegerle de este suceso, de salvaguardar su inocencia. Si antes la madre podía apagar las noticias en la radio para que sus hijos no se enteraran de demasiadas cosas crueles, ahora no puede esquivar la inmediatez de la vista. Su impotencia, al ver a los niños perdidos

entrar en el avión y al no poder alejar al hijo de esta escena, la lleva a repensar su documental e implícitamente, su preferencia por el registro sonoro. La escena anteriormente citada ilustra cómo la narradora va cediendo ante el registro audiovisual de su hijo, ya que se combinan sus palabras – lo sonoro – y la experiencia visual de los binoculares. No es una casualidad que la primera parte, narrada por la madre, termine con su pregunta al hijo “¿Qué más alcanzas a ver, Ground Control?” (232). Lo visual junto con el aspecto lúdico, sugerido por la referencia al mundo de fantasía espacial en “Space Oddity” de Bowie, constituye la transición hacia la voz narrativa del hijo. Cabe señalar que la parte narrada por el hijo se presenta al final de la novela como la transcripción de una grabación de voz, hecha por el hijo y destinada a su hermana: “Y lo que pasó, te lo digo para que sepas y también para que puedas ver las cosas como yo las vi cuando mires la foto en el futuro” (237). La foto a la que se refiere es la que tomó en el aeropuerto de Roswell, cuando su hermana estaba dormida. Ésta y las otras fotografías que toma durante el viaje, casi todas un tanto borrosas, están incluidas al final de la novela.

Las diferencias perceptivas entre madre e hijo se ilustran en su manera de hablar de los problemas relacionales. Mientras que la madre se fija en lo sonoro: “escuchábamos y entendíamos los sonidos del mundo de maneras distintas y, tal vez, irreconciliables” (127), el niño explica: “La mirada de mamá, en general, iba fija en su gran mapa, y papá miraba hacia el frente, hacia la carretera” (266). La tensión entre el campo auditivo y el visual vuelve también cuando el niño recurre al registro visual (y lúdico) para explicarle a su hermana el mecanismo sonoro del eco: “Nuestras voces son como esas pelotas que rebotan mucho, aunque no puedas verlas rebotando ahora” (284). Ahora bien, a lo largo de la novela queda claro que esta interrelación sensorial, característica de su manera de interpretar y bregar con lo que sucede fuera del coche, concierne asimismo a los demás sentidos. Por ejemplo, cuando su padre les cuenta sobre los apaches, el niño recomienda a su hermana dibujar “mapas de dedo” (255) en el respaldo del asiento de su padre para hacer entendibles las historias complicadas que escucha: “Todo eso suena confuso, y sí es, es complicado, pero si escuchas con atención y dibujas un mapa, es más fácil entenderlo” (267). Los mapas son invisibles, pero la sensación táctil del contacto de su dedo con el respaldo le ayuda a imaginarlos. Lo auditivo es combinado también con lo gustativo y lo olfativo, como, por ejemplo: “Después [de fumar] olía asqueroso, pero me gustaba el sonido de papá expulsando el humo y su forma de entrecerrar los ojos mientras lo hacía” (281). La multisensorialidad caracteriza la narración del hijo quien cuenta a su hermana cómo se marcharon en busca de los niños perdidos, y en específico de las hijas de Manuela, una mujer a quien está ayudando su madre.

