**Rutas, raíces y afectos en *Desierto sonoro*,de Valeria Luiselli.**

Versada en filosofía y teorías de la cultura, la escritora mexicana Valeria Luiselli ha procedido con precaución a la hora de abordar el tema de la inmigración en su novela *Desierto sonoro* (2019). Al menos, es lo que sugieren varios comentarios formulados por su narradora quien se pregunta cómo puede tratar la cuestión sin caer en un sensacionalismo que solo despierta lástima:

Aunque un archivo valioso de los niños perdidos debería estar compuesto, en lo fundamental, por una serie de testimonios o historias orales que registren sus propias voces contando sus experiencias, no me parece correcto convertir a esos niños, sus vidas, en material de consumo mediático. ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Para que otros puedan escucharlos y sentir lástima? ¿Rabia? ¿Y después hacer qué? Nadie decide no ir a trabajar y comenzar una huelga de hambre tras escuchar la radio en la mañana (123).

Contrapone lo que ella ha intentado hacer en un libro anterior suyo, es decir, archivar las historias contadas por los niños refugiados, a las historias mediáticas de las que aborrece porque insensibilizan. A su vez, su esfuerzo por elaborar una narración compleja desde el punto de vista formal da cuenta de su voluntad de mantenerse alejada de una literatura *light* fácilmente recuperable a favor del *statu quo*. El libro al que se refiere su narradora, lo publicó Luiselli en 2016 con el título *Los niños perdidos. Un ensayo en 40 preguntas* y es uno de los indicios que invitan a identificar a la narradora –anónima, los personajes principales en el libro no tienen nombre– con la autora y, por lo tanto, a leer la novela en clave autoficcional.

 Si las noticias que escucha sobre los refugiados en la frontera le parecen problemáticas, también es porque integran un discurso excluyente. En una gasolinera compra un periódico local: ‘Leo un artículo titulado “Niños, la plaga bíblica”, sobre la crisis de los menores en la frontera. Lo leo velozmente, estupefacta ante el maniqueísmo que despliega: patriotas contra invasores ilegales’ (156). Critica a la prensa por incorporar dicotomías que oponen a los buenos autóctonos y los invasores que encarnan el mal: ‘Al leer artículos así me descubro casi divertida con su inamovible certeza de lo que es el bien y el mal, los buenos y los malos. Más que divertida, en realidad, un poco asustada’ (157).

 En lo que sigue partiré de estas afirmaciones para estudiar cómo y hasta qué punto el discurso novelístico de *Desierto sonoro* se distingue del discurso periodístico que critica. Con este propósito enfocaré a los personajes, primero a la familia viajera, los niños migrantes centroamericanos y los apaches para, en un segundo momento, interesarme por los personajes con los que la familia coincide en su viaje y que representan la cultura del *Southwest*. Demostraré que la construcción de estos cuatro grupos da cuenta de la visión del mundo expresada en *Desierto sonoro* y argumentaré que esta visión se apoya en oposiciones diferentes pero tan excluyentes como las que descarta: la novela pinta de forma positiva a quienes se ponen en movimiento y encarnan las identidades “fluidas” mientras que describe en términos peyorativos a cuantos se arraigan en un lugar estable o tienen identidades menos híbridas. Asimismo, sobre los primeros transmite afectos de empatía mientras que inspira desprecio hacia los segundos. Terminaré por argüir que la novela se basa en una amalgamación de distintos tipos de movimiento y que exhibe una insensibilidad flagrante hacia factores socioeconómicos. Esta amalgamación e insensibilidad se relacionan con la veneración que el texto expresa por el movimiento y la fluidez y han provocado en muchos lectores otros sentimientos, de rabia y de frustración, como se puede leer en la plataforma Goodreads.

En vista de que el análisis se centra en la doble cuestión de las identidades sociales y de la transmisión de los afectos, me basaré principalmente en el ensayo de Sara Ahmed titulado *The Cultural Politics of Emotion* (2004, 2014) donde elabora una teoría constructivista sobre cómo las emociones se generan socialmente. No son estados psicológicos, sino prácticas culturales que se estructuran a través de circuitos afectivos: lo que las personas sienten es social y colectivo y se construye en las interacciones entre los cuerpos. Ahmed demuestra que los miedos sociales crean distinciones entre un “nosotros” y un “los otros” que establecen quiénes pueden pertenecer o no a una comunidad. Por lo tanto, estima que las emociones se utilizan en la sociedad para generar, legitimar y aceptar la desigualdad. Para ilustrarlo, se centra en narraciones, destacando que funcionan mediante procesos de “othering” y evidenciando que, en la narrativa hegemónica de los Estados Unidos, ese otro a menudo es el inmigrante, el extranjero, el refugiado. A su respecto circula una narrativa *de daño (injury)* en la que los damnificados resultan ser los estadounidenses blancos que se sienten amenazados por la pérdida de puestos de trabajo, dinero y tierra: ‘So who is hated in such a narrative of injury? Clearly, hate is *distributed* across various figures (in this case, the mixed racial couple, the child molester, the rapist, aliens and foreigners). These figures come to embody the threat of loss: lost jobs, lost money, lost land’ (2014: 44, subr.de la autora).

Leamos la novela a partir de estas ideas de Ahmed y veamos cómo sus personajes interactúan en circuitos afectivos y qué sentimientos procuran generar y han generado de hecho en los lectores.

Los otros: las rutas y la fluidez

*Desierto sonoro* cuenta la historia de un viaje en coche a Arizona hecho por una pareja de intelectuales que viven en Nueva York y que, con sus dos hijos, van tras las huellas de los últimos apaches, tema que apasiona al padre. Durante ese viaje se produce la crisis de la inmigración de los niños centroamericanos que preocupa a la madre. A través de los comentarios de los dos, los hijos se enteran de estos temas y el mayor, enojado por la separación de sus padres que intuye inminente y queriendo solidarizarse con los niños migrantes, una madrugada se escapa con su hermana en busca de quienes ambos han bautizado como los “niños perdidos”. Después de que escuchamos la voz de la madre en la primera parte de la novela, en la segunda, el niño da su propia versión de los hechos.

