

FOTOGRAFÍAS NARRATIVAS:
EL ARCHIVO MULTIMODAL EN *DESIERTO SONORO* DE VALERIA LUISELLI

NARRATIVE PHOTOGRAPHS:
THE MULTIMODAL ARCHIVE IN VALERIA LUISELLI'S *DESIERTO SONORO*

Armando Octavio VELÁZQUEZ SOTO

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: armandovelazquez@filos.unam.mx

Resumen

Publicada en inglés en 2019, *Lost Children Archive* fue traducida al español como *Desierto sonoro*. En esta novela, Valeria Luiselli entretiene la historia del viaje de una familia a través de Estados Unidos con los ecos de los apaches masacrados a lo largo del siglo XIX y las penurias de miles de niños migrantes centroamericanos que intentan llegar al país del “sueño americano”. Con referencias claras a las *road trip novels*, uno de los elementos más importantes en esta novela es el archivo como tema literario y procedimiento de composición. En consonancia con diversos estudios realizados sobre *Desierto sonoro*, en este trabajo propongo un acercamiento a la obra a partir del “paradigma del archivo”, del cual forman parte múltiples producciones artísticas contemporáneas, pero centrándome en los elementos visuales que aparecen en el libro: dibujos, mapas y fotografías. Asimismo, para abordar las tensiones significativas producidas entre el texto y las imágenes, recurro a algunas de las propuestas de los estudios multimodales aplicados a la literatura. De esta manera, realizo un breve análisis de la estructura

Abstract

Published in English in 2019, *Lost Children Archive* was translated into Spanish as *Desierto sonoro*. In this novel, Valeria Luiselli weaves the story of a family's journey across the United States with echoes of the massacre of Apaches throughout the nineteenth century and the hardships of thousands of Central American migrant children who try to reach the country of the “American dream.” With clear references to road trip novels, one of the most important elements in this novel is the archive as a literary theme and composition procedure. In line with various studies carried out on *Desierto sonoro*, in this article I propose an approach to the work based on the “archival paradigm,” which multiple contemporary artistic productions are part of, but focusing mainly on the visual elements that appear in the book: drawings, maps, and photographs. Also, to address the significant tensions produced between text and images, I resort to some of the proposals of multimodal studies applied to literature. In this way, I carry out a brief analysis of the structure of the work to then outline some of the

de la obra y posteriormente perfiló algunos de los elementos de las poéticas de archivo, vinculándolas con ciertas propuestas de los estudios multimodales aplicados a la literatura.

elements of archive poetics, linking them with certain proposals of multimodal studies applied to literature.

Palabras clave: *Análisis del discurso multimodal, Multimedia, Migración en la literatura, Literatura y fotografía, Valeria Luiselli*

Keywords: *Multimodal discourse analysis, Multimedia, Migration in literature, Literature and photography, Valeria Luiselli*

We should begin to see all documentation as intervention, and all archiving as part of some sort of collective project. Rather than being the tomb of the trace, the archive is more frequently the product of the anticipation of collective memory. Thus the archive is itself an aspiration rather than a recollection.

—ARJUN APPADURAI, “ARCHIVE AND ASPIRATION”

En 2019 fue publicada *Lost Children Archive*, la tercera novela de Valeria Luiselli (México, 1983) y la primera que escribe en inglés; el mismo año fue traducida al español como *Desierto sonoro* por la propia autora y Daniel Saldaña París. Luiselli también ha publicado dos libros de ensayos; sus obras se han vertido a más de veinte idiomas y ha sido reconocida con diversos premios, entre los cuales destacan el American Book Award (2018) por *Tell Me How It Ends: An Essay in 40 Questions* (traducción de *Los niños perdidos*, de 2016) y el Rathbones Folio (2020) por su novela más reciente. En el título *Lost Children Archive* se condensan dos elementos que atraviesan la totalidad del relato: los miles de “niños perdidos” latinoamericanos que migran hacia Estados Unidos, y el archivo como tema y procedimiento compositivo. Diversos estudios (Zinni, 2019; Swiderski, 2020; Montero Román, 2021) han destacado la configuración archivística de la obra, ya sea por el trabajo de documentación sonora que realizan los personajes; las distintas enumeraciones de libros, discos y cuadernos; los epígrafes y otras referencias intertextuales de libros teóricos y críticos sobre el archivo, entre otros aspectos. A pesar de que en dichos trabajos se mencionan los elementos

visuales presentes en la novela (dibujos, mapas y fotografías), no se profundiza en las relaciones y tensiones que se establecen entre éstos y el texto, pues se asume que su función es, en cierta medida, complementaria al relato y subordinada a la textualidad.