Para entender el énfasis en lo multisensorial de la narración infantil, quisiera detenerme brevemente en un concepto relacionado estrechamente con los sentidos: el afecto. Existen numerosas definiciones de afecto, pero suelen predominar el vínculo con las emociones y la conexión entre mente y cuerpo. Brian Massumi, cuya conceptualización del afecto es inspirada en Spinoza, coteja afecto con intensidad, ya que ambos tienen una “irreducibly bodily and autonomic nature” (89). Eric Shouse, a su vez, propone que existen tres categorías; sentimientos, emociones y afectos. Sin embargo, proclama que, durante la infancia, éstas son todavía indistinguibles: “An infant has no language skills with which to cognitively process sensations, nor a history of previous experiences from which to draw in assessing the continuous flow of sensations coursing through his or her body. Therefore, the infant has to rely upon intensities (a term that Massumi equates with affect)” (“Feeling, Emotion, Affect”). Aunque ésta no sea la única lectura de afecto, sirve para entender las vivencias del niño-narrador en *Desierto sonoro*. Expresiones como “La cabeza me daba vueltas de tantas emociones” (Luiselli 289) y “me dieron ganas de vomitar o de llorar” (290) apuntan a la intensidad de sus experiencias que se manifiesta a nivel corporal, y que se debe a la imposibilidad de articular lo que experimenta, lo “inefable”, explicado en la siguiente cita: “They feel before they can even attempt to interpret. The child protagonists appear to grasp rather ambiguously certain sociopolitical and cultural forces in their immediate surroundings, even if unable to articulate such forces verbally with precision” (Page et al. 5). El afecto y la infancia se vinculan con lo espontáneo, lo material, y lo inmediato (Caselli 241). La idea de la afectividad como “defining component” (250) de la infancia recuerda al concepto del “Feeling Child” (o el niño sensible), que refiere a “the ways in which the child’s presence within her environment is understood and communicated via the expression of emotions” (Page et al. 4). Con este término, se enfatiza la potencialidad del personaje infantil en hacer entendible o incluso palpable lo social mediante su presencia sensorial, corporal y cognitiva (4). Esta capacidad afectiva y su relación con la inmediatez de la experiencia se indica también en *Desierto sonoro*, por ejemplo, cuando el niño cuenta: “Creo que fue entonces que nos dimos cuenta, *como con nuestras panzas*, de que estábamos perdidos” (Luiselli 319, la cursiva es mía). Queda claro que la carga afectiva, que caracteriza la experiencia infantil, se explicita mediante los sentidos.

La sensorialidad en la representación de los niños perdidos está asociada estrechamente con otra característica de la infancia: el juego, vinculado con la imaginación. Los juegos desempeñan un papel central en la novela, ya que es mediante las recreaciones imaginarias de los dos hermanos que los niños perdidos cobran forma. Por un lado, parece que los juegos ayudan a los hijos a entender lo que escuchan y experimentan: “the children are exposed to

troubling material they are too young to fully understand. They deal with this in part with backseat play-acting, pretending to be lost children in the desert” (McAlpin). De manera similar a los mapas de dedo anteriormente mencionados, los niños recrean los acontecimientos que se les cuentan, para entenderlos mejor. Por otro lado, Dóniz Ibáñez indica que al jugar los niños “ejecutan una performance. No es un juego estrictamente reglamentado, sino que utilizan su imaginación para representar resultados posibles de situaciones ficticias” (32). Según esta estudiosa las performances son un archivo encarnado, diferente de otros tipos de archivo porque “se configura como una forma de transmisión no por medio de documentos materiales sino a través del cuerpo vivo” (37).¹³ Es en este sentido en que la inmediatez de la experiencia y la capacidad afectiva características del niño se relacionan con el juego y la imaginación infantiles, porque no son experiencias fuera de la realidad, sino que constituyen experiencias encarnadas, corporales, vividas a través de los diferentes sentidos. Concuerda con las ideas del psicoanalista Bruno Bettelheim, que se basa en Freud, y señala que los juegos revelan cómo los niños perciben el mundo, y que “game-playing is for the child a real-life experience” (“The Importance of Play”). El aspecto de la inmediatez, relacionado con la multisensorialidad, tendrá implicaciones para la representación de los niños perdidos.

En cuanto avanza el viaje, va creciendo la fascinación por parte del niño hacia los niños perdidos y los últimos apaches: “Memphis, imagínate que nos perdemos en estas montañas [...] tú y yo solos ¿crees que nos uniríamos a los apaches y pelearíamos contra los ojosblancos?” (Luiselli 267). En este juego imaginario resuenan las dudas y las preocupaciones de su madre: “Me pregunto si sabrían sobrevivir en manos de los coyotes, y qué les pasaría si tuvieran que cruzar el desierto a pie” (148). Esta pérdida imaginaria se hace realidad cuando el niño decide marcharse con su hermana para buscar a las dos hijas de Manuela, pero también porque espera captar la atención de sus padres, que andan metidos en sus proyectos individuales: “Mamá empezaría a pensar en nosotros del mismo modo en que pensaba en ellos, en los niños perdidos. Todo el tiempo y con todo su corazón. Y papá se concentraría en encontrar nuestros ecos en vez de los ecos que hasta entonces le habían interesado” (292). Los hermanos no tardan en perderse, convirtiéndose en “niños perdidos” ellos también. Abundan las comparaciones con las *Elegías*, y se intensifica el paralelismo desde que suben a un tren que los lleva al desierto. Para entretener a su hermana, disipar el miedo, el hambre y los peligros de su excursión, el niño inventa historias, tal como hicieron sus padres: “traté de imaginar más cosas que contarte sobre los niños perdidos, para que pudieras escucharlos como yo los escuchaba en mi cabeza, y también imaginarlos, así que dije sí, te voy a contar más sobre ellos, están viniendo hacia nosotros y los vamos a encontrar allá” (387). A continuación, la imaginación se apodera tanto