 La novela da una forma literaria a varios argumentos que Sara Ahmed ha defendido sobre razas, emociones y cuerpos y los representa en el modo de la ficción. Así, su título original, *Lost Children’s Archive* (salió en inglés algunos meses antes que en español), puede leerse como una réplica a la “narrativa de daño” analizada por Ahmed en la que el americano nativo se dice amenazado por distintas pérdidas. Desde su título el texto estipula que el perdedor es el migrante: los niños perdidos se pierden en el desierto y en busca de una ‘escapatoria de su pesadilla cotidiana’ (31). Varios de ellos incluso pierden la vida. Es sobre todo la primera narradora –la madre– la que contesta críticamente al discurso hegemónico de *othering*, lamentando, por ejemplo, que la gente hable de los ‘niños *aliens*’ (195) cuando se trata de los niños que migran. Al subrayar, como Ahmed (2014: 44), pero sin referirse a ella, que la palabra se usa de forma inadecuada, la narradora de Luiselli se posiciona en un lugar de enunciación ideológico-político parecido a la académica.

En la novela los niños perdidos son los *otros* más protagónicos y se describen como víctimas valientes, dulces y solidarias (211, et passim; 369). El hecho de que se enfoque el tema de la inmigración a partir de personas de tan tierna edad, los más vulnerables que encarnan la inocencia, contribuye a suscitar empatía hacia su causa. Observemos al respecto que los niños han sido los únicos migrantes que lograron que se abandonara la decisión del expresidente Donald Trump de que se separaran las familias. Esto se entiende en la medida en que, como dijo Francisco Cantú en su libro *The Line Becomes a River*: ‘“othering” of a child requires a special degree of callousness’ (2018: 253). El hecho de enfocar la migración a partir de personajes tan jóvenes asimismo permite pensar que la autora concibe el futuro de la humanidad en función del movimiento de personas, una cuestión que abordaremos más adelante.

 Característico del estilo de Luiselli es que teje relaciones sutiles y sorprendentes entre épocas, espacios, personajes y objetos.[[1]](#footnote-1) En *Desierto sonoro* se establecen lazos estrechos entre los niños migrantes y los apaches (97), siendo estos la segunda figura que encarna al “otro”. También ellos se relacionan con la pérdida: víctimas de políticas de exclusión que perdieron sus guerras en el pasado, fueron, así explica el padre a sus hijos ‘Los últimos en tener que rendirse ante la violencia del gobierno gringo y el mexicano’ (32). En tercer lugar, la novela sugiere un nexo entre ambos grupos y los dos hijos de la narradora y su esposo: la expresión “niños perdidos” se refiere tanto a estos como a los niños migrantes. Además, los niños de la familia andan perdidos por ir en busca de los niños centroamericanos, guiándose al mismo tiempo por lo que su padre les contó sobre los apaches.

Aparte de que los tres grupos son asociados con la pérdida, resultan unidos por otros dos vínculos. Primero, no forman parte de la sociedad estadounidense establecida: vienen de fuera del país (los niños) o se sitúan fuera de la cultura hegemónica de este (los apaches). En cuanto a la narradora y su familia, deducimos de las reacciones con las que se topan durante su periplo que no son americanos; son descritos una y otra vez de tal manera que el lector adivina que son diferentes: ‘la mujer nos voltea a ver, suspira, y le dice al niño que los fuereños son cada vez más comunes en estos días’ (159); ‘La gente nos pregunta de dónde somos, a qué nos dedicamos y qué estamos haciendo “acá tan lejos”’ (163). El recelo que le manifiestan los habitantes del Sudoeste convierte a la familia en una víctima del discurso estadounidense hegemónico del *othering* que, según Ahmed, establece una asociación entre familia, historia y raza (2014: 2). La familia, que no es blanca y que no nació en los Estados Unidos, no puede pertenecer a la gran familia estadounidense.

Pero el rasgo principal que fundamenta las asociaciones entre las tres figuras es que no dejan de moverse: los niños migrantes y la familia se mudan o se han mudado del sur al norte y los apaches siempre han reivindicado su nomadismo. Los tres articulan nuevas cartografías de pertenencia que evocan una dinámica transnacional, una ciudadanía nómada: pasan de un país a otro, de una cultura a otra, sus experiencias se caracterizan por el cambio y la disrupción. La madre de la familia vincula a los tres “otros” precisamente por este rasgo:

Supongo que todas las historias comienzan y terminan con un desplazamiento; que todas las historias son en el fondo una historia de traslado: nuestra mudanza hace cuatro años; las mudanzas previas de mi marido y también las varias mías; las mudanzas, exilios y migraciones de cientos de personas y familias que habíamos entrevistado para el proyecto del paisaje sonoro; la diáspora de niños refugiados cuya historia iba a intentar documentar; y los despojos y desplazamientos forzados de los apaches chiricahuas, cuyos fantasmas mi esposo comenzaría a perseguir en breve. Todo el mundo se va, si necesita irse, o puede irse, o tiene que irse. Y al día siguiente, después de desayunar, lavamos los platos que quedaban y nos fuimos (47).

En la novela todo lo bueno se mueve y hasta las raíces son asociadas con el movimiento, como se desprende de uno de los epígrafes, de José Bergamín, que precede a la parte titulada “Caja I”: ‘Buscar las raíces no es más que una forma subterránea de andarse por las ramas’ (51). También el hecho de que la novela sea una *road novel* es significativo de la apología que hace de la ruta.

De otros textos de Luiselli se deduce el mismo entusiasmo por el desplazamiento y una imagen impactante al respecto la encontramos en *Los ingrávidos* donde es un árbol –el naranjo– que cambia de lugar y donde son estos desplazamientos que lo revitalizan. Sobre esta novela, Regina Cardoso Nelky ha observado que ‘La mayoría de los personajes que se mueven en el espacio de Nueva York coinciden en su carácter transitorio [...] Nada es estable ni definitivo’ (80). A su vez, Nicolas Licata (2019) se ha acercado a este libro y al ensayo *Papeles falsos* a partir del concepto de “radicante”, elaborado por Nicolas Bourriaud para pensar lo que llama la “trashumancia”. Que el movimiento también sea esencial en *La historia de mis dientes*, lo demuestran el nombre del protagonista, Carretera, así como el hecho que en ella incluso se ponen en circulación las dentaduras de los personajes.