Aunque en la traducción de la novela el título cambia radicalmente, con lo cual se da un mayor énfasis al espacio y los sonidos (ambos elementos relevantes en la obra), el archivo es sin duda uno de los principales ejes en torno a los cuales se constituye *Desierto sonoro*.¹ Esto puede observarse tanto en la propia trama de la novela como en las numerosas imágenes que aparecen en ella: unas fueron seleccionadas de libros y sitios de internet por la pareja de documentalistas que viaja por carretera con sus dos hijos desde Nueva York hasta Arizona, mientras que la gran mayoría son fotografías instantáneas tomadas por el niño mayor, a quien en las páginas iniciales de la obra le regalan una cámara fotográfica por su décimo cumpleaños. Las veinticuatro imágenes a color, todas tituladas “Polaroid”, aparecen una por página al final de la novela y pueden considerarse, en cierto sentido, como el último capítulo del libro.

La inclusión de estos elementos visuales no sólo está motivada por una voluntad de experimentación, sino también se inscribe en un giro archivístico en las artes obstinado en documentar la realidad por medio de la recolección de rastros y huellas. Vinculadas a este “paradigma del archivo” (Guasch, 2011) o “impulso de archivo” (Foster, 2016), han surgido en el ámbito de lo literario diversas “narrativas del archivo” (López-Gay, 2020) estructuradas en torno a la tensión entre la memoria y el documento. En este trabajo abordaré la dimensión visual del archivo en *Desierto sonoro*; para ello, realizaré un breve análisis de la estructura de la obra y posteriormente perfilaré algunos de los elementos de las poéticas de archivo, vinculándolas con ciertas propuestas de los estudios multimodales aplicados a la literatura.

¹ Posiblemente el cambio radical en el título de la novela se deba a que el libro previo de Luiselli es *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)* (2016); de haber traducido literalmente el título original, se habría dado la repetición de *los niños perdidos* en ambos libros, lo cual podría producir confusiones. En una aproximación a algunas de las publicaciones de Luiselli y Mario Bellatin, Ilse Logie (2020) propone que muchas de las obras de estos autores “son textos que no aparecen simplemente ‘en traducción’, sino que incorporan la traducción más que facilitarla” (208); es decir, están escritos para poder traducirse a otros idiomas. Considero que la hipótesis de Logie puede extenderse a prácticamente toda la obra de Luiselli.

“Perderse en ‘las cenizas’ del archivo”: una novela dispuesta en cajas

Además de haberse escrito originalmente en inglés, *Desierto sonoro* también se distingue del resto de la obra de Valeria Luiselli por su extensión: en sus más de cuatrocientas páginas se desarrolla la historia de una familia que recorre, de norte a sur, los Estados Unidos con el objetivo de llegar a la Apachería en Arizona. El desplazamiento es otro de los componentes fundamentales de este relato y permite relacionar la obra con las *road trip novels* de la literatura estadounidense, y con la literatura de viajes en general. La familia está compuesta por los padres —él, dedicado a realizar un inventario sonoro de los ecos de los apaches (se asume como “documentólogo”); ella (documentalista), ocupada en catalogar las voces de los niños migrantes latinoamericanos en busca de asilo (a quienes llaman “los niños perdidos”)— y sus hijos: el niño de diez años, hijo del padre, y la niña que cumplirá seis, hija de la madre. Los personajes carecen de nombre hasta que deciden adoptar un apelativo semejante al de los apaches, con lo cual se autodesignan como Papá Cochise, Flecha Suertuda, Pluma Ligera y Memphis.

La novela está dividida en cuatro partes: “Sonido familiares”, “Archivo de ecos”, “Apachería” y “Huellas”. Cada una contiene un número distinto de capítulos, a su vez conformados por fragmentos cuyos títulos pueden repetirse en otras partes de la obra. Durante los preparativos del viaje, Papá Cochise adquiere “siete cajas de archivo (38 x 30 x 25 cm) de cartón con doble fondo y tapas resistentes” (Luiselli, 2019: 16) en las que llevará todo lo necesario para realizar su investigación: libros, cuadernos de notas, folders con información, discos, etcétera. No obstante, Flecha Suertuda, su esposa, se apropia de una de las cajas para guardar sus propios materiales, y después cada uno de los niños pide la suya propia, las cuales llevarán vacías “para poder coleccionar cosas durante el viaje” (Luiselli, 2019: 37). Las cajas cumplen una función fundamental en la novela: al consultar el índice observamos que están presentes en tres de las cuatro partes de la obra, y además de que su contenido se describe con precisión, las cajas también aparecen representadas en el libro: un recuadro de línea continua ocupa toda la página impar; centrada en la parte superior aparece la palabra *Caja* seguida de un número romano (del uno al siete). En la siguiente página (o páginas) se enlistan, agrupados en distintos conjuntos, los objetos contenidos, todos ellos empleados por los padres para sus proyectos sonoros. Como lo señala

Liliana Swiderski (2020), “El contenido de las cajas de los padres, minuciosamente inventariado, descubre sus expectativas, su formación profesional, su enciclopedia cultural, sus dudas y su posición ideológica; los niños, en cambio, parten en estado de inocencia” (88-89).² Sin embargo, dicha inocencia será desplazada por las experiencias que los hijos tienen a lo largo del viaje, las cuales les permitirán llenar sus propias cajas y con ello construir un archivo personal.

