

**XXXIII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2021**

Ecoss temporales en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli

Marina Cecilia Rios (UBA-ILH- CONICET)

La novela *Desierto sonoro* (*Lost Children Archive*) se publicó en castellano en el año 2019 a través del sello Sigilo y con la traducción Daniel Saldaña París en colaboración con Valeria Luiselli. Se trata de una novela cuya diégesis narra el viaje en auto de un matrimonio con sus hijos desde Nueva York hasta Arizona. La pareja se dedica a documentar sonidos y deciden emprender este viaje a partir de nuevos proyectos laborales: él interesando en recopilar y documentar la historia del último pueblo originario de Estados Unidos que le hizo frente al blanco norteamericano y al mexicano respectivamente. Ella, persigue la historia de los niños perdidos en la frontera entre México y Estados Unidos. Al final del recorrido, el matrimonio se va a separar para dedicarse cada uno a dichos proyectos. Esto implica la disolución del ensamblaje familiar, cada uno se quedará con su hijo biológico. El viaje íntimo sirve como núcleo para que en el camino se desplieguen estas historias con sus variantes: la historia de los apaches y del guerrero Gerónimo y su jefe Cochise; y la historia de los niños en la frontera que a su vez, es atravesada por el libro de las "Elegías". Éstas cuentan la historia de otros niños que cruzan fronteras nacionales en los techos de los trenes con el objetivo de encontrarse con sus familiares al otro lado de un supuesto destino favorable. Dichas elegías se ofrecen como texto apócrifo de la autora italiana Ella Camposanto que la narradora lee a veces en voz alta a sus hijos, otras, graba y otras es el niño quien las lee. Para llevar a cabo la narración, el texto se organiza a partir de siete cajas que la familia lleva en el baúl del auto. Cada una de ellas contiene material sonoro, gráfico, escrito y/o visual que se va descubriendo a medida que el relato avanza. Las cajas funcionan como archivos y documentos de las historias al tiempo que operan como engranajes compositivos de las elecciones formales de la novela. Dos narradores llevan adelante el relato: la voz de la madre primero, el niño de diez años, después. Ese cambio de enunciación contribuye a cruzar, en la segunda mitad de la novela, dos historias que se superponen y se cruzan entre sí.

En las jornadas anteriores realicé una presentación preliminar sobre la novela en relación a las imágenes de pueblo que se trazaban en el texto. Asimismo, sobre el final de la exposición planteé una serie de interrogantes que podrían contribuir a pensar ese objetivo. Uno de ellos fue preguntarme acerca del modo que en que se figura el tiempo y espacio a lo largo de la trama. Como punto de partida he elegido detenerme en una escena que destaca la noción de eco y que sirve como disparador para pensar cuestiones relativas al tiempo tanto en su dimensión narrativa como en su dimensión figurativa.

Cuando la familia llega a Nuevo México, en una de sus paradas realizan un tracking en las montañas. Esta es una de las tantas formas que tiene el matrimonio de pasar el tiempo junto a sus hijos sin la necesidad de comunicarse demasiado. Un tiempo subterráneo que se configura de forma silenciosa. Un tiempo que no aparece tematizado pero que completa la atmósfera de aquello que se avecina como ineluctable: la disolución. La familia decide descansar en unas rocas planas y pronto descubren que en ese enclave se genera un eco. El eco puede poner en la misma sincronía las coordenadas espacios-temporales tal como el niño explica a su hermana:

“¿Te acuerdas de la pelotas que rebotan mucho y que sacamos de esa máquina en el restaurante donde luego tú lloraste? Sí, dijiste (...). ¡Recuerdas cómo jugamos con ellas afuera del restaurante después lanzándolas contra el muro y atrapándolas de nuevo? Ahora me estabas poniendo atención y dijiste, sí, me acuerdo. Nuestras voces son como esas pelotas que rebotan mucho, aunque no puedas verlas rebotando ahora, dije. Nuestras voces rebotan en esa montaña cuando las lanzamos contra ella, y eso se llama eco.” (295).

La analogía sirve para poner en evidencia ese juego de presencia-ausencia en el efecto sonoro del eco. Pero además permite leer algunas capas compositivas de la novela. Tiene esa capacidad de reverberar como tema y forma de la ficción para nutrir el desarrollo aparentemente convencional de la trama. Así desde su tematización, el padre, documentalista sonoro, se dedica, entre otras cosas, a inventariar sonidos y ecos como parte de su nuevo proyecto al tiempo que conforma un archivo personal y familiar tal como se evidencia en la caja VI. Un eco que adquiere una dimensión sonora, visual y afectiva sobre el que volveré líneas más adelante. Además del proyecto del padre, es la narradora quien primero recuerda una escena feliz en la que la familia juega a gritar palabras en un túnel de Nueva York recibiendo pequeños ecos débiles como respuesta. En cambio, es el niño quien cuenta sobre el paseo al pie de las montañas en Nuevo México en donde descubren un eco potente que destaca las sílabas finales de palabras anodinas. El eco implica una reflexión del sonido y un retraso puesto que llega después de que el

sonido se produce. Intersticio, el del retraso, que permite desplegar un tiempo subjetivo de los personajes. El padre a través de la voz infantil atribuye al eco el poder de poner en presencia el pasado, algo así como lo arcaico que se actualiza en el presente que describe Agamben:

En las montañas Chiricahua, en Echo Canyon, dijo, los ecos eran todavía más fuertes y más hermosos. Los ecos más hermosos que hayas oído nunca, dijo, y algunas de ellos llevan tanto tiempo rebotando por ahí que, si escuchas con atención, puedes oír las voces de los guerreros chiricahuas, desaparecidos hace mucho tiempo (296).

