

**LA IMPORTANCIA Y LA LIMITACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA
Y EL SONIDO EN *DESIERTO SONORO* DE VALERIA LUISELLI:
UNA CONVIVENCIA ENTRE ARCHIVO Y REPERTORIO**

**THE RELEVANCE AND LIMITATION OF PHOTOGRAPHY
AND SOUND IN *DESIERTO SONORO* BY VALERIA LUISELLI:
A COEXISTENCE BETWEEN ARCHIVE AND REPERTOIRE**

OLIVIA MAGAÑA ANDALUZ

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Resumen: El artículo que aquí se presenta pretende iluminar la novela de Valeria Luiselli, *Desierto sonoro*, a partir de una perspectiva descolonial. Esta puede ayudarnos a comprender de qué manera se tratan, en la novela, memoria, migración y lenguaje a partir de la confluencia entre distintas disciplinas como la literatura, la acustemología y la fotografía. Intentaremos mostrar, por lo tanto, que es óptimo y posible pensar la novela de Luiselli como un proyecto político basado en la frontera: un espacio de convivencia en el que convergen dos gnoseologías (la occidental

y la indígena) con sus respectivas formas de concebir la memoria (una basada en el archivo y otra en el repertorio). Luiselli intenta hacer brotar, así, una nueva manera de concebir la realidad basada en la comunidad, el reconocimiento de la diferencia y la escucha, que sitúa su obra más allá de los límites nacionales o, en otras palabras, que, precisamente, relega su proyecto literario al espacio del desierto.

Palabras clave: Luiselli, Descolonialidad, literatura hispanoamericana, memoria, archivo y repertorio.



Abstract: The article presented here aims to illuminate Valeria Luiselli's novel, *Desierto sonoro*, from a decolonial perspective. This can help us to understand how memory, migration and language are treated in the novel from the confluence of different disciplines such as literature, accustemology and photography. We will try to show, therefore, that it is optimal and possible to think about Luiselli's novel as a political project based on the borderlands: a space of coexistence in which two gnoseologies converge (the western one and the indigenous) with their

respective ways of conceiving memory (one based on the archive and the other one on the repertoire). Luiselli attempts to bring a new way of conceiving reality based on community, the recognition of difference and listening, which places his work beyond national boundaries or, in other words, relegates his literary project to the desert space.

Keywords: Luiselli, Decoloniality, Hispano-American literature, Memory, Archive, and repertoire.

1. Introducción.

Nadie puede poner en duda la relevancia del aspecto fotográfico en la novela que llevó al éxito a la escritora hispanoamericana Valeria Luiselli. Mucho menos cuando la portada de *Desierto sonoro* en su edición de 2019 con Sexto Piso, la que manejamos, muestra una secuencia de fotografías que se encajan en los recuadros de una película fotográfica, propia de las cámaras analógicas. Sin embargo, del mismo modo, el título ya nos revela un componente importante de la novela: la sonoridad, y algunos críticos han calificado la escritura de la autora como una “escritura en movimiento”. Aspectos que, en principio, no pueden ser capturados mediante una cámara fotográfica. De este modo, este breve artículo pretende analizar, dentro de este indiscutible interés por la fotografía, cuáles son sus usos y, por ende, sus limitaciones. ¿Hasta qué punto la fotografía puede servir al uso literario?

La disciplina de la fotografía surge, tal y como hoy la conocemos, hacia la década de 1830 y supone, evidentemente, un cambio en la manera de concebir el mundo, pero especialmente de concebir el arte. La pintura y la escritura, que hasta entonces se dedicaban a plasmar y copiar la realidad, vieron en la fotografía una amenaza y tuvieron, por lo tanto, que repensarse y reinventarse. ¿Qué ocurrirá entonces con la literatura, ahora que ya no es necesaria para copiar la realidad? Tal y como demuestra Marcel Proust, el realismo de la imagen literaria puede llegar a ser mayor que el de una fotografía, porque esta es capaz de percibir y transmitir sensaciones. Es, de alguna manera, dinámica y evocadora, pero a la vez inmutable. Tal y como nos dice Curtius en un texto exquisito sobre la escritura de Proust: “Antes bien, esa espiritualización de lo inanimado es la necesaria expresión de toda evocación artística que en eso y por eso se diferencia de una reproducción fotográfica” (Curtius, 1941: 60). Sin embargo, como intentaremos mostrar este artículo, Luiselli no prescinde de la imagen fotográfica para construir su novela, más

bien al contrario, esta forma parte esencial de su proceso y proyecto creativo.

El uso de la fotografía en Luiselli es incapaz de ser comprendido sin entender el componente fronterizo que recorre toda su producción literaria e incluso a ella misma. Valeria Luiselli, nacida en México y emigrada al núcleo de los Estados Unidos, donde actualmente reside e imparte clases en la universidad, colaboró como traductora en la corte de inmigración de Nueva York en 2015, entrevistando a miles de niños refugiados que venían procedentes de Centroamérica en el contexto de la crisis migratoria estadounidense. Ella misma, por lo tanto, participa de esta identidad mestiza, no pertenece en realidad, a ningún lugar, está más allá de las fronteras o, precisamente, habita en ellas y, de hecho, así lo manifiesta en su escritura donde mezcla continuamente inglés y español. Esta condición “bilingüe” o fronteriza se introduce de lleno en su narrativa, y así nos lo ratifica ella misma en una entrevista para *Longreads*:

Oscillating between languages forces you to weed out all the rubbish, the excess lyricism, the indulgences. It’s like translation -or self-translation- in that respect. [...] The novel was also affected by my being bilingual in Spanish and English, and thinking and speaking in a mixture of bothilingualism forces you to be creative in order to be as precise and clear as posible. (Luiselli, 2019: s.p.).¹

Ya hemos visto en obras anteriores de la autora, tal y como nos dice Garí (2019), que no hay una voluntad de negación de la gnoseología occidental, caracterizada por las dinámicas capitalistas, sino que más bien la reconoce y decide lidiar con ella en su escritura que es, también, una propuesta política: “Ese es el imperativo que recorre el proyecto de *Papeles falsos*: [...] adaptar la mirada del paseante a la velocidad de los nuevos tiempos, no con el ánimo de adecuarse a los nuevos escenarios que impone la globalización, sino con la voluntad de dominar y neutralizar [...] la aceleración capitalista” (Garí, 2019: 108). Por lo tanto, Luiselli hace converger en su escritura dos maneras de concebir la realidad, y edifica sobre esta mixtura su novela que actúa como puente en un movimiento de acogida (Garí, 2019): “that’s a place you can write from: not insulating yourself from noise and mess and distraction, but integrating them” (Luiselli, 2019: s.p.).²

Hemos de tener en cuenta, también, la importancia de la memoria que trataremos más adelante. En el libro encontraremos referencias explícitas al indigenismo con ese padre acustemólogo que intenta recopilar un archivo sonoro de los

¹ “Oscilar entre lenguas te obliga a eliminar toda la basura, el exceso de lirismo, las indulgencias. Es como una traducción, o una auto traducción, en ese sentido. [...] La novela también se vio afectada por mi condición de bilingüe en español e inglés, pensar y hablar en una mezcla de ambos idiomas te obliga a ser creativo para ser lo más precisa y clara posible” (Luiselli, 2019: s.p.). [Traducción propia].