Como puede observarse a partir de esta breve descripción de la obra, en *Desierto sonoro* el archivo se presenta en diversos niveles: desde los proyectos de investigación de los padres, pasando por la representación de las propias cajas en la página impresa, las numerosas referencias hechas a libros que tratan sobre documentar, hasta convertirse en el objetivo mismo del viaje para los integrantes de la familia: el archivo es tanto el origen como el final del periplo. La relevancia y persistencia del archivo en este relato de Luiselli lo convierten en uno de los temas que estructuran la novela. Para Claudio Guillén (2005), el tema tiene una condición “activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por un lado. Objeto de modificación, por otro. Procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula y trastorna. [...] No es lo que se dice, advertíamos, sino aquello con lo que se dice” (235). El comparatista español destaca que el tema trasciende la anticuada oposición entre contenido y forma, pues, a pesar de originarse en la dimensión semántica de la obra, requiere, para materializarse verbalmente, del despliegue de distintos elementos formales: los temas piden formas y éstas, a su vez, inciden en la configuración temática del texto literario.

Aunada a su importancia como “tema estructurador” perceptible en diversos niveles de la novela, el archivo en *Desierto sonoro* también puede concebirse como un conjunto de procedimientos de composición. Al final del volumen, después de los agradecimientos, aparecen dos paratextos fundamentales para entender la construcción de la novela: “Obras citadas (notas sobre las fuentes)” y “Créditos de las imágenes”. En el primero se consignan detalladamente todas las obras referidas en el libro y se señala lo siguiente: “El archivo que sostiene la novela es un elemento inherente y al mismo tiempo visible en la narrativa central. En otras palabras, las referencias a las

² La representación visual de las cajas de archivo al mismo tiempo hace evidente las dimensiones de la caja tipográfica del libro: las líneas continuas impresas coinciden con los márgenes de las zona de impresión. De esta manera puede afirmarse que todo el libro, y no sólo los objetos reunidos por los personajes, está distribuido en cajas.

fuentes [...] funcionan como marcadores interlineales que apuntan a la conversación polifónica que el libro mantiene con otras obras” (Luiselli, 2019: 453). Sin cuestionar si hay o no polifonía, lo cierto es que esta red de relaciones intertextuales es más que un conjunto de referencias; en cierta medida da cuenta del “archivo cultural” del cual surge *Desierto sonoro*, pues cada una de las obras enlistadas ha contribuido de alguna manera para que esta novela haya podido formarse.

No obstante, es necesario plantear que este archivo cultural, más que a un origen, apunta a un procedimiento de composición o ensamblaje, pues como destaca Swiderski (2020): “la escrupulosidad para consignar las fuentes replica el *afán documental* que sostiene la novela” (89; énfasis agregado). Dicho afán documental, presente en otras obras literarias y manifestaciones artísticas, también se extiende al apartado “Crédito de las imágenes”, las cuales sólo aparecen en las cajas v y vii, pertenecientes a la madre y al hijo, respectivamente. Las de la caja v son imágenes que Flecha Suertuda ha reunido antes de comenzar el viaje porque son útiles para su proyecto; provienen de fuentes públicas y aparecen intercaladas con reportes de mortalidad de migrantes, recortes, folders, títulos de libros, e incluso la página de una revista con un poema en inglés. La distribución de todos estos elementos trata de reproducir el desorden de la caja de archivo de Flecha Suertuda, que contrasta con la escrupulosa organización de las cajas de Papá Cochise.

Por otra parte, las imágenes de la caja vii son las veinticuatro fotografías instantáneas que Pluma Ligera tomó durante el recorrido; aunque se indica que provienen “del archivo personal de la autora” (Luiselli, 2019: 459), no se dice si fueron elaboradas expresamente para el libro o no. El origen extraliterario de estas fotografías refuerza la referencialidad que históricamente se les ha adjudicado a estas imágenes y, con ello, se muestran como vestigios, “huella de lo real, una impresión o reproducción directa, sin mediación, del referente” (Perkowska, 2013: 39). A pesar de que puede ser una coincidencia, el número de fotografías es igual al de fotogramas que en el cine se requerían para producir la ilusión de un segundo de movimiento; asimismo, la disposición de todas estas imágenes juntas en la parte final del libro les confiere un carácter de secuencia y, en cierta medida, las hace equivalentes a prácticamente todo el viaje. Sin embargo, para que esta secuencialidad adquiera una dimensión temporal —y narrativa—, es necesario relacionar las fotografías con los distintos capítulos que

las preceden, pues en ellos se cuenta cómo fueron tomadas por Pluma Ligera, lo cual permite saber a qué momento del viaje corresponde cada imagen.