de la narración, que se vuelve particularmente confusa hasta que fusionen las historias de los niños.

La confusión se manifiesta sobre todo en el cambio continuo entre las voces en estilo directo y sin comillas de los niños perdidos y la del hijo: “allá lejos, mira, los ves, se preguntan unas a otros, allá lejos, esos pájaros, tal vez águilas, los alcanzas a ver, y sí, dice un niño, sí, dice otro, sí los vemos, y sí creo que son águilas, *las vimos tú y yo*, Memphis” (392, la cursiva es mía). En una nota al final de la novela, Luiselli explica que recurrió a una técnica narrativa – supuestamente inaugurada por Virginia Woolf en *Mrs. Dalloway* – que consiste en “cambiar de punto de vista narrativo cuando las miradas de dos personajes ‘coinciden’ en un mismo punto en el cielo al ver un objeto: avión, águilas, nubarrones o rayos” (454). Las perspectivas siguen alternándose hasta que los niños se encuentran. El niño atestigua: “cuatro caras redondas nos miraban directamente desde el otro lado del viejo vagón de tren, tan reales que no pensé que fueran reales” (399). En las escenas que siguen a este encuentro, los hermanos y los niños perdidos se sientan en este vagón vacío, cuentan historias, comen y pasan la noche juntos. Aquí ocurre algo interesante, ya que, por “el desconcierto entre lo que es real y lo que es ficción” (Dóniz Ibáñez 35), estas escenas son innegablemente espectrales. Por eso, encontramos una manifestación del fantasma que difiere de la interpretación metafórica propuesta por Wolfenzon. Esta vez, los fantasmas son creaciones de la fantasía de los niños, hechas realidad para ellos. Aunque se trata de un encuentro improbable e incluso irreal, no lo es para los hermanos, porque en su imaginación, los niños perdidos aparecen como personas de carne y hueso, que pueden percibirse mediante los sentidos.¹⁴

No obstante, cuando los hermanos se despiertan a la mañana siguiente, los niños perdidos ya no están con ellos. El niño cuenta: “dónde están los demás niños, te pregunté, tú dijiste que ya se habían ido, se habían ido justo antes del amanecer, y dijiste que habías conseguido el arco y la flecha en un trueque, que le habías dado algunas cosas de mi mochila” (Luiselli 406). Se propone entonces que los niños perdidos no dejan huellas sonoras, como piensa la narradora-madre, sino que lo que queda de ellos son objetos concretos, una muestra tangible de su existencia que también aparece en una de las fotos incluidas en el libro. Se puede interpretar este detalle como otra crítica de los discursos hegemónicos en su aproximación a los niños indocumentados como figuras liminales que deben vivir en la sombra, convirtiéndolos en “fantasmas” en el sentido de Wolfenzon. Frente a esta deshumanización, se erige la perspectiva infantil, en la cual la imaginación, “the ability to speak of, perceive and picture that which is not there” (Beauvais 50), desempeña un papel importante porque a través de la fantasía (infantil), se materializan aquellas figuras que han sido invisibilizadas y olvidadas. De esta

manera, a través de la voz del niño, se introducen posibilidades de percibir al subalterno de otro modo.