² “Ese es un lugar desde el que puedes escribir: no aislándote del ruido, el caos y la distracción sino integrándolos” (Luiselli, 2019: s.p.). [Traducción propia].

últimos apaches y esa madre periodista que piensa y se acerca de manera pasmosa a esa tierra de nadie que es donde residen esos “aliens” (Luiselli, 2016), es decir, esos niños refugiados de una guerra. De este modo, la memoria para Luiselli ha de ser necesariamente una memoria heterogénea y servirse de distintas disciplinas para tratar de iluminar alguna parcela de la realidad. Así, la fotografía no podrá entenderse sin la escritura y tampoco sin el sonido, aspectos fundamentales para la construcción de la novela y deberemos tratar, por lo tanto, todos estos aspectos en nuestro análisis.

Es en este contexto, en el que considero oportuno insertar la obra en el marco teórico del pensamiento descolonial que, como ahora se explicará, tiene mucho que ver con la voluntad de recopilar la historia de aquellos que no tienen historia, también porque parece imposible poder recopilarla sin recaer en lo *gore* o en automatismos fríos que nos alejan de la humanidad de esa historia. Todo ello nos lleva, en definitiva, a tratar de responder la siguiente cuestión: ¿de qué manera la novela trata la ilación entre memoria, migración y lenguaje a partir de la confluencia entre escritura, sonido e imagen?

2. Marco teórico: de una filosofía descolonial a una memoria fronteriza.

Para introducirnos en el pensamiento descolonial es imprescindible tener en cuenta el grupo modernidad/colonialidad encabezado por Walter Dignolo, entre otros pensadores. No obstante, cabe ir más allá y adentrarnos en las lecturas críticas que diferentes intelectuales como Silvia Rivera Cusicanqui o Claudia Zapata han hecho de las escrituras que conforman este “movimiento”. De este modo, tendremos en cuenta los análisis realizados por autores como Dignolo en *Historias locales/diseños globales* (2003) y el capítulo “El pensamiento descolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto” de este mismo autor recogido dentro del libro *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (2007), pero daremos un paso más mediante la consideración del artículo “El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina” (Zapata, 2018) y el libro *Ch’ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (2010) de Silvia Rivera Cusicanqui.

El proyecto modernidad/colonialidad encabezado por Dignolo tiene su origen en el cuestionamiento de Adorno y Horkheimer, miembros de la escuela de Frankfurt, y la vigencia de su “teoría crítica”. A partir de ello, cada vez fue cobrando mayor importancia la centralidad del proyecto latinoamericano y el concepto de “descolonialidad”, partiendo de la asociación inherente de colonialidad y modernidad. Según Dignolo, el pensamiento descolonial nació en el momento mismo de constitución de la modernidad “como su contrapartida” (Dignolo, 2007) en el pensamiento indígena y afro-caribeño de las Américas.

Para el pensador argentino, Waman Poma y Ottobah Cugoano fueron los que sentaron las bases de este pensamiento, forzados por las invasiones europeas. Estos, según Dignolo, siembran el germen de lo que posteriormente serán las

revoluciones indígenas modernas como el zapatismo, y serán modelos fundamentales para el giro descolonial. Pese a que Waman Poma y Cugoano empiezan a gestar un pensamiento descolonial antes de la conformación del Estado moderno y, por lo tanto, pueden, en algunos aspectos, quedar obsoletos, lo que interesa al pensador argentino es resaltar el hilo de unión con el denominado “giro descolonial”. Ambos proyectos parten de una misma posición en el espacio geopolítico: “la fuerza y la energía del pensamiento decolonial estuvo siempre “ahí”, en la exterioridad, en lo negado por el pensamiento imperial/colonial (Mignolo, 2007: 45)”. Es en esta exterioridad, en este “fuera” de la modernidad donde surge el Grupo modernidad/colonialidad que conforma una importante red desde la que trabajan pensadores hispanoamericanos como Aníbal Quijano, Enrique Dussel o el propio Mignolo.

No son pocas las voces que cuestionarán esta red de “intelectuales”, voces que han sido silenciadas o que resultan poco conocidas debido a la gran distancia entre centro y periferia, en términos de Bourdieu, que las ha relegado a este último espacio, privándoles de la centralidad que quizá cabría plantearse que merecen. En este sentido, es pertinente destacar, que, pese al gran número de mujeres que han escrito obras o que han abarcado el campo del pensamiento descolonial en los últimos tiempos, es difícil encontrar bibliografía teórica, *a priori*, escrita por ellas, muestra inequívoca de que los hombres han ocupado mayoritariamente la esfera concéntrica de esta corriente de pensamiento. Esto es, entre otras cosas, lo que motiva a Claudia Zapata, académica chilena, feminista, y especialista en racismos y migraciones contemporáneos, a escribir sobre ello:

[...] quise entretejer mis inquietudes con las que han venido manifestando un conjunto de autores a lo largo de dos décadas, las que por motivos de esta circulación restringida que nos recuerda la lamentable perpetuación de la brecha entre centro y periferia, no han tenido el impacto que se necesita para la construcción de un debate que a estas alturas se antoja no sólo necesario, sino imprescindible (Zapata, 2018).

Como ya hemos mencionado, la propia Claudia Zapata o Silvia Rivera Cusicanqui serán algunas de las voces que encabezarán este cuestionamiento. Las autoras criticarán la monopolización de la esfera concéntrica de los estudios descoloniales, tiñéndola de un androcentrismo generalizado; la apropiación y regurgitación de los estudios (sub)alternos por parte de los intelectuales academicistas y el enfoque colonizador que subyace al denominado “giro descolonial”; entre otras cosas que veremos a continuación.

Claudia Zapata dedica el artículo “El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina” (2018) a hablar de las apropiaciones por parte de estos estudios postcoloniales. Así, la autora insistirá en varios aspectos de los arriba citados, pero es interesante apuntar la crítica a la falta de atención de categorías como sexo, género y sexualidad, al feminismo y a las autoras e intelectuales,

especialmente racializadas, que llevan tratándolo desde los años setenta:

Sin utilizar el concepto de “colonialidad”, las feministas racializadas, afrodescendientes e indígenas, han profundizado desde los años setenta en el entramado de poder patriarcal y capitalista, considerando la imbricación de diversos sistemas de dominación (racismo, sexismo, heteronormatividad, clasismo) desde donde han definido sus proyectos políticos, todo hecho a partir de una crítica poscolonial. Estas voces se conocen muy poco, pues a pesar del esfuerzo de ciertos sectores en el ámbito académico y político para tratar de abrir brechas a lo que se denomina “subalternidad”, la misma se hace desde posiciones también elitistas y, sobre todo, desde visiones masculinas y androcéntricas (Curiel, 2007: 93 en Zapata, 2018).