Las veinticuatro fotografías documentan no sólo el propio viaje, sino también el proceso por medio del cual el hijo mayor aprende a manejar la cámara instantánea y, con esto, se distancia, hasta cierto punto, de sus padres. Mientras ellos construyen archivos sonoros, él elabora uno visual y, además, graba un casete para su hermana en el que le narra todo lo sucedido durante el viaje, pues sabe que al final del recorrido sus padres se separarán y Memphis, al ser tan pequeña, no podrá recordar lo que vivieron. Además de sus recuerdos sobre el último viaje que realizaron como familia, Pluma Ligera cuenta con las imágenes que al término de la novela constituyen su propio archivo; con ellas llena la caja de cartón cedida por su padre. Es significativo que sean fotografías instantáneas y no digitales, pues en la materialidad del papel “auto-revelado” se conjugan la tangibilidad y la fragilidad de las huellas que no son el viaje, ni tampoco sus recuerdos: “señalan lo que no está ahí, lo que no vuelve sino en destellos, vacíos, agujeros, recreando una experiencia de la ausencia” (Zinni, 2019: s. p.).

El archivo de Pluma Ligera contiene el famoso “esto ha sido” que, según Roland Barthes (2018), caracteriza a la fotografía: “lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto [...] ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado” (91). En *Desierto sonoro*, el “esto ha sido” designa, además de los objetos captados por la cámara, al aprendizaje del hijo mayor y el último viaje de la familia. Las fotografías documentan no sólo lo que la mirada observó en algún momento del periplo, sino también el innumerable conjunto de acciones que condujeron a los personajes a determinados sitios, las habilidades que Pluma Ligera fue adquiriendo para manejar la cámara, las tensiones raciales, la desolación, la decadencia... los vestigios de las violencias pasadas y presentes. Además de por su visualidad, el archivo del hijo mayor se distingue del de los padres por conformarse mientras transcurre el viaje: es una obra en proceso que al concluir también cierra la novela; ambos rasgos permiten concebir *Desierto sonoro* como un archivo multimodal. En el siguiente apartado referiré brevemente algunos elementos de los estudios multimodales aplicados a la literatura y de las poéticas de archivo; a partir de ellos analizaré ciertas características de la novela de Luiselli.

“Me pregunto si no le habré contagiado mi manía documental”: relatos que se construyen como archivos

La inclusión de imágenes en obras literarias, en este caso de fotografías, no es un recurso nuevo; no obstante, se piensa con frecuencia que la función de los elementos visuales es la de ilustrar el texto, de lo cual se deduce su carácter accesorio y, en cierta medida, prescindible. Para Magdalena Perkowska (2013), la presencia conjunta de texto e imágenes da lugar a una resistencia entre los elementos, una “tensión que se produce entre el mensaje visual y el verbal” (52) que activa, en la recepción, tanto al lector como al espectador. Para dar cuenta de estas tensiones significativas, desde mediados de la década de los noventa del siglo pasado los estudios sobre multimodalidad afirman que no existe la comunicación monomodal, pues todo intercambio comunicativo entre seres humanos emplea dos o más modos.³ En el caso de los estudios multimodales aplicados a literatura, se parte de que el lenguaje verbal no es ni la única ni la más importante forma de comunicarse, y se afirma que la interpretación de una obra no debe privilegiar los elementos textuales sobre los visuales, sino cuestionar qué relaciones se establecen entre ellos.

Una de las principales objeciones a la multimodalidad es, precisamente, su noción de *modo*, que tiende a confundirse con la de *medio* (ampliamente desarrollada por los estudios de intermedialidad). Para los teóricos de la multimodalidad, el modo es un conjunto de recursos semióticos (color, forma, gestos, etcétera) y el medio son los elementos materiales o físicos por los que se transmiten estos modos (instrumentos musicales, madera, papel, etcétera) y los canales de comunicación (Page, 2010: 6).⁴ En el caso de la literatura multimodal, podemos distinguir la que se desarrolla impresa de la digital; en ambas pueden estar los mismos modos, pero es precisamente el medio (su soporte material) el que marca los límites y posibilidades en el empleo de recursos semióticos. En el caso de la versión impresa de *Desierto sonoro* observamos que su medio es el papel, en el cual aparecen imágenes y textos (entre otros modos),

³ He realizado una aproximación introductoria más amplia sobre la multimodalidad y un breve análisis de tres novelas mexicanas en Velázquez Soto (2021).