En los textos mencionados la figura del movimiento es inseparable de las identidades fluidas e híbridas. Sus personajes no solo atraviesan fronteras físicas, sino que también franquean líneas de tipo más simbólico, que Friedhelm Schmidt-Welle ha llamado las fronteras metafóricas: ‘los *borderlands* sexuales, psicológicos, culturales, etcétera, que se reproducen a partir de las experiencias fronterizas sin referentes geográficos’ (2011: 181). Ilustremos esto a partir del primer *borderland* mencionado por Schmidt-Welle, el sexual. La atención hacia las categorías de género es una constante en la obra de Luiselli. En *La historia de mis dientes*, casi no sabemos nada de la relación que Carretera tiene al final de la historia con otro hombre, pero es posible interpretarla como una alusión a la homosexualidad del personaje. En *Los ingrávidos*, al marido de la narradora –*alter ego* de la autora– le choca la idea de que su esposa pudo haber tenido relaciones lésbicas en el pasado. A pesar de que esta le niega estas relaciones, las ha consignado en un cuaderno íntimo. Pero que sea verdad o no, importa menos que el hecho de que Luiselli sugiere que su doble autoficcional ha tenido relaciones pasajeras, hetero y homosexuales. También llama la atención que en la vida de familia tradicional que lleva en el momento de la historia, se sienta limitada.

Aunque en *Desierto sonoro* la temática *queer* es marginal, interpela por la repetición de una escena. En su viaje hacia los Estados Unidos dos de los niños centroamericanos encuentran dos sombreros, uno negro y otro rosa. El niño se pone el sombrero rosa, la niña elige el negro (399). Tras encontrar estos mismos sombreros abandonados, los niños de la familia se los reparten según los mismos criterios, el rosa, tradicionalmente asociado con las chicas, para el chico, y el negro para la niña (407). La repetición de esta elección alude a la necesidad de flexibilizar los roles de género y las identidades sexuales y es una manera en la que, en *Desierto sonoro*, la frontera y lo fronterizo se cruzan.

Las reflexiones que Ahmed dedicara a los sentimientos *queer* en *The Cultural Politics of Emotion* (2014: 144-154) permiten ver cómo estas alusiones a las identidades de género menos tradicionales se articulan de una forma coherente con la visión que la novela expresa acerca del movimiento. Ahmed argumenta que la reproducción de la vida se considera amenazada por la existencia del “otro” que puede tomar la forma del inmigrante, pero también de los *queers*. Sus relaciones sexuales llamadas no (re)productivas disturban la economía afectiva por lo cual no solo son anti-heteronormativas sino anti-normativas a secas; a su vez, la teoría *queer* que las defiende propugna una política que se resiste ante cualquier norma social.[[2]](#footnote-2) Al respecto, aclara la relación entre la identidad fluida y la celebración del movimiento, pues aquella postula un modelo de libertad que construye una forma móvil de subjetividad capaz de escapar de las normas sociales y que elogia el desapego: ‘Such a negative model of freedom idealizes movement and detachment, constructing a mobile form of subjectivity that could escape from the norms that constrain what it is that bodies can do’ (2014: 151-152).

El hecho de que los personajes sean anónimos aún acrecenta esta movilidad y acerca *Desierto sonoro* a una categoría de textos que Paul Ricœur ha estudiado en *Soi-même comme un autre* (1990) bajo la expresión “ficciones de la pérdida de identidad”. En ellas –*El hombre sin atributos* (1943) de Robert Musil es un ejemplo– los personajes pierden su nombre propio y otros rasgos que permiten (re)identificarlos a lo largo de la historia. Ricœur concluye que ponen al desnudo la alteridad de sí mismos, es decir, la parte de variabilidad que compone todo sujeto (1990: 177-178).

Los otros otros: raíces y solidez

En la medida en que la historia se centra en la familia, los niños perdidos y los apaches, la atención se desvía de una cuarta figura que se sitúa en un lugar opuesto en la intriga y cuya construcción a su vez es sintomática de la visión del mundo expresada en ella. Son los habitantes del Sudoeste con los que la familia coincide porque le rentan un cuarto de motel, están comiendo en el restaurante donde entran ellos o disfrutan como ellos de un momento de ocio. En su retrato, hecho de unos cuantos trazos recurrentes, encontramos esporádicamente una alusión al color de la piel. En Asheville la familia se topa con ‘jóvenes *pálidos’* (107); la narradora comenta la reacción de un periódico sobre la llegada de los niños diciendo irónicamente que estos ‘amenazan la *blanca* paz de los civilizados’ (157) y es común el miedo a ‘los policías *blancos’* (199). A su vez, los apaches lucharon contra quienes llamaron los ‘ojosblancos’ (39 *et passim*). Sin embargo, los criterios raciales son poco frecuentes, lo cual demuestra que Luiselli procuró no caer en lo que Roger Bartra ha llamado “la cultura de la sangre”. Dice Bartra:

La cultura de la sangre gusta de invocar identidades étnicas, nacionales o de grupo como si estuvieran inscritas profundamente en los cuerpos de sus portadores. En cambio, la cultura de la tinta busca en las escrituras una pluralidad de memorias que se pueden intercambiar entre diversas tradiciones y a lo largo del tiempo (2012: 19).

Que la perspectiva dominante remita a la “cultura de la tinta”, lo ilustran también las numerosas referencias eruditas a tradiciones literarias distintas en el texto. Por otra parte, esto no quita que en los retratos de los americanos del Sudoeste se inyecten algunos rasgos que contribuyen a inscribir una identidad de grupo en sus cuerpos.

La única ocasión en la que la familia viajera interactúa con una familia del lugar es el relato de un desencuentro: los adultos neoyorquinos temen los prejuicios de sus anfitriones y, por no causar conflictos mayores, casi huyen del lugar. Pero antes, mienten sobre su trabajo al afirmar que son guionistas de espagueti westerns (164-166): quieren evitar decir que coleccionan sonidos y desean sugerir que comparten los gustos de esa familia americana. Mientras que la narradora es una lectora voraz que salpica su relato con alusiones que ilustran su cultura literaria cosmopolita, sus anfitriones se revelan ser fanáticos de este género fílmico que forma parte de su cultura local y que, visiblemente, no entusiasma a la pareja de Nueva York: ‘Él, resulta, es un experto en el género. ¿Acaso hemos visto *El sheriff de la quijada rota*? ¿Y *El sabor de la violencia*? ¿Y *Los tres implacables*? No, no las hemos visto’ (165).