Conclusión

A lo largo del análisis, se ha presentado parte de la novela como narrada enteramente por el niño. Sin embargo, hacia el final de su aventura en el desierto, hay determinados fragmentos en que una tercera instancia interrumpe la narración del niño, por ejemplo: “muy buena suerte y buenas noches, dije yo, y tal vez la noche no sea buena sino sólo silenciosa, y *en ella descansan los seis niños*, acurrucados y dormidos” (Luiselli 404). Sigue una descripción de los seis niños durmiendo, que incluye al niño-narrador: “hasta que el niño abre los ojos de repente, se incorpora y extiende el brazo para tocar a su hermana que duerme a su lado y siente un alivio enorme al comprobar que está allí, junto a él” (405). La aparición del narrador extradiegético, quien podría ser identificado como el transcriptor de la grabación, deshace la ilusión de la perspectiva del niño. En consecuencia, recuerda al lector que la voz del niño, por más auténtica que parezca, sigue siendo una construcción, creada por una autora adulta. Esta problematización de la situación narrativa e incluso el cuestionamiento de la posición del narrador y su autoridad en la transmisión de los hechos es reminiscente del ensayo *Los niños perdidos*. En este texto Luiselli cuestiona, al acentuarlo explícitamente, su papel de intermediaria en las historias de los niños que entrevista, como una reactualización de las discusiones sobre el testimonio, este género exitoso en la literatura latinoamericana de los sesenta/setenta que quería dar voz al subalterno. En *Desierto sonoro* continúa la discusión, pero debido a las especificidades de la ficción, procede de manera más implícita. El problema de la representación ocupa un lugar central en el debate en torno al subalterno y cómo representarlo, lo que podemos conectar con la figura del fantasma. John Beverly, en referencia al famoso ensayo de Gayatri Spivak, señala: “if the subaltern could speak [...] then it would not be subaltern” (82). Es decir, lo que caracteriza al subalterno es la imposibilidad de ser representado o de representarse a sí mismo. En consecuencia, parecería estar condenado a la invisibilidad y el silencio. De la misma manera, los niños perdidos quedan atrapados en su posición fantasmática. De ahí que cada intento de representar a los niños perdidos, o bien a través de un documental sonoro, o bien mediante las *Elegías para los niños perdidos*, o bien al pasar la voz a otro niño, vaya relacionado con alguna manifestación fantasmal.

La espectralidad inescapable es señalada varias veces a lo largo de la novela. El niño, por ejemplo, se queja: “Todos los lugares por los que pasamos están viejos y feos y embrujados”

(Luiselli 70). Esta observación resuena hacia el final, cuando el padre compara el país a “un enorme cementerio, pero sólo a algunas personas les tocan tumbas como dios manda, porque la mayoría de las vidas no importan. La mayoría de las vidas son borradas, se pierden en el torbellino de basura que llamamos historia, dijo” (265). Con respecto a las teorías citadas en este trabajo, se podría argüir que el niño tiene razón y que los espacios son “embruados” en el sentido de que son definidos por las personas que han pasado por allí, pero que quedaron “borradas” de la historia oficial. Como ha quedado claro a lo largo de este trabajo, este tipo de fantasmas, que refiere a aquellas figuras silenciadas o invisibilizadas en la historia y la sociedad, no es el único que aparece en *Desierto sonoro*, ya que también detectamos fantasmas pertenecientes a la fantasía infantil. En este último caso, los niños refugiados figuran como personajes imaginarios convertidos en niños reales, (casi) palpables, en la imaginación del hijo. De esta manera, la voz del niño sirve como reivindicación del niño refugiado.

En conclusión, la voz infantil con su énfasis en lo multisensorial, lo lúdico y lo imaginario, parece servir como una denuncia e incluso un escape del “discurso de la otredad” (Gómez González) que predomina en los discursos hegemónicos, en lo político y la prensa. La voz del niño, en cuanto construcción literaria, ofrece una mirada alternativa a los niños perdidos, una percepción del niño refugiado que deja espacio para la creatividad y la imaginación. Por tanto, el carácter artificial de esta estrategia narrativa no necesariamente constituye una desventaja. Al contrario, se celebran estos artificios literarios que permiten acercarse al subalterno. Es gracias a la ficción y la libertad creativa que la caracteriza, que una escritora adulta puede asumir la voz de un niño. El complejo juego intertextual apenas tocado en este artículo es otra prueba de la confianza en la literatura para (intentar) entender asuntos tan delicados como la crisis de los niños refugiados. Con *Desierto sonoro*, Valeria Luiselli ofrece una mirada crítica y alternativa al pasado y al presente.