⁴ Sin duda, la distinción entre medio y modo, tal como la planteo aquí, es bastante difusa y requiere mayores precisiones; como lo señala Rodrigo Guijarro Lasheras (2019), incluso en las publicaciones especializadas sobre multimodalidad más reconocidas, como *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (2014), existe ambigüedad al distinguir ambos términos e, incluso, *multimodalidad* y *multimedialidad* se emplean de manera intercambiable.

pero no audios, pues es precisamente el medio el que limita los modos posibles. A esta restricción se debe que la grabación del relato del viaje de la familia (hecha por Pluma Ligera para Memphis) sea transcrita en la novela, estableciéndose una equivalencia entre el texto y el audio; en contraste, como las fotografías instantáneas comparten el mismo medio que el libro, sí son integradas a éste.⁵

Uno de los rasgos representativos de la narrativa multimodal reciente es la documentación de la realidad hecha por los propios personajes. A partir de distintas novelas multimodales inglesas y alemanas, Wolfgang Hallet (2009) identifica que en ellas los personajes se ocupan de manera casi obsesiva en documentar su realidad con fotografías y películas: “también son coleccionistas de todo tipo de documentos como artículos de periódicos y recortes, anuncios, avisos de defunción, cartas escritas por ellos mismos o por otros, poemas y mensajes escritos, entradas, registros, anotaciones en el diario, etcétera” (136).⁶ Estos elementos pueden aparecer transcritos o reproducidos como imágenes legibles y es posible que se desarrolle una historia completa sobre el documento mismo y su relación con los personajes, con lo cual estas obras representan “el proceso de construcción de un archivo personal y cultural de algún tipo [...] En ese sentido, la novela multimodal también representa y hace accesible la multimodalidad de los archivos culturales, del conocimiento y la memoria” (Hallet, 2009: 136-137).⁷

En *Desierto sonoro*, la documentación de la realidad hecha por los personajes es un elemento fundamental en la obra; a diferencia del archivo de Papá Cochise (que es representado sólo por medio de texto), los de Flecha Suertuda y Pluma Ligera se caracterizan por su multimodalidad, pues además de elementos textuales, también incluyen distintas imágenes vinculadas en formas diversas con el desarrollo de la diégesis. Es quizá la “Caja V”, perteneciente a la madre, en la que se encuentran con mayor potencia los objetos que apuntan a un archivo cultural de la migración, el exterminio y el despojo. Flecha Suertuda observa que la aniquilación, reubicación y

⁵ En la versión digital de *Desierto sonoro* sí aparecen las fotografías y otros elementos visuales; sin embargo, las cajas y ciertos juegos con la tipografía fueron omitidos sin mayor explicación, como si su ausencia no fuera significativa; dichas omisiones evidencian la perspectiva “textocentrista” que rige las publicaciones literarias.

⁶ “They are also collectors of all sorts of documents like newspaper articles and clippings, advertisements, death notices, letters written by themselves or others, handwritten poems and notices, entrance tickets, agenda, diary entries and so forth”. La traducción de textos en inglés es mía.

⁷ “The process of building up a personal and cultural archive of some sort [...] In that sense, the multimodal novel also represents and makes accessible the multimodality of cultural archives, knowledge and memory”.

concentración de los diversos pueblos originarios, agrupados como apaches, forma parte de las mismas acciones biopolíticas que rigen el tránsito y la vida “ilegal” de los migrantes latinoamericanos en Estados Unidos. Esto es porque la pertenencia a un territorio y la posibilidad de circular libremente por él se convierten en privilegios de los colonos y sus descendientes, en objetos de deseo para los millones de migrantes que arriesgan su vida al cruzar la frontera. La relación hecha por la madre no sólo se explicita textualmente en distintas partes de la novela, sino que también en su archivo se evidencia esto al reunir en la misma caja, entre otros objetos, lo siguiente: una imagen de Gerónimo y los últimos de su grupo al pie del tren que los conduciría al destierro y la muerte en Florida; una fotografía de los objetos encontrados en los senderos del desierto recorridos por migrantes; el mapa de la ONG Fronteras Compasivas, en el que se advierte a los migrantes no atravesar el desierto; los reportes de mortalidad de los cuerpos encontrados, casi todos ellos fallecidos por deshidratación, elaborados por una oficina forense.

Mientras el archivo de la madre se conforma antes de iniciado el viaje y tiene un carácter mucho más colectivo y cultural, el del hijo mayor es personal y está en proceso de construcción, por lo que en la novela se cuenta el inicio de la grabación del relato del viaje para Memphis y su aprendizaje en el manejo de la cámara: cómo toma las fotografías, en dónde las guarda para que se revelen y, finalmente, la decisión de archivarlas en su caja. Las fotografías aparecen organizadas cronológicamente en la parte final del libro, en cierta medida separadas del resto de la obra. Esta peculiar disposición puede explicarse por la distribución en cajas de los archivos que cada miembro de la familia posee: la caja es una unidad que se integra al resto de la novela, pero permanece apartada de ella, limitada por el recuadro que la contiene.