La escena relativa a los westerns arraiga a los americanos del Sudoeste simbólicamente en su lugar de origen, arraigue que es apoyado por el hecho de que pasan sus vacaciones cerca de casa, así como por un rasgo físico recurrente en sus retratos, su gordura que inscribe la falta de movimiento en su cuerpo:

todos nos giramos cuando una nueva familia […] entra en el restaurante. Son de un estilo discreto, salvo por el bebé, que es más bien grande. Tal vez, incluso, inquietantemente enorme. Resulta difícil afirmar que alguien de ese tamaño es un bebé. Pero a juzgar por sus facciones abultadas, su cabeza lampiña y sus movimientos pixelados es, sin lugar a duda, un bebé (159-160).

De otros tres niños que están jugando cerca de la familia, dice: ‘dos niñas que se ríen sin control y un niño rechoncho de nariz casi invisible’ (162) y en la misma escena le llama la atención ‘Una mujer muy gorda con una toalla rosa alrededor del cuello’ que luego ‘estalla en una carcajada desmesurada, ronca, con un gorjeo de flemas’ (ibíd.). Los habitantes de esa región con los que la familia se cruza en su viaje son descritos como seres gordos y primitivos.

A estas personas, la madre las somete a procesos de rarificación y presenta como extrañas algunas actitudes suyas que no necesariamente deberían ser percibidas en tales términos. Así, problematiza que un padre acompañe a su hija solo, insinuando una posible relación incestuosa o llamando la atención sobre la madre ausente, difícilmente imaginable desde su cultura latina. Su juicio –que expresa tomando prestada una frase de Kerouac, cuya novela *On the Road* celebra en varios momentos– parece decir más sobre sus propios prejuicios que sobre la rareza de las costumbres de la gente:

La imagen de esos dos desconocidos –posiblemente padre e hija, ninguna madre– que se suben a una pick up para dirigirse tal vez hacia una alberca, quizás hacia una práctica nocturna en algún pueblo cercano, me recuerda a algo que dijo Jack Kerouac sobre los gringos: después de verlos, “terminas por no saber si una rocola es más triste que un ataúd” (58).

La forma en la que describe esa gente también la deshumaniza, por lo que sus retratos evocan el cuerpo grotesco del que Bajtín ha dicho que: “no está estrictamente separado del mundo: está enredado con él, confundido con los animales y las cosas” (2003: 23) y por lo que replican, como el título, a cierto discurso estadounidense que animaliza a los inmigrantes.[[3]](#footnote-3) Sobre la cara y los brazos de una mujer en un café, la narradora dice que: ‘tienen la textura del pollo hervido’ (158), una comparación que cobra un sentido suplementario cuando recordamos que, en México, se usa la metáfora “pollos” para hablar de los migrantes y “polleros” para quienes los contrabandean (Cantú 2018: 110). En otro símil cosifica a un niño cuya familia acoge a la familia viajera con entusiasmo al compararlo con un juguete: ‘El cabello de Junior tiene exactamente el mismo corte que algunas de las muñecas regadas por el baldío’ (165). No solo los adultos sino también los niños son gordos, feos y antipáticos, con lo cual la “callousness” hacia los inmigrantes de la que se lamenta Francisco Cantú (2018: 253) es manifestada por la narradora de *Desierto sonoro* cuando habla de los niños autóctonos. Sus retratos contrastan con aquellos de los niños migrantes y sus propios hijos, hechos con ternura.

A la configuración negativa de los habitantes del Southwest también contribuyen las descripciones de su entorno. La palabra “desierto” en el título de la novela remite a un lugar inhóspito donde se pierden los migrantes, pero también a un enorme territorio vacío donde vive la población local. Es sobre todo cuando se trata de esta, que surgen las referencias a la vaciedad:

Parece como si todo hubiera sido *vaciado*, como si hubieran *eviscerado* todas las cosas y quedaran *sólo* las palabras: nombres de cosas apuntando a un *vacío*. Atravesamos en coche un país hecho *sólo* de señales. Una de esas señales anuncia un restaurante familiar y promete hospitalidad; detrás del letrero no hay *nada* más que una estructura de metal en ruinas (74, subr.mío).

Esta vaciedad contribuye a realzar la falta de hospitalidad hacia los niños migrantes que ‘serán expulsados, reubicados, borrados, como si no hubiera lugar para ellos en este país enorme y vacío’ (228). Simultáneamente, la categoría espacial del desierto vacío evoca otra, de índole temporal, por cuanto el Sudoeste se asocia con la ruina y, por lo tanto, con el pasado. Lo deducimos de una conversación familiar sobre el paisaje: ‘Todos los lugares por los que pasamos están viejos y feos y embrujados. [...] Conforme más nos internamos en este país, más tengo la impresión de contemplar ruinas y vestigios’ (70). Las ruinas remiten a la vejez y la muerte: ‘lo que encontramos al estacionar el coche es un cementerio de bañeras y sillas rotas, regadas por un terreno en pendiente que desembocaba en un porche con hamacas deshilachadas pendiendo sobre macetas vacías’ (199-200).

Así, el Sudoeste y el desierto son espacios distintos según con quiénes se asocian. Si los recorren los migrantes, los apaches y la familia, recuerdan la conceptualización dinámica del espacio que propone Doreen Massey en su libro *For Space*: ‘as the sphere of the possibility of the existence of multiplicity in the sense of contemporaneous plurality; as the sphere in which distinct trajectories coexist; as the sphere therefore of coexisting heterogeneity’ (2015: 9). En cambio, cuando se los describe en función de las personas del lugar, se transforma en una representación cronotópica que destaca la vaciedad y la decadencia.