Previamente, la madre también exhorta una reflexión interior acerca del eco y del proyecto de su marido:

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. De algún modo, está intentado captar su presencia pasada en el mundo, y hacerla audible a pesar de su ausencia actual. Y lo hace recolectando cualquier eco de ellos que todavía reverbere. Cuando un pájaro grazna o un viento sopla entre las ramas iluminan una porción de un mapa, un paisaje sonoro, en donde Gerónimo estuvo alguna vez. El inventario de ecos no es una colección de sonidos que se han perdido para siempre-eso sería imposible-sino una colección de sonidos presentes en el momento de la grabación y que, al escucharlos, nos recuerdan a los sonidos del pasado (p. 188).

La madre honra esa cavilación benjaminiana al establecer esa sobrevivencia, recuerdo y presencia del pasado en el presente. Captar una presencia pasada y hacerla audible, esa es la interpretación de la madre sobre el trabajo del marido. Sin embargo, hay algo de la tempero-espacialidad del eco que trasciende estas ideas que elucubran los personajes. Porque el eco se vuelve formal y narrativo ya que resuena figurativamente en cada historia: la historia de los niños migrantes y las hijas de Manuela se amplifican a partir de la historia de las elegías. Amplificación en el sentido de que su presencia narrativa cobra sonoridad al leerla a través de los dispositivos multimediales que constantemente la novela describe: las noticias en la radio, los reportes de mortalidad infantil, el póster sobre los huerfanos de Nueva York en el siglo XIX, la elegías intercaladas y organizadas como intervalos musicales.

Por otro lado, la presagiada pérdida de los hijos de la familia también se hace eco de estas historias precedentes. Y es la pérdida, lo que se teje en la superficie y en el fondo de la trama: “Solo tienes que encontrar tu propia forma de entender el espacio, para que el resto

de nosotros nos sentimos menos perdidos en el tiempo” (137) le dice la madre al niño a propósito del uso de la nueva polaroid que el niño recibe como regalo. Pérdidas espacio-temporales y afectivas se escriben al ritmo de una prosa que despliega relatos amplificados por un eco estruendoso. Un eco que puede adquirir preeminencia en una parte de la trama para iluminar otra de las historias. ¿Acaso la huida de los niños no tiene que ver con este intento de la escritura de plegarse sobre sí y hacerse eco de aquellas otras historias? ¿Acaso el póster que aparece en la caja V acerca de los miles de niños huérfanos y enviados en el tren no se hace eco en el instante en que los niños, Memphis y Pluma ligera suben a ese otro tren? O bien ¿los reportes de migrantes no repercuten en cada historia de niños perdidos que la novela insiste en nombrar una y otra vez? Un eco que también resuena en las voces grabadas de la madre y del niño leyendo el mentado libro rojo de Ella Camposanto. Porque el eco se abre paso en esa imaginada oralidad del niño que no escribe pero lee y graba, imprime su voz y nos cuenta cada instantánea que va a guardar en el libro de las elegías y que como bien dice Swiderski (2020) “en principio para darles oscuridad mientras se revelan, luego para conservarlas, lo que une simbólicamente las pérdidas y «revelaciones» de los migrantes y de la familia (p.96)”. Elemento, el de la imagen, que se suma al material de archivo, es decir, la caja VII en donde el niño guarda las instantáneas. Las fotografías (además de su dimensión temporal que por ahora no me detendré) también reverberan como un sonido al tener esa doble identidad vinculada a la narración del instante en que son tomadas (mayormente por el niño) y que remiten a dicha caja. Son fotografías que “hacen eco” si éste se puede convertir, además, en imagen.

El paisaje sonoro no es solamente un modo de nombrar, es un concepto que Luiselli nos ofrece en su material de archivo. Una de las cajas lleva libros de antropólogos, acustemólogos, músicos entre otras inscripciones disciplinares como por ejemplo el libro de Murray Schafer (compositor, músico y artista canadiense) que en la década del 70 acuña el término “Paisaje sonoro” para referirse a la grabación de sonidos del medio ambiente que permiten apreciar la sonoridad de un lugar. Todos los elementos sonoros de ese entorno son los que definen la identidad sonora del espacio.