Notas

¹ Este artículo se escribió en el marco del proyecto “Making Sense(s) of Children in Literature on the US-Mexican Border”, financiado por el Fondo Especial de Investigación (BOF) de la universidad de Gante. Agradezco las observaciones y la ayuda en la búsqueda de fuentes a Rita de Maeseneer (Universidad de Amberes) e Ilse Logie (Universidad de Gante).

² Al igual que la novela, el ensayo fue publicado primero en inglés, como *Tell Me How It Ends*. Ha provocado reflexiones relacionadas con la representación en torno a la migración (Brenda Morales Muñoz), el complejo acto de traducción/interpretación (Ilse Logie), las emociones y los afectos (Edith Mora Ordóñez).

³ Este trabajo se basa en la versión española, en la que la dimensión sonora ya se refuerza desde el título. Por falta de espacio no es posible profundizar las diferencias entre ambas versiones.

⁴ La novela está dividida en cuatro partes: “Sonidos familiares”, “Archivo de ecos”, “Apachería” y “Huellas”. La primera abarca la primera mitad de la novela y es narrada por la madre, y en las tres últimas partes, la narración pasa (casi) enteramente a su hijo.

⁵ Wolfenzon comenta otra novela de Luiselli, *Los ingravidos* (2011), y relaciona lo fantasmagórico con la invisibilidad cultural de ciertos grupos sociales. La relación entre migrante y fantasma es desarrollada en un capítulo donde relaciona *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge con *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Yuri Herrera.

⁶ Como se puede observar, los términos “inmigrantes”, “refugiados” e “indocumentados” son utilizados de modo intercambiable. Aunque el debate terminológico no puede ser elaborado aquí, es sabido que cada término conlleva connotaciones distintas. No obstante, concuerdan en acentuar la posición del Otro en la cual se encuentran los niños. De ahí que la simplificación de los hermanos, los “niños perdidos”, parezca adecuada, ya que, como observa la narradora, “son niños que han perdido su derecho a la niñez” (Luiselli 98).

⁷ La escritora misma dijo en una entrevista en *The Guardian*: “Stories are told in a way that is never humanising of the people involved. It’s either ‘numbers’, or ‘surges’, or ‘masses’, or ‘caravans’. Or it is the absolute victim kind of story that completely *others* them – it’s not a person with agency” (en Brockes).

⁸ Ambos grupos son “borrados del mapa”, sus testimonios silenciados y olvidados por la historia oficial. En consecuencia, la idea de “fantasma” puede ser conectada asimismo con los apaches, otros personajes de gran importancia en la novela. Por tanto, sería interesante indagar en esta comparación entre los niños refugiados y los apaches, algo que no se puede hacer en este artículo.

⁹ En la parte narrada por la madre, cada capítulo va acompañado de dos exergos. En las partes narradas por el hijo en cambio, no hay referencias a este tipo de “autoridades”.

¹⁰ De ahí que, en otro epígrafe, cite a Dubravka Ugrešić: “Un exiliado siente que el estado de exilio es una sensibilidad especial y constante al sonido” (Luiselli 93).

¹¹ Por falta de espacio no se puede elaborar el eco en todas sus dimensiones. No solo pienso en el papel de los ecos sonoros en el viaje que desemboca en Echo Canyon, sino también en los ecos intratextuales e intertextuales, y la función de la memoria ecoica (auditiva) frente a la memoria icónica (visual).

¹² El nombre de la autora, Ella Camposanto, es una alusión a la escritora mexicana Nellie Campobello, cuya novela *Cartucho* parte de la perspectiva infantil para hablar de la Revolución mexicana. Además, las *Elegías* aluden a *La croisée des enfants* de Marcel Schwob (1896). Son dos ejemplos de las múltiples referencias intertextuales, que merecerían un estudio por separado.

¹³ Remito al artículo de Dóniz Ibáñez que analiza la configuración de archivo y repertorio en *Desierto sonoro* basándose en las teorías de Taylor. Lo que interesa destacar aquí son las representaciones de los hermanos y la importancia del cuerpo en éstas.