Cuanto precede demuestra que *Desierto sonoro* se basa en una oposición entre la familia, los apaches y los niños migrantes y, por otra parte, los habitantes del espacio que atraviesan; encarnan respectivamente el movimiento y las identidades fluidas, y el enraizamiento y la adhesión a la cultura local y tradicional. Al respecto es interesante recordar la siguiente afirmación de la madre que he citado antes: ‘Supongo que todas las historias comienzan y terminan con un desplazamiento; que todas las historias son en el fondo una historia de traslado’ (47). La frase ilustra que la novela da una forma literaria a la convicción de James Clifford según la cual las identidades siempre se construyen y reconstruyen en las zonas de contacto, en las fronteras interculturales transgresoras de naciones y pueblos (1997: 7). Asimismo, contribuye a entender por qué los habitantes del Sudoeste son deshumanizados y por qué son relacionados con el pasado y la ruina: sus historias de vida no comienzan ni terminan con un desplazamiento, yendo así a contracorriente de las fuerzas históricas que llevan al futuro.

Al respecto también es iluminador el comentario de la madre cuando el hijo, con ganas de quedarse más tiempo en un lugar, se queja de que la familia siempre se esté moviendo y de que sus padres antepongan el trabajo a la familia (85). Este lamento provoca en ella la siguiente reflexión sobre el niño: ‘Como si encarnara de pronto a un ama de casa suburbana de los años cincuenta’ (84-85). La reivindicación de un mayor espacio para la familia y el deseo de permanecer más tiempo en un solo lugar son asociados con el pasado (años cincuenta), con la mujer que desempeña un papel tradicional (ama de casa) y con una clase social inferior (sub-urbana). Más adelante profundizaré en este último criterio, que remite a una categoría social.

La transmisión de los afectos

Los términos en los que la madre describe a los habitantes del Sudoeste dan cuenta de los afectos negativos que le provocan desde el primer desencuentro:

En la gasolinera donde nos detenemos a llenar el tanque suena, a todo volumen, rock supremacista blanco. La cajera se persigna rápida y discretamente, evitando mirarnos a los ojos, cuando el total a pagar marca dólar 66.60. El plan era buscar un restaurante o una cafetería para cenar, pero después de esa parada, ya de regreso en el coche, coincidimos en que es mejor seguir de largo, pasar desapercibidos en pueblos como éstos (57).

La molestan el rock supremacista blanco, el que la cajera sea supersticiosa y que no les mire a los ojos; se queja de las reacciones desagradables por parte de los americanos con los que se topa la familia en su viaje, que para ellos representa el mal: la cifra sugiere que, a los ojos de la cajera, encarna al diablo. Ya que los desencuentros se repiten, la familia procura coincidir lo menos posible con esos individuos y más adelante en el viaje la narradora declara: ‘Estamos cansados de mundo y no queremos interactuar con demasiada gente’ (117). En realidad, en todo su periplo casi no interactúan con nadie.

Los modales antipáticos de las personas con las que la narradora coincide en su viaje y sus propios prejuicios le generan dos sentimientos. Siente miedo y se imagina escenas violentas, por ejemplo, sobre lo que ocurriría si el anfitrión fanático de westerns descubriera las mentiras de la pareja: ‘al final todos terminaríamos asesinados y enterrados en el lote baldío, bajo muñecas y latas vacías’ (167). Así construye lo que Sara Ahmed, en *Strange Encounters*, llama un discurso “stranger danger” (2000:4): rechaza al otro por considerarlo un peligro y miente sobre su origen y su trabajo para protegerse. También siente asco ante los cuerpos de esos americanos. Cuando una patrulla detiene el coche de la familia, dice: ‘me reacomodo en mi asiento y digo algo entre dientes, incapaz de reprimir la reacción, visceral e inmadura, con que mi cuerpo responde’ (64). Ambos afectos hacen pensar en una escena comentada por Ahmed sobre una mujer blanca en el metro ante un hombre de color: tiene miedo y siente repulsión (2014: 215). En *Desierto sonoro* los papeles se invierten porque el miedo y el asco son experimentados por una mujer extranjera hacia las personas blancas.[[4]](#footnote-4)

Para ilustrar que los afectos se construyen mediante discursos que se vuelven performativos gracias a la reiteración, Ahmed cuenta la historia de un niño blanco “educado” por su madre durante el encuentro con un hombre de color. La madre le enseña a sentir asco pensando contribuir así a que sobreviva: ‘The child must be affected by strangers in the right way, one that is deemed necessary for their survival […]. It is in this sense that it can make sense to say that affects are learned’ (2014: 215). Esta transmisión de los afectos entre padres e hijos (en los dos casos se trata de una madre) también ocurre en *Desierto sonoro*. El hijo de la pareja se pierde porque quiere ayudar a los niños perdidos (291), lo cual muestra que ha asimilado las emociones que le ha enseñado su madre. Pero si anda tanto tiempo perdido, es también porque ha integrado las emociones maternas ante los habitantes del lugar. Al llegar a un restaurante con su hermana, se fija en el físico y la forma de comportarse del comensal que describe en términos poco elogiosos: ‘la única persona que había […] era un viejo de cara redonda y rosa […] Hacía mucho ruido al sorber los pedazos de carne que se le atoraban entre los dientes, que eran largos y muy amarillos’ (332). La actitud del señor le produce asco; al verlo inclinado hacia la mesera, dice a su respecto: ‘con las narices casi pegadas, asquerosamente, por encima de la barra’ (334). Que una actitud de flirteo sea calificada en esos términos por un niño tan pequeño –tiene nueve años– demuestra que ha integrado el rechazo que le ha sido inculcado ante estas personas. Al ver a otro hombre que trabaja en un rancho, la falta de confianza le impide pedirle ayuda y le motiva a mentir:

cuando oí que se llamaba Jim Courten casi lloro de alegría, porque eso quería decir que era el dueño del Rancho de Jim Courten, que yo había marcado en mi mapa de Senderos de la Divisoria Continental, así que supe que íbamos por el camino correcto. Pero no le mostré mi entusiasmo, claro, y sabía que no podíamos parecer perdidos porque no estaba seguro de que pudiéramos confiar en él, así que le mentí (327).

El hecho de que copie las actitudes y los criterios maternos ilustra la idea de Ahmed de que los discursos generan afectos –‘Texts move, generate affects’ (2014: 13)– y que los sentimientos se construyen y transmiten socialmente.