Y creo que esta referencia nos permite pensar más allá de las lecturas tentadoras de unir el pasado con el presente, de una fantasmática o dialéctica del tiempo que por supuesto también podría leerse en la trama de la novela. No obstante, lo realmente interesante es leer cómo la noción de reverberación se constituye como dispositivo compositivo de la novela para imprimirle sonido a las palabras a partir del efecto sonoro del eco. El retraso,

el rebote de lo que ya no se puede volver leer en la linealidad de la escritura obliga a leer nuevamente todas las historias a partir de una. De eso se encargan también los personajes infantiles de la novela por ejemplo, al preguntar y pedir relatos de niños pertenecientes a los pueblos libres. Es decir, como forma de unir ambas historias a priori desconectadas, la que persigue la madre, y la que lleva al padre, al sur del país.

Tiempo y espacio se pertenecen porque los elementos mismos de la novela, aquellas voces, referencias literarias, musicales, teóricas que recorren la ficción se funden en una identidad sonora que configura un efecto, uno que podríamos llamar de síncrexis al hacer coincidir determinadas imágenes que la novela diseña junto a determinados sonidos aunque no necesariamente se correspondan. Escenas como la de la familia viajando en el auto y escuchando *El señor de las moscas* de Golding, los niños actuando (más de una vez) la canción *Space Oddity* de Bowie (efecto teatral, ritual y sonoro que merecería su desarrollo aparte), la lectura de las elegías grabadas por el niño que lee son susceptibles de pensar en términos de estas correspondencias “creadas” entre las imágenes textuales y los sonidos figurados.

La novela se presenta como un conjunto de materialidades sonoras, visuales, gráficas que migran de un lado a otro para ¿cartografiar? Y componer cada historia que se narra. Como si la escritura rebotara como un golpe de pelota en esa grafía que se intercala entre las páginas para componer cada caja de archivo. ¿Cómo leer los ecos por ejemplo de algunas transcripciones de sonido que el padre guarda en su caja? Son sonidos a veces, más legibles, otras, más ilegibles a la hora de oralizarlos lo que equivale a pensar la acción subjetiva del que oye cuando graba los sonidos y del que lee las transcripciones. Inventario por otro lado que más que como material de trabajo se insinúa como material irónico y afectivo de momentos que quizás ya no vuelvan a repetirse. Porque para que exista un paisaje sonoro, en definitiva, deben existir sujetos que corporizan las competencias de producción de sonidos y posean la capacidad de gestionarlas tal como nos enseña Feld, acustemólogo que Luiselli nos brinda en su caja de archivos. Para este teórico el sujeto casi siempre vive la experiencia auditiva a partir de lo que ha oído, lo que oye y lo que vendrá. Es decir, pasado, presente y futuro. Pero también a la inversa: la naturaleza se hace eco de la historia humana. Por ejemplo, para ciertos pueblos (Kaluli) los pájaros son los espíritus de vidas humanas pasadas que están allí para recordar a los presentes su existencia.

Justamente para contribuir a estos efectos, Luiselli, busca un eco en la escritura más que un “darles voz” a los niños o al último pueblo libre. Como si tratara de crear cierto

distanciamiento y retraso que la escritora emplea para producir puestas en abismo que ocurren en momentos en los que las historias del pasado, presente y las imaginadas se combinan, tal como, sugiere la novela del encuentro en el desierto del niño narrador con una de las hijas de Manuela.

Entonces, mientras las historias se despliegan en tiempo y espacios diferentes: el pasado de los Apalaches, el presente del drama en la frontera (combinado con las elegías y la imaginación de los niños) y el de la familia a punto de bifurcarse la novela va componiendo una suerte de mosaico ¿sonoro? que refracta en pequeños fragmentos de pueblos perdidos, desplazados, olvidados fragmentados que crujen por dentro a partir de capas de dolor, belleza paisajística por momentos y violencia extrema por otros. Una imbricación temporal que se repite en cada ausencia de paisajes sin pueblos. O pueblos sin gente como los parajes de la ruta al sur del país. O gente sin pueblo como todas las historias de niños o huérfanos perdidos que se hilvanan en el relato. Sonoridades figuradas que resuenan y se repican en cada parte de la novela a partir de las voces y sonidos que se traman con las lecturas, las canciones, la radio, las grabaciones, las elegías cuya liricidad se percibe desde la propia escritura. Si la narración se estructura como anillos concéntricos que contienen cada historia, desde la de la familia que viaja hasta la de los niños perdidos; en cada anillo hay ecos generados por las voces que cuentan las historias y rebotan en cada hilo narrativo. Estas voces nacen desde el propio Echo Canyon que logra unir un momento clave de la trama. No es casual que el desenlace de la diégesis principal se resuelva a partir de una ecolocalización, concepto utilizado para describir el encuentro de diversas especies a través de los ecos, en donde sonido, territorio y personajes se encuentran. Quizás, entonces, ya no sean pérdidas espacio-temporales y afectivas sino más bien algo así como un retraso necesario para volverse a encontrar.

Bibliografía citada

Luiselli, Valeria (2019), *Desierto sonoro*. Buenos Aires: Sigilo.

Swiderski, Liliana (2020). “Desierto sonoro de Valeria Luiselli, en búsqueda de <los niños perdidos>”. En *Cuadernos del Hipógrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*. Octubre. Roma