Por otra parte, en Silvia Rivera Cusicanqui podemos observar desde el principio la importancia de la memoria, cuestión clave en el desarrollo de este trabajo. La memoria no entendida desde la linealidad histórica occidental, sino desde el indigenismo. Una forma de descolonizar la memoria es, para empezar, cuestionar el tiempo. De esta manera, como sabemos, el tiempo indígena no es lineal, sino que en el presente están contenidos el pasado y el futuro, en un continuo movimiento de circularidad. No obstante, en este estudio, nos proponemos tratar la vigencia y continuidad de este cuestionamiento en la obra de Luiselli.

Es, por lo tanto, desde aquí desde donde tenemos que observar el proyecto de modernidad fronterizo que nos propone nuestra autora. En palabras de Cusicanqui: “El proyecto de modernidad indígena podrá aflorar desde el presente, en una espiral cuyo movimiento es un continuo retroalimentarse del pasado sobre el futuro, [...] que vislumbra la descolonización y la realiza al mismo tiempo (Rivera Cusicanqui, 2010: 55)”. De esta manera, el pensamiento descolonial en el que se enmarca este trabajo nos revela la historia como algo vivo, en continuo movimiento, intentando subvertir el efecto de su fosilización.

Más allá de esta base fundamental para entender la descolonialidad, hemos de desarrollar la crítica que esta autora realiza al canon del denominado “giro descolonial” que va más allá de las abstracciones y acude a la experiencia misma, a las condiciones materiales de la vida. Cusicanqui observa, con mucho acierto, la monopolización institucionista del espacio de la crítica descolonial de quienes nos dice que “construyen estructuras piramidales de poder y capital simbólico, [...] que atan verticalmente a algunas universidades de América Latina, y forman redes clientelares entre los intelectuales indígenas y afrodescendientes” (Rivera Cusicanqui, 2010: 57).

Así, los estudios poscoloniales de los que parte Mignolo y el movimiento modernidad/colonialidad surgieron de la élite bengalí de los años 70 y 80 del S.XX y su trasposición a Norteamérica. Esto supone el paso de una tradición y lengua dedicada a la escritura y la reflexión a otra cuyo principal componente es colonizador. Esta trasposición ha supuesto la creación de un aparato teórico también a

nivel terminológico que distancia “la disquisición académica de los compromisos y diálogos con las fuerzas sociales insurgentes (Rivera Cusicanqui, 2010: 58)”. En esta línea, observamos que la primera crítica en la autora es la apropiación por parte de los círculos intelectuales de ideas ya presentes en autores anteriores propios del pensamiento (sub)alterno y/o, del mismo modo, la falta de diálogo con estos discursos anteriores, desconociéndolos u obviándolos. Todo esto, de acuerdo con Cusicanqui, da lugar a una despolitización del discurso de la alteridad.

Por otra parte, la autora considera que la respuesta a las demandas o protestas indígenas que se dan a lo largo del S.XX y que apacigua, de algún modo, el fuerte espíritu descolonizador de los pueblos indígenas que explotó en dichas protestas supuso una perpetuación de la monopolización del poder por parte de las élites. ¿De qué modo? El reconocimiento de los pueblos indígenas a partir de la noción de “pueblos originarios” es, según la autora, la esencia del discurso de estas élites que los relegan a un cajón olvidado, pasado y estático de la historia occidental. Así, excluye su existencia del ámbito presente, del ámbito de la modernidad, “se les otorga un status residual, y de hecho, se las convierte en minorías, encasilladas en estereotipos indigenistas del buen salvaje guardián de la naturaleza (Rivera Cusicanqui, 2010: 59)”. La modernidad se ha sustentado, de esta manera, en un discurso multicultural basado en el “origen” que invisibiliza la modernidad indígena.

La modernidad se erige, por lo tanto, sobre un discurso liberal, protagonizado por la oligarquía del S.XIX y perpetuado por la intelectualidad de las academias norteamericanas, que no se manifiesta coherentemente en la práctica política. De hecho, esta distancia se muestra desde los orígenes, llevando a cabo medidas como la ley de Exvinculación del 5 de octubre de 1874, que suponía la expropiación de las tierras comunales para una posterior especulación bajo un discurso de multiculturalidad y reconocimiento del indigenismo claramente falso (Rivera Cusicanqui, 2010: 61). Dicho de otro modo, la segunda crítica de la autora al pensamiento descolonial de Mignolo y el resto de intelectuales que lo rodean es que “no puede haber un discurso de la descolonización, una teoría de la descolonización, sin una práctica descolonizadora (Rivera Cusicanqui, 2010: 62).

En consecuencia, no se puede hablar de multiculturalidad o hibridez porque supone una “esterilidad” y una tendencia a la homogenización que pasa por un proceso de recolonización. La tercera crítica se sustenta, de este modo, en este rechazo del falso y equivocado discurso de la “multiculturalidad”. Es decir, multiculturalidad implica fusión, mezcla, en favor de un “supuesto resultado mejor”, lo que nos lleva a pensar en la línea de la dialéctica hegeliana, base fundamental de los relatos históricos por antonomasia. Sin embargo, lo que propone el pensamiento descolonial desde el que estudiaremos a Luiselli es el concepto de frontera, o lo que Cusicanqui denominará *ch'ixi*: “[...] ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción **sin nunca mezclarse del todo** (Rivera Cusicanqui, 2010: 69)”. Esta última parte será especialmente relevante, pues no se propone una fusión entre

dos formas-de-vida sino una convivencia que se expone de manera muy específica en la obra de la socióloga boliviana:

[...] mediante la adopción, por parte de los primeros, de modos de convivencia legítimos asentados en la reciprocidad, la redistribución, y la autoridad como servicio. Asimismo, los indios ampliarían y adaptarían sus nociones culturalmente pautadas de la convivencia democrática y el buen gobierno, para admitir formas nuevas de comunidad e identidades mezcladas o *ch'ixi*, con las cuales dialogarían creativamente en un proceso de intercambio de saberes, de estéticas y de éticas (Rivera Cusicanqui, 2010: 72).

Esta construcción de una identidad mestiza, pone sobre la mesa la necesidad de una memoria heterogénea, como hemos mencionado con anterioridad. Por ello, es relevante la distinción entre “archivo” y “repertorio” que se lleva a cabo en la obra *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas* (2015) de Diana Taylor, teórica de renombre en los Estudios de Performance.