En qué medida y cómo esta transmisión también se efectúa en el plano extratextual entre la autora y sus lectores, se puede ver en Goodreads, una página web que permite a los “lectores ordinarios” otorgar a cada libro que han leído una calificación, con la opción de acompañarla con una opinión escrita.[[5]](#footnote-5) Sin pretender hacer aquí un estudio profundizado de la recepción empírica de *Desierto sonoro*, me parece, sin embargo, que una lectura de la página arroja varios resultados pertinentes para los temas que nos interesan. A principios de 2021 contamos unos 2500 comentarios sobre la novela, muchos de los cuales dan cuenta de reacciones afectivas. Son numerosas las manifestaciones de cómo la novela ha contribuido a generar empatía hacia los niños migrantes. Así, un lector escribe: ‘Since politicians often turn immigration into an abstract political debate, Luiselli has a tremendous ability for highlighting and reminding us how this is above all a human rights issue and makes us see the humans effect [sic]’ (09.03.2019). Sin embargo, otros lectores consideran que, por su excesiva sofisticación formal, la novela no logra convencer tanto como su autora posiblemente hubiera querido. Es el caso, por ejemplo, de una lectora según quien: ‘So this author has a message, and an important one, and there is nothing wrong with selling a message to readers per se, but Luiselli is trying way too hard, thus over-constructing her text’ (14.01.2019).

Pero en el marco del presente análisis, la apreciación de esta última usuaria es interesante sobre todo porque apunta a una cuestión relacionada con el tema del movimiento y porque la crítica que expresa es compartida con muchos lectores: de los más de 2500 comentarios en marzo de 2021, el suyo tiene, con mucho, la mayor cantidad de seguidores. Al lamentar que Luiselli proceda ‘comparing apples to oranges’, critica las asociaciones entre los tres “otros” que hemos identificado al principio: los hijos de la familia, los migrantes y los apaches. Para entender el diagnóstico breve pero firme de esta lectora, es útil volver un momento a un fragmento que hemos citado antes:

Supongo que todas las historias comienzan y terminan con un desplazamiento; que todas las historias son en el fondo una historia de traslado: nuestra mudanza hace cuatro años; las mudanzas previas de mi marido y también las varias mías; las mudanzas, exilios y migraciones de cientos de personas y familias que habíamos entrevistado para el proyecto del paisaje sonoro; la diáspora de niños refugiados cuya historia iba a intentar documentar; y los despojos y desplazamientos forzados de los apaches chiricahuas, cuyos fantasmas mi esposo comenzaría a perseguir en breve. Todo el mundo se va, si necesita irse, o puede irse, o tiene que irse. Y al día siguiente, después de desayunar, lavamos los latos que quedaban y nos fuimos (47).

En este comentario, la narradora habla de ‘desplazamientos’, ‘mudanzas’, ‘traslados’, ‘exilios’, ‘diáspora’ y ‘migraciones’ llamando la atención sobre lo que conecta esos fenómenos, es decir, el hecho de ‘irse’. Este verbo justifica el nexo sobre el cual se construye la narración, entre la pareja viajera y sus hijos que están enfadados con ellos, los niños centroamericanos que huyen de su hogar por motivos sociales y económicos, y los apaches que son víctimas de un desplazamiento forzado. Al mismo tiempo, hace abstracción de las enormes diferencias entre estos movimientos: el viajero es privilegiado por cuanto se puede mover de manera relativamente libre (Clifford 1997: 34), una posición que comparte con el turista que tiene un hogar al que puede volver en cuanto acabe su aventura (Bauman 1996: 30); al contrario, el exiliado, el migrante o el refugiado pierden su hogar sin que controlen su propio destino.

Al ignorar estas diferencias, *Desierto sonoro* viene a engrosar un corpus que Caren Kaplan ha estudiado en *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement* (1996) bajo el membrete de discursos “euro-americanos del desplazamiento” y que, según ella, crean amalgamas históricas por confundir prácticas e identidades que obedecen a lógicas muy distintas. Una práctica parecida de amalgamación la ha detectado y criticado Fredrik Olsson en un corpus de novelas sobre la migración latinoamericana: ‘Si bien hay una tendencia alegórica en las novelas estudiadas de articular la condición del indocumentado con, por ejemplo, la búsqueda de un ser querido o la añoranza del amor perdido, es preciso recordar las relaciones muchas veces asimétricas de poder en las que se inscribe este sujeto’ (2016: 84).

La alusión hecha por Olsson a las asimetrías del poder entre sujetos apunta a otra dificultad que consiste en la nula atención que *Desierto sonoro* presta a categorías socioeconómicas. Para calibrar las implicaciones de esta desatención, cabe volver a Sara Ahmed (quien se apoya al respecto en una investigación llevada a cabo por Brad Epps en 2001 sobre la fluidez identitaria). Como Epps, Ahmed considera que la idealización del movimiento y de la fluidez los transforma en una obligación que lleva consigo la exclusión de las personas que no tienen el capital cultural o económico para desplazarse o para arriesgarse a definir sus vidas en términos anti-normativos (2014: 152). Lamenta que la veneración excesiva de la fluidez y la movilidad genere así un abismo entre, por una parte, una población rica y citadina y, por otra parte, las personas que viven una vida más tradicional o en una mayor pobreza. [[6]](#footnote-6) A este abismo, la novela no alude sino muy de paso.

En efecto, entre las líneas, se puede leer que entre la familia y las personas que conoce en su periplo también mide una diferencia de índole socioeconómica. Así, el hogar de la familia que ama los westerns se describe en términos que realzan que es poco acaudalada:

nos invita a sentarnos en torno a la mesa de plástico en el pequeño porche afuera de su licorería, y nos ofrece una cerveza fría. A un lado de la mesa, sobre una silla de plástico, una televisión sin volumen pasa un comercial sobre una enfermedad y su horroroso remedio. El cable de la tele, tenso, se pierde más allá de una ventana medio abierta, seguramente conectado a un enchufe dentro de la tienda (165).

La familia neoyorquina, al contrario, puede permitirse hacer un viaje largo que la lleva a descubrir una región desconocida. Leída desde esta perspectiva, aparece una diferencia que evoca aquella entre la élite urbana y rica de la *East Coast* y los olvidados de los *flyover states.* También se puede concebir a los personajes en función de las figuras del turista y la población local tal y como las describe Caren Kaplan (quien se inspira en Jamaica Kincaid) para explicar por qué el “nativo” a menudo no simpatiza con el turista:

That the native does not like the tourist is not hard to explain. For every native of every place is a potential tourist, and every tourist is a native of somewhere … But some natives –most natives in the world– cannot go somewhere… They are too poor to escape the reality of their lives; and they are too poor to live properly in the place where they live, which is the very place you, the tourist, want to go… (62).