No obstante, la disposición de las fotografías también puede relacionarse con el “propósito documental” que Mitchell (2018) identifica en el ensayo fotográfico, en el cual las relaciones entre texto y fotografías se basan en la “igualdad, independencia y colaboración” (252), lo cual hace que las imágenes no sean ilustrativas del texto, ni que éste las explique. Aunque en las referencias de *Desierto sonoro* no se menciona, existen semejanzas entre la novela de Luiselli y *Let Us Now Praise Famous Men* (1939), uno de los ensayos fotográficos estudiados por Mitchell (2018), obra descrita de la siguiente manera: “Las fotografías están completamente separadas, no sólo del texto [...] sino de cualquiera de esas mínimas características textuales que generalmente

acompañan las fotografías: sin leyendas, fechas, nombres, localizaciones, ni números que pudieran asistir la ‘lectura’ de las mismas” (253). La descripción es claramente aplicable a las imágenes tomadas por Pluma Ligera, que sólo aparecen encabezadas por la palabra “Polaroid”, pero sin ningún otro texto. Para Mitchell (2018) esta separación tiene, entre otros objetivos, el propósito de dificultar el “acceso demasiado fácil al mundo que representan [las fotografías]” (257), y funciona como una “estrategia ética” que sabotea cualquier posibilidad de apropiarse fácilmente de las imágenes. En *Desierto sonoro* puede afirmarse que dicha estrategia implica no fotografiar a los niños migrantes, aunque sí se narre cómo son deportados:

Veo una fila mínima de figuras que salen andando del hangar hacia la pista. Son todos chicos. Niños, niñas: uno detrás de otro, sin mochilas ni nada. Avanzan con el aire de quien ha capitulado, prisioneros silenciosos de una guerra que ni siquiera les toca pelear. [...] Ayer en la noche los trajeron en autobús desde un centro federal de entrenamiento policial en Artesia hasta este pequeño aeropuerto sobre la Carretera Estatal 559. Ahora caminan hacia el avión que los llevará de vuelta al sur. (Luiselli, 2019: 228)

Mientras Memphis duerme en el coche, los padres y el hijo mayor miran desde la reja que limita la pista de aterrizaje cómo se va llenando el avión que deportará a los “niños perdidos”; la madre narra con detalle todas las circunstancias del hecho. No obstante, en la fotografía que Pluma Ligera toma antes de que inicie el abordaje, sólo puede verse, a través de la reja, un avión detenido en la pista, sin ningún niño o agente de migración cerca. ¿Por qué no fotografiar a los niños migrantes? Porque sin duda esto sería lo esperado y lo más sencillo: una foto de denuncia explícita; en contraste, el acceso fácil a la “crisis migratoria” es saboteado deliberadamente, con lo cual se obstruye cualquier posibilidad de consumo. La fotografía del avión, una “imagen intolerable”, adquiere una mayor potencia crítica al alejarse de lo anticipado y con ello “contribuye a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible” (Rancière, 2019: 103). La estrategia ética señalada por Mitchell adquiere una dimensión política porque no se fotografía la brutalidad de las deportaciones de menores, sino sus herramientas y mecanismos: “Así tal vez produce un desplazamiento del afecto acostumbrado

de indignación a un afecto más discreto, un afecto de efecto determinado, curiosidad, deseo de ver de más cerca” (Rancière, 2019: 104). La curiosidad planteada por Rancière impulsa a sustituir la indignación esperada por la reflexión que problematiza lo que se observa, a mirar con mayor atención una imagen de poca calidad que, en última instancia, no puede mostrar más porque nada oculta. Lo que el espectador quiere mirar no está en la imagen, tampoco en el texto, sino en el afuera al que remite la fotografía: la llamada “crisis migratoria” que se ha convertido en un régimen de expulsiones y desplazamientos humanos.