Los estudios de performance surgen, precisamente, en un contexto fronterizo, como un puente para unir las disciplinas de la Antropología y los Estudios Teatrales. Por lo tanto, ya son, en su origen indefinibles. Esta indefinición se ratifica con el paso del tiempo, conforme observamos que el término “performance” y sus sucedáneos han sido aplicados a distintos ámbitos (científico, económico, académico...). Los estudios de performance interesan a Taylor en su capacidad, para empezar, de poder cuestionar la importancia de la escritura del sistema occidental. En las sociedades predominantemente orales, la memoria (no solo como acto de retener información sino como representación) es el eje vertebrador de la comunidad, valor que las define y diferencia. En palabras de Diana Taylor: “Los individuos no solo se adaptan a un sistema, sino que lo forman a partir de la performance” (Taylor, 2015).

Por lo tanto, la colonización supuso un desplazamiento forzoso de las prácticas no verbales desde la centralidad en la preservación de la identidad comunal a ser consideradas como formas no válidas de conocimiento y carecer, por lo tanto, de peso legal: “La unidireccionalidad de la creación de significado y comunicación provenía de y reflejaba los siglos de privilegio de la escritura, por encima de los conocimientos corporalizados” (Taylor, 2015).

En este contexto, Taylor diferencia entre el “archivo” y el “repertorio”, pero nos aclara desde un principio que la diferencia “no radica entre la palabra escrita y la oral, sino entre el archivo de materiales supuestamente duraderos (textos, documentos, edificios, huesos) y el repertorio más efímero de conocimiento/práctica corporalizada (lenguaje hablado, danza, deporte, ritual)” (Taylor, 2015). Por lo tanto, hemos de hablar de una convivencia entre oralidad/sonoridad y escritura y de una convergencia entre lo duradero y lo efímero en la obra de

Luiselli.³

Los componentes del denominado “archivo” son, tan solo aparentemente, inmutables, esto es, se trabaja con ellos independientemente del tiempo en el que fueran ejecutados. Se puede volver una y otra vez a un documento antiguo, u observar un resto arqueológico reiteradamente en distintos momentos de la historia. Sin embargo, tal y como nos dice Taylor, cambia la interpretación que se hace de esos artículos. Por lo tanto, ni el archivo es tan inmutable (ya que está sometido a una selección, y un objeto puede aparecer o desaparecer de este) ni tampoco tan objetivo y nada corruptible, puesto que está sometido a la interpretación que hagan de él.

Por otra parte, el denominado “repertorio” “actúa como memoria corporal, performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible” (Taylor, 2015). Al ser actos, estos necesitan de alguien que participe en su actuación, en su producción y reproducción. Evidentemente, cada reproducción será completamente distinta, es por ello por lo que se sostiene que el “repertorio” sí que está sujeto al cambio. Sin embargo, Taylor nos dice que “aun cuando la manera de corporalizar las manifestaciones cambie, el sentido podría permanecer intacto” (Taylor, 2015). Por lo tanto, el repertorio también posee algo de permanencia e inmutabilidad.

3. Hacia una lectura de *Desierto sonoro* (2019).

Todo este marco teórico es el que podemos observar en *Desierto sonoro* a partir de aspectos como el cuestionamiento de la temporalidad o, en definitiva, la construcción de una frontera en la que conviven dos gnoseologías a partir de una memoria heterogénea.

Comencemos ahora el análisis pormenorizado de la obra desde el aspecto más formal al contenido mismo y centrándonos, especialmente, en el tema que aquí nos es pertinente: la importancia y los límites de la fotografía en la obra. Sin embargo, cabe destacar que, como ya hemos adelantado, el uso de la fotografía estará condicionado por la importancia y los límites del archivo. Tendremos que hablar, de este modo, tanto de los elementos propios del archivo (la fotografía y la documentación bibliográfica) como de los elementos propios del repertorio (el sonido y los juegos performáticos).

En su novela, Valeria Luiselli atiende a la (sub)alternidad y a la alteridad

³ Es interesante mencionar, a este respecto, que el denominado archivo, que se fundamenta en la acumulación de materiales supuestamente inmutables ante el paso del tiempo, está vinculado, ya en su etimología, a la noción de “edificio público”, pero “también significa un comienzo, el primer lugar, el gobierno” (Taylor, 2015). Por lo tanto, poder y archivo tienen una unión primigenia que se traslada a lo largo de los siglos.

(que en su caso son tanto los indios apaches como los niños refugiados) y, desde el propio título, refiere al espacio en el que nos vamos a mover en el libro, esto es, el lugar en el que está ubicado el otro: el desierto. El espacio del desierto tiene a sus espaldas una gran historia. Se ha llamado más recientemente intemperie o exterioridad, pero, en definitiva, todo remite a un mismo espacio en el que parece reinar la nada, una especie de no-lugar dentro de la sociedad al que se relegan las identidades disidentes, en el que habitan y desde el que, a veces, al menos en el caso de Luiselli, deciden construir.

La imagen del desierto se ha utilizado desde los místicos hasta el S.XX para referir a esta idea de abandono, porque en el desierto tan solo quedan huellas que se borran al instante y, por lo tanto, parece no haber posibilidad de almacenar esa memoria fugaz, aunque Luiselli no se rinda ante esta imposibilidad. Del mismo modo, también la imagen del desierto se une a la imagen del exilio, este movimiento de vagar entre los márgenes y los límites y no pertenecer, en el fondo, a ninguna parte, o quizá a una frontera entendida en su sentido estrictamente etimológico como un cruce de caminos, tal y como diría Anzaldúa: “Para sobrevivir en las *Borderlands*/ debes vivir sin fronteras/ ser cruce de caminos” (Anzaldúa, 1987: 262).

En esta línea, cabe destacar el tratamiento por parte de Derrida de lo que denominó “el refugiado infinito”. El filósofo habla de los refugiados como un tipo de exiliados, pues estos se ven forzados a huir por algún conflicto y no son aceptados por aquellos que tienen el imperativo moral y legal de hacerlo, en este caso los Estados Unidos. Es el propio Estado el que los arroja a la frontera, decide no hablar ni pensar el problema de la crisis migratoria, privarles de la “hospitalidad”, y eso también es una decisión política que los define. Sin embargo, Derrida da un paso más allá y sostiene que hablar de hospitalidad presupone una noción de propiedad privada que no debería existir y menos en relación con un Estado (Derrida, 2000). Así, las fronteras (aquí entendidas como límites), que nos dividen en distintos Estados, son una ficción en la que nos han hecho creer. Este patriotismo falso siembra el germen de una violencia originaria que no es sino el comienzo de esta nueva política fronteriza a la que nuestra autora da forma. Así, nos reiteramos en la idea de que la frontera es un espacio en construcción que se ha generado casi orgánicamente, como resultado de la violencia capitalista y occidental.