¹⁴ Los niños perdidos incluso son los únicos personajes que tienen nombres reales como Marcela, Camila y Manu. En la versión española también tienen nombres apaches. Se llaman Tormenta, Terremoto, Mazorca Azul y Águila de Piedra. Este elemento – diferente de la versión inglesa – alude una vez más a la mezcla de historias, la capacidad inventiva de los niños.

Bibliografía

Beauvais, Clémentine. *The Mighty Child. Time and Power in Children’s Literature*. John Benjamins Publishing Company, 2015.

Bettelheim, Bruno. “The Importance of Play.” *The Atlantic*, marzo 1987. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1987/03/the-importance-of-play/305129/>. [09/03/2021]

Beverly, John. “What Happens When the Subaltern Speaks.” *Testimonio: On the Politics of Truth*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, pp. 79-93.

Brockes, Emma. “Valeria Luiselli : ‘Children Chase After Life, Even If It Ends Up Killing Them.’” *The Guardian*, marzo 8, 2019. <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/08/valeria-luiselli-interview-lost-children-archive>. [18/03/2021]

Caselli, Daniela. “Kindergarten Theory: Childhood, Affect, Critical Thought.” *Feminist Theory*, vol. 11, no. 3, 2010, pp. 241-254.

- Delgado, Manuel. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.
- Feld, Steven. "A Rainforest Acoustemology." In M. Bull & L. Back (Eds.), *The Auditory Culture Reader*. Oxford: Berg, 2003, pp. 223-239.
- Gómez González, Diego Felipe. "Valeria Luiselli y los archivos de los niños perdidos." *El Tiempo*, enero 27, 2020. <https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/entrevista-con-la-mexicana-valeria-luiselli-sobre-su-novela-desierto-sonoro-455902>. [22/03/2021]
- Le Calvez, Gaëlle. "El siglo XXI será femenino." *Letras Libres*, 2020, pp. 65-66.
- Logie, Ilse. "Los niños perdidos, de Valeria Luiselli: el intérprete ante las vidas 'dignas de duelo'." *Iberoamericana*, vol. 20, no. 75, 2020, pp. 103-116.
- Luiselli, Valeria. *Desierto sonoro*. Madrid: Sexto Piso, 2020.
- Martínez Torrijos, Reyes. "El imaginario colectivo sólo se puede perfilar desde la ficción." *La Jornada*, octubre 15, 2019. <https://www.jornada.com.mx/2019/10/15/cultura/a05n1cul>. [02/03/2021]
- Massumi, Brian. "The Autonomy of Affect." *Cultural Critique*, no. 31, 1995, pp. 83-109.
- McAlpin, Helen. "Real Life Informs A Tense Trip In 'Lost Children Archive'." *NPR*, febrero 12, 2019. <https://www.npr.org/2019/02/12/693595614/real-life-informs-a-tense-trip-in-lost-children-archive?t=1610137590632&t=1616052287307>. [18/03/2021].
- Morales Muñoz, Brenda. "Reflexiones sobre la migración a partir de 'Los niños perdidos' de Valeria Luiselli." *Diseminaciones*, vol. 2, no. 3, 2019, pp. 53-70.
- Ordóñez, Edith Mora. "Las grietas del muro: fronteras y escenarios de afecto en relatos de Julia Álvarez y Valeria Luiselli." *Hispanic Studies Review*, vol. 3, no. 2, 2018, pp. 95-109.
- Page et al. *The Feeling Child: Affect and Politics in Latin American Literature and Film*. Lanham: Lexington Books, 2018.
- Peeren, Esther. *The Spectral Metaphor. Living Ghosts and the Agency of Invisibility*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Peeren, Esther & María del Pilar Blanco. *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Bloomsbury Publishing, 2013.
- Ribas-Casasayas, Alberto. "El espectro, en teoría." *IMex. Interdisciplinary México*, vol. 8, no. 16, 2019, pp. 8-20.
- Shouse, Eric. "Feeling, Emotion, Affect." *M/C Journal*, vol. 8, no. 6, 2005. <https://journal.media-culture.org.au/mcjournal/article/view/2443>. [10/03/2021].
- Swiderski, L. "Desierto sonoro, de Valeria Luiselli: en búsqueda de los "niños perdidos." *Cuadernos del Hipogrifo*, 2020, pp. 87-100.
- Wolfenzon, Carolyn. *Nuevos fantasmas recorren México. Lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2020.