La voluntad de Pluma Ligera de documentar el viaje para que Memphis lo recuerde en el futuro forma parte de los distintos elementos que hacen de la archivación un procedimiento de composición de la novela, y esto se relaciona con el “paradigma de archivo” que Anna Maria Guasch (2011) ha señalado como una de las tendencias del arte del último siglo. Para esta investigadora, el arte de archivo “se refiere al tránsito que va del objeto al soporte de la información, y de la lógica del museo-mausoleo [semejante a la de la biblioteca] a la lógica del archivo” (10). Guasch (2011) identifica en el arte contemporáneo dos funcionamientos de las “máquinas de archivo” relacionados con su soporte físico: “el archivo unido a la cultura objetual y a la lógica de los sistemas de memorias materiales, y el archivo basado en la información virtual, que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable” (15). Al interior del universo diegético en *Desierto sonoro*, los distintos archivos que se conforman tienen una dimensión objetual que en cierta medida aspira a una mayor estabilidad y permanencia. Quizá esto explique que las fotografías tomadas por Pluma Ligera no sean digitales, sino instantáneas, lo que también implica que no existe un negativo al cual recurrir para multiplicar las imágenes: cada una de ellas es un original “recalcitrantemente tangible” (Foster, 2016: 105) resguardado en una caja de cartón. La tangibilidad del archivo lo transforma en “un repositorio para el futuro, un punto de partida, no un punto final” (Guasch, 2011: 303). En la novela, este volcarse hacia el porvenir es evidente en la intención de Pluma Ligera por documentarlo todo: “sabía que tú no recordarías nada de ese viaje, porque sólo tenías cinco años [...] Necesitaba encontrar una forma de ayudarte a recordar, aunque sólo fuera a través de las cosas que yo documentaba para ti, para el futuro” (Luiselli, 2019: 258). De esta forma, y como señala Arjun Appadurai (2003) en el epígrafe que encabeza este trabajo, la grabación y fotografías que Pluma Ligera prepara para Memphis, además de documentar el

propio viaje, no tienen como objetivo último la constitución de un archivo: son una intervención directa para generar un vínculo entre ellos que los una en el futuro; “así, el archivo es en sí mismo más una aspiración que un recuerdo” (16).⁸

En su investigación sobre archivo y narrativas de vida, Patricia López-Gay (2020) destaca que el efecto de realidad que produce el archivo inserto en una obra literaria es una desestabilización fundamental de los marcos de la ficción novelesca. De aquí que López-Gay llame *ficciones de verdad* a las obras que constituyen su corpus de estudio: novelas en las cuales las fotografías se integran como parte fundamental del relato, ya sea que se presenten producidas por la propia voz narrativa o para constatar/confrontar alguna de sus afirmaciones. Para López-Gay (2020) el “autor-archivista retorna como una figura que ordena y reordena sobre el papel o en la pantalla fragmentos, ruinas de un todo presentado como inaprehensible; organiza recuerdos y reflexiones cotidianas, citas que podrían o no ser inventadas, inciertas fotografías y otras huellas difusas, visuales o textuales” (27). En estas narraciones se integran sistemáticamente diversos elementos visuales, de los cuales se da por hecho que remiten a la realidad extratextual, presentándose como “evidencia archivística”. López-Gay (2020: 72) observa dos tendencias en las narrativas de archivo: en la primera (a la que llama *moderna*) se considera al archivo como fuente del relato; en la segunda (designada como *posmoderna*), el archivo y el relato se constituyen mutuamente, de tal forma que el proceso de selección y catalogación de las huellas se narrativiza.

Los “personajes-archivistas” de *Desierto sonoro* perturban con sus archivos la ficcionalidad de la novela, pues los elementos que resguardan en sus cajas reiteradamente remiten al universo factual exterior a la obra. Asimismo, la narrativización del archivo ubica su constitución en el presente diegético del relato y, a la par, lo proyecta hacia el futuro al conformarlo con las huellas que permitirán la rememoración en el porvenir. Si bien el archivo “no será jamás la memoria ni la anamnesis en su experiencia espontánea, viva e interior” (Derrida, 1997: 19), los elementos que contiene cumplen la doble función de constatar la existencia de lo ya sido y facilitar el acceso al pasado al propiciar la rememoración. En este sentido, las fotografías de Pluma Ligera son las pruebas de múltiples aprendizajes y de un viaje; al observarlas en secuencia puede percibirse el paulatino mejoramiento de sus habilidades y, también, el

⁸ “Thus the archive is itself and aspiration rather than a recollection”.

descubrimiento del mundo que recorre con su familia, un exterior que se balancea entre los extremos de la hostilidad y la indiferencia.

“Y tendrás las fotos y también esta grabación como evidencia”: consideraciones finales

El paradigma del archivo que Ana Maria Guasch (2011) ha destacado como una dominante en el arte del último siglo sin duda está presente en diversas tradiciones literarias; en el caso de la literatura latinoamericana, *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli forma parte de un creciente corpus de obras desarrolladas a partir del archivo como tema y procedimiento de composición. Aunque esta vertiente se ha intensificado en las últimas dos décadas, en cierta medida vinculada al giro de la memoria presente en la región, encontramos antecedentes de narrativas del archivo en obras como *Libro de Manuel* de Julio Cortázar, publicado en 1973. En México han aparecido en los últimos años diversos libros, como *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber, *Procesos de la noche* (2017) de Diana del Ángel, y *Permanente obra negra* (2019) de Vivian Abenshushan, por mencionar sólo algunos, en los que el “procedimiento archivo” y la inclusión de elementos visuales es fundamental para la configuración de las obras. A pesar de la semejanza en los recursos y modos de hacer, los objetivos políticos de cada obra son distintos, y también lo es su papel en las disputas por las memorias del futuro.