Si, como en el caso de Luiselli, no se quiere dejar caer al otro en ese abandono del desierto, sino aprender a convivir con él y reconocer la identidad que le ha sido negada, entendiendo que una identidad siempre está ligada a una memoria, se plantea una pregunta fundamental: ¿cómo reconstruir o hacer pervivir esa memoria? Aquí comienza un cuestionamiento de la concepción de la Historia, que ha sido considerada hasta el momento, desde la óptica occidental, como algo documental, inmutable y objetivo. Comienza un cuestionamiento, en definitiva, de eso que se ha acertado a denominar “archivo”, del que forma parte la fotografía y que, pese a sus limitaciones, cobra un papel protagonista en la novela. De hecho, si nos remitimos a la versión en inglés, vemos que el libro recibe el nombre *Lost*

Children Archive. Este título ratifica la pretensión de Luiselli con la novela: abrir el espacio de sus páginas a esos niños refugiados como posibilidad de recuperación de una identidad perdida debido a la invisibilización o banalización de sus historias.⁴ De este modo, lo que nos interesa es que para entender, en *Desierto sonoro*, el peso de la fotografía y la importancia de que esta conviva con otros registros como el sonido es imprescindible comprender la diferencia y, sobre todo, el punto de encuentro del “archivo” y el “repertorio” que, en línea con el pensamiento descolonial desde el que intentamos leer la obra, hemos explicado en profundidad al finalizar el marco teórico.

Por una parte, dentro del denominado repertorio entra en juego la importancia de los parámetros no lingüísticos ni aparentemente almacenables en *Desierto sonoro*. La historia comienza presentándonos un proyecto un tanto inusual en el que la pareja protagonista trabajó conjuntamente y acabó enamorándose. Se sumergen en la labor de recopilar un paisaje sonoro de la ciudad de Nueva York: “el objetivo [...] era registrar y catalogar los sonidos emblemáticos o distintivos de la ciudad [...] pero también había que compendiar y clasificar todos los sonidos que produce la ciudad y que, en general, pasan inadvertidos, como mero ruido de fondo [...]” (Luiselli, 2019: 14-15). El sonido es un parámetro propio del repertorio, cambiante, en constante movimiento, cuya ejecución nunca es la misma y varía en función, incluso, del lugar en el que se escuche. Del mismo modo, escuchar es un movimiento casi pasivo, es un movimiento receptivo, el movimiento que hace incluso la propia novela como aparato que ampara las voces de los niños refugiados.

Si bien esto es cierto, Luiselli anticipa que archivo y repertorio no son, en su obra, categorías excluyentes, porque todos estos sonidos se clasifican y catalogan, y adquieren la forma de un archivo que intenta recomponer el sentido que evoca ese conjunto de voces. En el caso del proyecto del paisaje sonoro se trata de la identidad de la ciudad de Nueva York en la que habitan miles de sonidos que incluso pasan desapercibidos, pero, en el caso de los ecos fantasmas que pretende recopilar el padre durante el *road trip* se trata de la identidad indígena exterminada, la del último grupo de apaches que fue asesinado a manos de los estadounidenses y, por lo tanto, se inserta de lleno en un movimiento descolonial que pretende traer al presente el indigenismo a través de esta memoria mestiza.

Es interesante, además, que, frente al constante e incesante ruido de la ciudad de Nueva York, tan solo quede el sonido de un paisaje silencioso para reconstruir la memoria de los apaches. Una experimentación del paisaje que supone también un movimiento de quietud frente a la fugacidad capitalista y que nos

⁴ Podríamos trazar un recorrido por el desprestigio de las historias no almacenables, especialmente en el ámbito indígena, si nos remitiéramos, por ejemplo, a Ángel Rama que en *La ciudad letrada* (1984) explica con maestría la importancia de la figura del letrado en el proceso de colonización y cómo la palabra y, especialmente, la escritura (un mecanismo de almacenaje) era una herramienta de dominación y poder respecto a los pueblos indígenas que carecían de ella.

instaura ya en una vivencia del tiempo distinta. La protagonista de la primera parte comprende que la intención de su marido al intentar registrar esos sonidos es iluminar mediante el presente una parcela del pasado y es aquí, donde podemos vislumbrar, quizá con mayor claridad, este cuestionamiento de la temporalidad, propio también del pensamiento descolonial, tal y como hemos constatado en el marco teórico:

Creo que su plan es grabar los sonidos que ahora, en el presente, se escuchan en ciertos lugares por los que alguna vez caminaron, hablaron y cantaron Gerónimo y los otros apaches que pelearon junto a él. [...] El inventario de ecos no es una colección de sonidos que se han perdido para siempre [...] sino una colección de sonidos presentes en el momento de la grabación y que, al escucharlos, nos recuerdan a los sonidos del pasado” (Luiselli, 2019: 180).

El sonido es también introducido en la obra mediante la grabadora que utiliza la madre para registrar la lectura en voz alta de las *Elegías para niños perdidos*, un libro fundamental para el tratamiento del conflicto migratorio en la novela. La madre, posteriormente presta esta grabadora al niño, para que mediante su voz, la voz de la infancia todavía no corrompida, se puedan escuchar los ecos de las voces de los niños migrantes sin apropiarse de una historia ajena.

Al ser preguntada por su decisión acerca de que sus protagonistas atendieran a la sonoridad y no a los documentos escritos, Luiselli afirmó dos cosas que me parecen especialmente relevantes a este respecto. Por una parte, la autora insiste en la dimensión no productiva de la escucha, aspecto especialmente interesante en relación con las dinámicas de desaceleración de la fugacidad capitalista que hemos mencionado con anterioridad a propósito del trabajo de Garí (2019). Por otra parte, habla de la dimensión performática del sonido que humaniza, de alguna manera, el archivo y, en última instancia, la memoria: “I wanted them **to be listening instead of producing**. [...] Beyond that, I thought a lot about the politics and aesthetics of sound. In part, that was the nature of the crisis, but **sound is internalized differently**. It moves you physically in a different way” (Luiselli, 2019: s.p.).⁵

Por ello, hemos de tener en cuenta, en un segundo término, que, como hemos avanzado, el archivo tiene una centralidad en la obra. De hecho, esto se ve claramente en dos aspectos. Por una parte, la obra *Elegías para niños perdidos* vertebra toda la novela de Luiselli llegando a su culminación, como veremos más adelante, cuando se confunde con la propia realidad de los protagonistas. Por otra parte, Luiselli nos desglosa toda una bibliografía a partir de las cajas que

⁵ “Quería que escucharan en lugar de producir. [...] Más allá de eso, pensé mucho en la política y la estética del sonido. En parte, esa era la naturaleza de la crisis, pero el sonido se interioriza de forma diferente. Te mueve físicamente de una manera diferente” (Luiselli, 2019: s.p.). [Traducción propia].

acompañan a la familia durante el viaje, en las que van almacenando aquello que creen relevante para sus respectivos proyectos.