En una sola ocasión, la novela alude a las dinámicas socioeconómicas, sugiriendo que es el capitalismo el responsable de las condiciones de vida y la forma de ser de las personas del Sudoeste: ‘todas las ruinas del capitalismo temprano hoy engullidas por las ruinas del capitalismo tardío–. Cuando veo a la gente de este país, su vitalidad, su decadencia, su soledad, su desesperada manera de estar juntos, veo la mirada de Emmet Gowin, Larry Clark y Nan Goldin’ (130). Es significativo, no obstante, que se trate de la única reflexión al respecto y que, en el resto de la novela, no haya ninguna contextualización histórica que permita explicar la manera de ser o de vivir de la gente del lugar. También llama la atención que este sentimiento de empatía fugaz pase por la mirada ajena de tres fotógrafos. Para poder encontrar alguna redención en esas personas, la narradora debe pasar por la mediación del arte y por otros observadores. Demuestra cuán difícil le resulta entender *motu proprio* a quienes, para ella, siguen siendo los extraños, primitivos y gordos xenófobos del sur.[[7]](#footnote-7)

Al lector atento a las circunstancias socioeconómicas y sensible a las diferencias fundamentales entre distintos tipos de movimientos, la novela le inspirará enojo, como de hecho queda ilustrado por el comentario de la lectora a la que ya hemos citado y que más *likes* recibe en Goodreads (marzo de 2021): ‘And does it make sense to compare the Native American genocide to migrant children trying to cross the border to siblings being torn apart by divorce, because people get “lost”? I think it's a mess, to say the least (genocide and migration and divorce? Really? Really??)’. Este enojo recuerda lo que, según Caren Kaplan, sienten muchas personas con respecto a los análisis filosóficos posmodernos:

What infuriates so many people about the philosophical analysis of the postmodern is just such a seemingly callous disregard for the suffering of human subjects who continue to grapple in their daily lives with what appear to be master narratives of racism and sexism, of economic hegemonies, and power inequities of all kinds (1996: 19).

Sea como fuese, esta y otras reacciones parecidas de los lectores que se pueden leer en Goodreads sugieren que *Desierto sonoro* suscita también afectos negativos muy distintos de los que la narradora logró transmitir a su hijo y diferentes asimismo de los que la autora probablemente hubiera querido transmitir a sus lectores.

Conclusión

Hemos empezado nuestro análisis subrayando que Luiselli es una escritora sensible a las implicaciones éticas del discurso. Que también sea cuidadosa al reflexionar sobre su propio lugar de enunciación, lo demuestra en *Desierto sonoro* la siguiente reflexión de su narradora:

Preocupaciones constantes: la apropiación cultural, orinar fuera de la bacinica, quién soy yo para contar esta historia, microgestión de las políticas identitarias, parcialidad extrema, ¿estoy demasiado enojada? ¿He sido colonizada intelectualmente por categorías occidentales, blancas y anglosajonas? (102-103)

Sobre la respuesta a la primera pregunta –‘¿estoy demasiado enojada?’– no habrá mucha discusión: es difícil exagerar nuestro enojo por las miserias en el mundo. Al mismo tiempo, nuestro análisis sugiere que la segunda pregunta –‘¿He sido colonizada intelectualmente por categorías occidentales, blancas y anglosajonas?’–, es poco precisa porque los calificativos ‘occidentales, blancas y anglosajonas’ pueden conceptualizarse de varias maneras. Pero, sobre todo, no se adecúan a la perspectiva de la novela que evita pensar en términos étnicos o nacionales.

Sin embargo, esto no impide que *Desierto sonoro* sí invoca identidades de grupo como si estuvieran inscritas en los cuerpos de sus personajes. Para descubrir esto, hay que cambiar los términos de la pregunta. Si Luiselli se hubiera preguntado si fue colonizada por aquellos discursos que Kaplan llama “euro-americanos del desplazamiento”, la respuesta sería afirmativa. El peso que confiere al movimiento y a las identidades fluidas le hace construir un discurso que es diferente del que critica en la prensa pero que es tan dicotómico como este. De esta forma, su novela integra presupuestos que caracterizan numerosas novelas sobre la inmigración latina en los Estados Unidos según Fredrik Ollson quien dijo a su respecto: ‘las representaciones de la hibridación y diferencia culturales a veces terminan perpetuando las fronteras simbólicas que aspiran transgredir, superar o socavar’ (2016: 112). Reemplazando la oposición entre blanco *versus* de color o autóctono *versus* inmigrante por un antagonismo entre lo arraigado *versus* lo movible y las identidades tradicionales y homogéneas *versus* las fronterizas, Luiselli se inscribe en otra ideología excluyente, la ideología que Ahmed ha calificado como el fetichismo posmoderno de la fluidez.

*Obras citadas*

Ahmed, Sara, 2000. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality* (Londres: Routlegde).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, 2014 (2004). *The Cultural Politics of Emotion* (Edinburgh: Edinburgh University Press).

Bajtin, Mijail, 2003. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Madrid: Alianza). Trad. Julio Forcat y César Conroy.

Bauman, Zigmund, 1996. ‘From Pilgrim to Tourist –or a Short Story of Identity’ in eds. Stuart Hall y Paul du Gay, *Questions of Cultural Identity* (Londres: Sage), pp. 18-36.

Cantú, Francisco, 2018. *The Line Becomes a River. Dispatches From the Mexican Border* (Londres: Penguin Random House).

Cardoso Nelky, Regina, 2014. ‘Fantasmas y sosias en *Los ingrávidos*, de Valeria Luiselli’, *Romance Notes*, 54: 77-84.

Clifford, James, 1997. *Routes,* *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press).