En *Desierto sonoro* es posible identificar el funcionamiento del archivo en los distintos niveles de la obra, desde su desarrollo como procedimiento de composición por parte de la autora archivista, pasando por las acciones de los personajes, las referencias intertextuales y su tematización por medios narrativos y visuales. Asimismo, la inclusión de imágenes en la novela, principalmente las fotografías adjudicadas a Pluma Ligera, tensionan las relaciones entre los elementos visuales y los textuales, produciendo una obra en la que el archivo multimodal se ofrece como una grieta para atisbar que la historia de un viaje familiar está inmersa en el innumerable tejido de los desplazamientos humanos.

En la novela archivo que es *Desierto sonoro* se observa que la vinculación de las prácticas de archivo con las estrategias multimodales no están del todo comprometidas en las luchas por las memorias del pasado, sino orientadas por un claro deseo de

contribuir a las memorias del porvenir: “esta práctica del archivo, al situarse en un presente casi contemporáneo a la escritura [...] nos distancia de la idea del pasado, aunque permanezca en ella la de archivo de lo real y de recolección de fragmentos y retazos” (Garramuño, 2015: 70). Finalmente, con esta novela Valeria Luiselli también cuestiona de manera frontal las tradicionales divisiones de las literaturas nacionales y postula la autotraducción como una práctica creativa.

Referencias bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. (2003). “Archive and Aspiration”. En Joke Brouwer y Arjen Mulder (Eds.), *Information is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data* (pp. 14-25). V2; NAI.
- BARTHES, Roland. (2018 [1980]). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (Joaquim Sala-Sanahuja, Trad.). Paidós.
- DERRIDA, Jacques. (1997 [1995]). *Mal de archivo: una impresión freudiana* (Francisco Vidarte, Trad.). Trotta.
- FOSTER, Hal. (2016). “El impulso de archivo” (Constanza Qualina, Trad.). *Nimio*, (3), 102-125. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>.
- GARRAMUÑO, Florencia. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- GUASCH, Anna Maria. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo. (2019). “La multimodalidad en la narrativa española contemporánea: tres vías de integración del discurso no verbal”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, 747-780. <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25093>.
- GUILLÉN, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Tusquets.
- HALLET, Wolfgang. (2009). “The Multimodal Novel: The integration of Modes and Media in Novelistic Narration”. En Sandra Heinen y Roy Sommer (Eds.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (pp. 129-153). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110222432.129>.

- LÓPEZ-GAY, Patricia. (2020). *Ficciones de verdad: archivo y narrativas de vida*. Iberoamericana Vervuert.
- LOGIE, Ilse. (2020). “¿Escritos en la traducción y para la traducción? Dos ejemplos: Valeria Luiselli y Mario Bellatin”. En Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy y Gesine Müller (Eds.), *Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias* (pp. 207-222). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110673678-012>.
- LUISELLI, Valeria. (2019). *Desierto sonoro* (Daniel Saldaña París y Valeria Luiselli, Trads.). Sexto Piso.
- MITCHELL, W. J. T. (2018 [1994]). *Teoría de la imagen* (Yaiza Hernández Velázquez, Trad.). Akal.
- MONTERO ROMÁN, Valentina. (2021). “Telling Stories That Never End: Valeria Luiselli, the Refugee Crisis at the US-Mexico Border, and the Big, Ambitious Archival Novel”. *Genre*, 54(2), 167-193. <https://doi.org/10.1215/00166928-9263052>.
- PAGE, Ruth. (2010). “Introduction”. En Ruth Page (Ed.), *New Perspectives on Narrative and Multimodality* (pp. 1-13). Routledge.
- PERKOWSKA, Magdalena. (2013). *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Iberoamericana Vervuert.
- RANCIÈRE, Jacques. (2019 [2008]). *El espectador emancipado* (Ariel Dilon, Trad.). Manantial.
- SWIDERSKI, Liliana. (2020). “Desierto sonoro, de Valeria Luiselli: en búsqueda de los ‘niños perdidos’”. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista Semestral de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, (13), 87-100. <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2020/09/87-100.pdf>.
- VELÁZQUEZ SOTO, Armando Octavio. (2021). “Novelas desbordadas. Multimodalidad en la narrativa mexicana contemporánea”. En Tomás Martínez Gutiérrez y Cecilia Eudave (Coords.), *Imaginar el pasado, reconstruir futuros. Literatura mexicana del siglo XXI: entre nuevas textualidades y la reivindicación de tradiciones* (pp. 15-40). Universidad de Guadalajara.
- ZINNI, Mariana. (2019, 8 de octubre). “Novela, archivos, ecos: *Lost Children Archive*, de Valeria Luiselli” (en línea). *Viceversa Magazine*, Cultura. Recuperado de <https://www.viceversa-mag.com/novela-archivos-ecos-lost-children-archive-de-valeria-luiselli/>.