Es dentro de este archivo donde juega un papel interesante la fotografía que encuentra sus supuestas limitaciones en la insuficiencia para representar la humanidad y el movimiento de las cosas, en la incapacidad de ir más allá de una supuesta objetividad y estaticismo. Sin embargo, podríamos entender el conjunto de fotografías recopiladas a lo largo del *road trip* como fragmentos que intentan reconstruir una experiencia claramente móvil y parcial, son manifestación de la mirada de los niños y, de nuevo, podríamos incluso hablar de que son la materialización de una experiencia de la temporalidad distinta, una vivencia fragmentaria, subjetiva y acumulativa del tiempo.

También podríamos plantearnos por qué una cámara analógica en plena era de la tecnología digital. Muchas podrían ser las respuestas. Quizá se busca una instantaneidad, como si en la no posibilidad de repetición las capturas parecieran más auténticas. Al fin y al cabo, el objetivo del pequeño hijo de la protagonista es no olvidar y ser lo más “fiel” posible a su propia vivencia, para que algún día su hermana, aún más pequeña, sea capaz, quizá, de revivir las experiencias a través de esas fotografías o de reconocerse y encontrar una identidad que los niños que llegan a esa corte de inmigración no pueden poseer.

En cualquier caso, no hay un rechazo de la fotografía, no se le da la espalda ni se reivindica la imagen literaria como algo superior, capaz de captar aquello que se escapa de la captura objetiva de la cámara. Se observa una concepción de la literatura desde la idea del collage, el fragmentarismo y la interdisciplinariedad y, sobre todo, para lo que nos interesa, una concepción de la fotografía que, precisamente por su posición dentro del archivo, no es plenamente estática ni objetiva.

De hecho, la fotografía en Luiselli podemos comprenderla también como una manifestación de lo que Deleuze expone en relación con la pintura de Francis Bacon. En el capítulo “La pintura antes de pintar...” de su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (1984), el autor habla del proceso creativo del pintor que, pese a rechazar la fotografía, la utilizaba como una primera figuración para generar el segundo elemento figurativo (lo que el pintor obtiene) que es más “fiel” a la realidad que la fotografía misma. Lo que interesa a Bacon con sus pinturas es que seamos conscientes también del proceso creativo de este: “Entre las dos se ha producido un salto sin moverse del sitio, una deformación sin moverse del sitio, el surgimiento sin moverse del sitio de la Figura, el acto pictórico. Entre lo que el pintor quiere hacer y lo que hace ha habido necesariamente un cómo, ‘cómo hacer’” (Deleuze, 1984: 99). Esta es precisamente la pretensión de nuestra autora al introducir las fotografías al final del libro y ella misma nos lo dice:

Es que esas imágenes no eran ajenas a mi trabajo, fueron piezas fundamentales de mi proceso creativo. Sirvieron para que yo pudiese anclar mi imaginación en ciertos lugares. Me interesa dejar al descubierto una parte del proceso creativo o, por lo menos, lo suficientemente descubierta como para que pueda darse esa

porosidad en la obra de la que te hablo; descubierta para que pueda haber con la obra una relación viva, en la cual no estás recibiendo un producto bien empaquetado. Lo importante para mí es que veas un poco del proceso de la hechura de la obra, en tanto me interesa eso de los pedazos de lo que utilicé en el proceso de escritura (Luiselli, 2022: s.p.).

Por otra parte, darle una cámara fotográfica a un niño es un gesto de Luiselli para intentar comprender la mirada de la infancia: “I started working with the kids and by myself, thinking about how children would photograph certain things. There were seventy or eighty original Polaroids, and very few made it to the final round. I had to decide exactly which ones were part of the boy’s gaze, and which ones were too well- framed or clichéd” (Luiselli, 2019: s.p.).⁶ De hecho, vemos que el documento fotográfico puede cambiar en función de la mirada y del momento en que se vea y que es capaz de capturar procesos. La fotografía, en este contexto, ilumina las experiencias de los niños, tanto en el momento presente (todo lo conocido desaparece para ellos cuando se escapan o se pierden) como en un futuro, cuando la hermana pequeña crezca y pueda recuperar los fragmentos del último viaje en familia gracias al archivo de su hermano:

Era una foto pasable, salvo que el rancharo parecía estar desapareciendo bajo un rayo o un chorro de luz que no recordaba haber visto allí cuando la tomé. Y entonces recordé que también había tomado algunas fotos de papá en las que parecía estar desapareciendo con un chorro de luz como cascada encima. [...] me di cuenta de que esas 3 fotos se parecían muchísimo como las piezas de un rompecabezas que yo había armado, y estaba estudiándolas muy concentrado cuando tú, de pronto, descubriste una pista, una pista buena, inteligente, pero también aterradora. Dijiste: Mira, en estas fotos todos están desapareciendo (Luiselli, 2019: 329).

De este modo, toda la novela se gesta como una especie de performance que va argumentalmente desde lo más archivístico y documental a lo más performativo, propio del repertorio. Tal y como dice Dóniz Ibáñez (2020), nos encontramos con: “un archivo encarnado a través de mecanismos como el juego, el performance ritual, la simulación y la transmisión oral de la memoria”.

Al comienzo de la novela, ambos padres fundamentan sus intereses en lecturas previas, parten del registro escrito y archivístico: el padre (Papá Cochise) se sirve de una serie de lecturas que realiza o ha realizado acerca de los apaches e

⁶ “Empecé a trabajar con los niños y por mi cuenta, pensando en cómo los niños fotografiarían ciertas cosas. Había setenta u ochenta Polaroids originales, y muy pocas llegaron a la ronda final. Tuve que decidir exactamente cuáles formaban parte de la mirada del niño, y cuáles estaban demasiado bien enmarcadas o eran un cliché” (Luiselli, 2019: s.p.). [Traducción propia].

incluso del paisaje sonoro; la madre (Flecha Suertuda) se basa en un supuesto libro, *Elegías a los niños perdidos*, para comenzar a pensar el conflicto migratorio. Ambos recopilan todo este archivo en una serie de cajas que actúan como una especie de recopilación de bibliografía (también de la propia Luiselli para escribir la novela). A partir de ello, comienza el proceso de “performación” porque estas historias escritas comienzan a cobrar vida a partir del registro oral, son narradas a sus hijos y, en el caso de Flecha Suertuda, son grabadas primero por ella misma y después por su hijo (Pluma Ligera) que es la voz narradora en la segunda parte de la novela: “Se me ocurre que tengo que grabar el documental sonoro sobre los niños perdidos usando las *Elegías*. Pero ¿cómo? Sé que necesito grabar algunas notas de voz” (Luiselli, 2019: 179).