Collins Jordan, Rebecca, 2020. ‘A Nation Possessed : White Supremacy and the Devil’. *National Catholic Reporter*, 9 de julio de 2020. https://www.ncronline.org/news/opinion/young-voices/nation-possessed-white-supremacy-and-devil

Emmelhainz, Irmgard, 2017. ‘Compromiso político, empatía y realismo neoliberal en “Carne y arena” de Alejandro González Iñárritu y en “Tell Me How it Ends” de Valeria Luiselli’, *Campo de relámpagos*, 5 de noviembre de 2017. http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/2/10/2017

Epps, Brad, 2001. ‘The Fetish of Fluidity’ in *Homosexuality and Psychoanalysis*, eds.Tim Dean y Christopher Lane (Chicago: University of Chicago Press), pp.412-431.

Kaplan, Caren, 1996. *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement* (Durham and London: Duke University Press).

Licata, Nicolas, 2019. ‘Ethos discursivo en *Papeles falsos* y *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli: ¿hacia una postura radicante?’ in eds. Marco Kunz y Cristina Mondragón, *Nuevas Narrativas Mexicanas 3* (Barcelona: Linkgua), pp.151-170.

Lipovetsky, Gilles, 1983. *L’ère du vide. Essais sur l’individualisme contemporain* (París : Gallimard).

Luiselli, Valeria, 2014 (2011). *Los ingrávidos* (México/Madrid: Sexto Piso).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2014. *La historia de mis dientes* (México/Madrid: Sexto Piso).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2017. *Tell Me How It Ends. An Essay in Forty Questions* (Minneapolis: Coffee House Press).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2019. *Desierto sonoro* (México/Madrid: Sexto Piso). Trad. Daniel Saldaña París y Valeria Luiselli.

Massey, Doreen, 2005. *For Space* (Los Angeles: Sage).

Olsson, Fredrik, 2016. *‘Me voy pal norte’. La configuración del sujeto migrante indocumentado en ocho novelas hispanoamericanas actuales (1992-2009)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas/Sevilla: Universidad de Sevilla. Diputación de Sevilla).

Ricœur, Paul, 1990. *Soi-même comme un autre* (París: Éditions du Seuil).

Santa Ana, Otto, 1999. ‘ “Like an Animal I was treated”. Anti-Immigrant Metaphor in US Public Discourse’, *Discourse and Society*, 10: 191-224.

Schmidt-Welle, Friedhelm, 2011. ‘Heterogeneidad cultural, constitución del sujeto migrante y poscolonialismo’ in *Multiculturalismo, transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo. Hacia una crítica de la interculturalidad*, ed. Friedhelm Schmidt-Welle (México: Herder), pp.171-183.

Vanden Berghe, Kristine y Nicolas Licata, 2020. ‘Otro poeta en Nueva York. Gilberto Owen en Los ingrávidos (2011), de Valeria Luiselli’, *Literatura mexicana*, 31: 155-178.

Zavala, Oswaldo, 2017. *Volver a la modernidad. Genealogías en la literatura mexicana de fin de siglo* (Valencia: Albatros).

1. Véase Vanden Berghe y Licata (2020) para un análisis de estas relaciones en la primera novela de Luiselli, *Los ingrávidos* (2011). [↑](#footnote-ref-1)
2. Ahmed comenta que, sin embargo, a veces pasa que las parejas homosexuales mimetizan el modo de vida de las heterosexuales esperando así asimilarse. En *Los ingrávidos* pasa lo contrario: la narradora ha formado una familia tradicional, pero lamenta las restricciones que siente por parte de ella mientras que manifiesta añoranza hacia la vida alternativa que tenía antes. La manera en la que Luiselli se pinta autoficcionalmente en función de sexualidades cambiantes y fluidas, e infeliz con la familia que ha formado, es coherente con su disidencia ante las normas que definen la nación tradicional en busca de su reproducción. [↑](#footnote-ref-2)
3. Para un análisis de este discurso, consúltese Santa Ana (1999). [↑](#footnote-ref-3)
4. Cuando relacionamos estas reacciones con la cifra 66.60, podemos pensar que la inversión responde a una demanda expresada recientemente por Rebecca Collins Jordan respecto a la idea del diablo en la sociedad estadounidense, a favor de cuya reintroducción aboga. Pero, según ella, debe disociarse de la población que no es blanca para, en cambio, asociarse con los blancos. En efecto, es el sentimiento de supremacía de estos últimos el que da forma al diablo: ‘It does no good to throw out the whole concept. Rather, we should see the devil for what he is: whiteness. White people, collectively, are possessed by this whiteness —we are possessed by a narrative of white supremacy’ (2020, s.p.). [↑](#footnote-ref-4)
5. Los comentarios están ordenados según la cantidad de “likes” que reciben: <https://www.goodreads.com/book/show/50226555-desierto-sonoro?from_search=true&from_srp=true&qid=55Uixf3CH9&rank=1> [↑](#footnote-ref-5)
6. Doreen Massey señala que las precauciones contra celebraciones sobre-excitadas del movimiento vienen especialmente de las feministas (2015: 172-173). Ahora bien, algunos conflictos anteriores entre Luiselli y ciertas feministas han dejado claro que la escritora a menudo no comparte las sensibilidades de estas últimas. Lo ilustra la polémica generada por su artículo “Nuevo feminismo”. Véase, por ejemplo, https://www.informador.mx/Cultura/El-feminismo-actual-me-produce-bostezos-Valeria-Luiselli-20170222-0086.html). [↑](#footnote-ref-6)
7. Este diagnóstico, de que *Desierto sonoro* muestre poca sensibilidad hacia factores socioeconómicos, apoya la crítica formulada por Irmgard Emmelhainz en relación con el ensayo que Luiselli escribiera sobre la crisis de los niños migrantes. Emmelhainz le adjudica una no-postura de realismo neoliberal porque no toma en consideración el hecho de que el origen de esta crisis fuera ‘el colonialismo en su versión neoliberal, sumando siglos de destrucción de las formas tradicionales de vida de amplios sectores de la población no del todo “modernizados”’ (2017, s.p.). Emmelhainz se refiere aquí a la población inmigrante pero su argumento puede aplicarse también a la del interior de los Estados Unidos. Nuestra lectura conecta asimismo con el análisis que Oswaldo Zavala hiciera de *Papeles falsos* donde caracteriza a Luiselli como ‘intelectual orgánica de la modernidad capitalista neoliberal’ (2017: 161). [↑](#footnote-ref-7)