Conforme avanza el libro observamos cómo esa memoria archivística comienza a vivir a partir de los personajes, especialmente de los niños. Estos inventan los nombres “apaches” de toda la familia, juegan a ser indígenas y niños perdidos, y, de esta manera, aquello que parecía fosilizado comienza a moverse:

En la parte de atrás del coche, los niños juegan. El niño dice que ambos tienen sed y están perdidos y caminan por el desierto infinito [...] Cada vez que el niño empieza a fingir, en el asiento trasero, que su hermana y él nos han abandonado, que se escaparon y ahora son también niños perdidos [...] Quiero pedirles que no sigan con ese juego. Pero no encuentro argumentos persuasivos ni razones suficientemente sólidas [...] Quizás cualquier tipo de entendimiento profundo, y sobre todo de comprensión histórica, requiere de cierta recreación del pasado, con todas sus pequeñas posibilidades y ramificaciones (Luiselli, 2019: 196).

Al llegar a la segunda parte del libro, donde los hijos de Flecha Suertuda se pierden “realmente” y la voz de Pluma Ligera nos dirige por las aventuras que viven su hermana y él como “niños perdidos”, asistimos a dos acontecimientos muy relevantes. En primer lugar, a la convergencia entre ambas historias, la historia de los niños perdidos es la historia, ahora, de Pluma Ligera y de Memphis. Vemos esta fusión no tan solo en los paralelismos entre historias sino también a nivel formal. Ya no se intercalan las *Elegías* tan solo como fragmentos de una historia un tanto ajena a los personajes, como mera documentación de Flecha Suertuda, una madre periodista interesada en el conflicto migratorio, sino que esta comienza a formar parte de los niños, tiene efectos en su cuerpo y reverberaciones en sus sueños. Los límites entre realidad y ficción comienzan a disolverse, no solo para nosotros, sino también para el propio niño:

No quería leer la siguiente elegía y no lo hice. Tenía demasiado miedo de seguir leyendo, miedo de que el hombre al mando encontrara al séptimo niño y lo castigara. [...] Hice planes de escape, imaginé posibles salidas, [...] Hasta que me quedé dormido, creo, y empecé a soñar con cosas parecidas. [...] No era exactamente un sueño sino un pensamiento o una sensación, algo que tenía que resolver pero que seguía no resuelto. [...] en el sueño, te reías tan fuerte que me

desperté en la realidad. Cuando me desperté, lo que pensé que estaba allí ya no estaba allí. (Luiselli, 2019: 346).

En segundo lugar, y en consecuencia, esta disolución lleva a tal punto que asistimos, también, a un abandono de lo documental y una entrega absoluta a lo vivencial: Pluma Ligera se deja el libro de *Elegías* en un tren pero ya no le hace falta porque ellos son, ahora, los niños perdidos y a través de ellos vive toda esa documentación previa, son un archivo encarnado (Dóniz Ibáñez, 2020).

En consecuencia, podríamos decir que Luiselli instauro el libro en una frontera entre verdad y mentira a partir de la ficción. De hecho, encontramos en varias ocasiones la exposición del tema en la novela, como cuando Flecha Suertuda acude a un club de lectura y remarca la siguiente reflexión: “El acuerdo entre ellos parece ser que el valor de la novela que discuten está en que no es una novela. En que es ficción y al mismo tiempo no lo es” (Luiselli, 2019: 109) o como cuando eligen escuchar el audiolibro (de nuevo la mezcla entre lo documental y lo sonoro) del *Señor de las moscas* porque es “una ficción que no nos alejará de la realidad ni a nuestros hijos ni a nosotros, sino que incluso puede ayudarnos a hacerla más comprensible” (Luiselli, 2019: 100).

Lo interesante es que cuestiona los estatutos de la verdad triplemente. Por una parte, a nivel de contenido, hace converger la historia de los niños perdidos, la de los apaches y la de sus propios hijos, haciendo que el lector dude de si la aventura que nos narra y vive Pluma Ligera es real o no. Luiselli, a este respecto, nos dice que ni ella misma lo tenía claro hasta que aquello que escribió se convirtió en realidad: “Originally, I had planned that the boy’s story, in which he and his sister run away from their parents, would be pure invention. He’d be making it up for his sister. It wasn’t meant to be a real journey at all. But as I wrote, the journey became so real that I ended up deciding to make it absolutely real” (Luiselli, 2019: s.p.).⁷ Sin embargo, no solo el lector duda sino que, como ya hemos explicado, los propios personajes también lo hacen, por lo que mediante el contenido hay una segunda convergencia entre realidad y ficción muy interesante

La tercera manera de cuestionar la verdad es haciendo que la confusión se traslade también al espectador mediante la forma. Este se sumerge en un género híbrido de autoficción en el que no podemos distinguir si la historia que cuenta ha ocurrido realmente o no. De hecho, la propia Luiselli ha reconocido en alguna entrevista que ese viaje realmente se llevó a cabo (Luiselli, 2022: s.p.). Sin embargo, mediante las fotografías presenta una versión parcial de la “verdad”. Por lo tanto,

⁷ “Originalmente, había planeado que la historia del niño, en la que él y su hermana huyen de sus padres, fuera pura invención. Lo inventaría para contárselo a su hermana. No pretendía que fuera un viaje real en absoluto. Pero a medida que escribía, el viaje se hizo tan real que acabé decidiendo que fuera absolutamente real” (Luiselli, 2019: s.p.). [Traducción propia].

el uso de la fotografía en Luiselli es un uso narrativo que pone en práctica, también a nivel formal, toda la filosofía fronteriza que almacena su obra, en tanto a que contribuye a esta disolución de los límites entre ficción y no ficción:

At first I just took photos, and then I began thinking about the ways the photos documented the country differently -or not differently- from the way I was writing about it. I started thinking about integrating them into the narrative. Not as illustration, not as stand-ins for what's being said, but in a way that would create interesting tension with what is written. After that, I decided to start fabricating the pictures. They became an instrument of fiction. (Luiselli, 2019: s.p.).⁸

Esta frontera de la ficción es interesante porque, en realidad, apenas importa si lo que se cuenta ha ocurrido o no. De hecho, como diría Jorge Volpi: “los mecanismos cerebrales por medio de los cuales nos acercamos a la realidad son básicamente idénticos a los que empleamos a la hora de crear o apreciar una ficción” (Volpi, 2011: 16). De este modo, Luiselli rompe los esquemas de la verdad en tanto que hacer converger mediante la frontera de la ficción dos categorías aparentemente contrarias: verdad y mentira. Así, desmiente, a su vez, que la ficción sea lo opuesto a la verdad y constata que toda realidad es en realidad una ficción, en tanto que pasa por los filtros de la propia subjetividad.

En definitiva, archivo y repertorio no son compartimentos estancos y confrontados. Trabajan de manera conjunta, conviven, y precisamente el diálogo que se pueda producir entre ambas formas de concebir la memoria es lo que permite unir temporalidades, hacer presente la historia y que aquellos elementos pasivos devengan activos, vuelvan a la vida con nosotros mientras nosotros volvemos a vivir con ellos. La propia Luiselli, lo deja claro cuando afirma que para ella: “Documenting means observing what's in front of me -my kids, someone else's kids, a conversation between a mother and son on a bus- but it also means observing the books I'm reading and underlining” (Luiselli, 2019: s.p.).⁹

Por lo tanto, la obra literaria es concebida en sí misma como una performance, como algo vivo, como algo que también el lector hace vivir y como un instrumento que hace vivir la Historia. En ella conviven el pasado, el presente y el

⁸ “Al principio me limité a hacer fotos, y luego empecé a pensar en la forma en que las fotos documentaban el país de forma diferente -o no- a la forma en que escribía sobre él. Empecé a pensar en integrarlas en la narración. No como ilustración, no como sustituto de lo que se dice, sino de manera que creara una tensión interesante con lo que se escribe. Después, decidí empezar a fabricar las imágenes. Se convirtieron en un instrumento de ficción” (Luiselli, 2019: s.p.). [Traducción propia].

⁹ “Documentar significa observar lo que está delante de mí -mis hijos, los hijos de otra persona, una conversación entre una madre y un hijo en un autobús-, pero también significa observar los libros que estoy leyendo y subrayando” (Luiselli, 2019: s.p.). [Traducción propia].

futuro; la verdad y la mentira mediante la ficción, y la gnoseología occidental con la gnoseología de la alteridad (migrante principalmente) para construir una frontera desde la que pensar.

Conclusiones

La propuesta literaria de Luiselli que aquí hemos analizado recoge un proyecto político basado en la frontera como espacio de convivencia y de progreso en el que la descolonialidad juega un papel fundamental para hacer desaparecer la jerarquía occidental e ingresar el indigenismo en el paradigma gnoseológico. Propone, por lo tanto, una alternativa sistémica, un proyecto político que no se queda en el ámbito de lo teórico, sino que baja a la realidad misma y convierte la teoría en acción, por un lado, proponiendo medidas reales y específicas y, por otro lado, convirtiendo el libro en la primera manifestación de esa práctica descolonial y fronteriza.

La narración, la conversación, el acto mágico y trascendente de contar es inherente a la naturaleza humana. La literatura es, por lo tanto, reflejo de una necesidad de movimiento desde la interioridad a la comunidad. No se trata de un acto egoísta por pervivir en la memoria, entendida como un espacio estático e inamovible, sino que existe de manera inevitable, en la esencia del ser humano, la necesidad de compartir (Martín Gaité, 2000).

Sin embargo, hemos de plantearnos qué compartimos y no solo compartimos la vivencia de una realidad, compartimos ficciones compuestas por una reelaboración de materiales que viven en un fondo sentimental en continuo movimiento y construcción. Nos construimos gracias a la escucha, a la alteridad. Poseemos una identidad social que configuramos y reelaboramos en función de múltiples factores que dependen, en gran medida, del otro. Para compartir, primero hemos de contarnos la ficción a nosotros mismos, establecer esas conexiones, teñir de irrealidad la realidad que, desde que la vivimos, pasa por el filtro de nuestro subconsciente. Compartir es, por lo tanto, en primer término, ficcionar la realidad y, en segundo término, hacer real la ficción.

Luiselli asume este componente ficticio ineludible a la hora de compartir, y hace palpable ese proceso de creación en el que ella misma, sin saber muy bien cómo, consigue unir los fragmentos de una experiencia casi irreproducible, irreproducible precisamente también porque “nuestras maneras de documentar el mundo resultan insuficientes” y porque documentar es “una secuencia de interrupciones, agujeros, partes faltantes, sustraídas del momento en el que la experiencia tuvo lugar. Porque un documento de una experiencia es igual a la experiencia menos uno” (Luiselli, 2019: 130-131).

Frente a esta imposibilidad e insuficiencia de contar una verdad pura, imparcial, y objetiva, quizá tan solo queda, tal y como hace nuestra autora, asumir los problemas del lenguaje, servirse de otras herramientas como la fotografía o la sonoridad y asumir la escritura casi como un imperativo categórico, no solo por el

deber moral de compartir sino porque, como hemos dicho antes, compartir es una necesidad ineludible que ha de ser realizada pese a la frustración o improbabilidad de que esto sea consumado. Compartir es, también, crear comunidad.

De este modo, Luiselli escribe desde la orfandad, desde la herida producida también por el silencio inevitable al que se ha intentado condenar determinadas historias. Nuestra escritora escribe con el fin de construir una realidad otra o de abrir, por lo menos, un espacio de resistencia, en el que la heterogeneidad y la escucha serán fundamentales para nutrir y hacer brotar, de nuevo, una comunidad que haga frente al individualismo voraz del capitalismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Campillo Meseguer, Antonio (2005): “El extranjero (palabras para Jacques Derrida)”. *Daimon: Revista internacional de filosofía*. 34, 125-128
- Curiel, Ochy (2007): “Crítica poscolonial desde las prácticas del feminismo antirracista”. *Nómadas*. 26, 93.
- Curtius, E.R. (1941): *Marcel Proust y Paul Valery*. Buenos Aires: Losada.
- Deleuze, G. (1984): *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Colombia: Revista Sécauto.
- Derrida, J. (2000): *Of Hospitality*. Stanford: Stanford University Press.
- Dóñiz Ibáñez, Zyanya (2020): “El archivo encarnado en Lost Children Archive (2019)”, en *Lucero*, vol. 25, n.º 1, pp. 28-38.
- Ette, Ottmar (2018): *Filología polilógica*. Granada: Universidad de Granada.
- Garí Barceló, Bernat (2021): “La escritura en movimiento de Valeria Luiselli: del paseo solitario a la venida del otro”. *Mitologías hoy: revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*. 23, 103-117.
- Luiselli, Valeria (2016): *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*. Madrid, Sexto Piso.
- _____ (2019): *Desierto sonoro*. Madrid, Sexto Piso.
- Martín Gaité, Carmen (2000): *La búsqueda de interlocutor*. Barcelona: Anagrama.
- Meyer, Lily (2019): “Archive, Archive, Archive: Valeria Luiselli on Reading in Order to Write”, en *Longreads*. Consultado en <https://longreads.com/2019/02/12/interview-with-valeria-luiselli/> (14/11/2022):
- Mignolo, Walter (2003): *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal
- Mignolo, Walter (2008): “El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura”. *Telar: Revista del Instituto interdisciplinario de Estudios*

Latinoamericanos. 6.

- Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010): *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Ed. Tinta Limón.
- Roche Rodríguez, M. (2022): "Entrevista. Valeria Luiselli" en Cuadernos hispanoamericanos. Consultado en <https://cuadernoshispanoamericanos.com/valeria-luiselli/> (14/11/2022).
- Taylor, Diana (2015): *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Volpi, Jorge (2011): *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. Madrid: Alfaguara.
- Zapata, Claudia (2018): "El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina". *Pléyade* (Santiago), 21, pp. 49-71.