

Temporalidad “Polaroid”: infancia y fotografía en *Desierto Sonoro* de Valeria Luiselli

MARÍA JOSÉ PUNTE
*Universidad Católica Argentina /
Universidad de Buenos Aires*
majo.punte@gmail.com

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 3 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p325-334> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: La novela *Desierto sonoro*, como su título delata, pone el acento en un universo de sonidos. Sin embargo, la imagen fotográfica atraviesa su narratividad de diversas maneras. De hecho, son incluidas como material adjunto las tomas fotográficas realizadas con la cámara Polaroid durante el viaje de la familia, como testimonio de que eso tuvo lugar. Este artículo se ocupará de analizar la función de la fotografía y lo fotográfico en la novela a partir de sus vínculos con la infancia. En una breve reflexión, la voz narradora femenina y materna injerta una forma de definición sobre la distancia que existe entre dos etapas de la vida que parecen ubicarse en esferas opuestas: “Los adultos posan para la eternidad; los niños, para el instante” (2020: 92). La manera en que cada una de estas dos edades de la vida se posicionan ante el acto fotográfico es lo que estaría demarcando un modo distinto de experimentar la temporalidad, cuestión que se pondrá a discusión en este texto.

Palabras clave: Valeria Luiselli; Novela; Infancia; Fotografía; Literatura latinoamericana.

Temporality “Polaroid”: Childhood and Photography in *Desierto Sonoro* by Valeria Luiselli

Abstract: The novel *Lost Children Archive* (2019), translated into Spanish as *Desierto sonoro* (2020), as its title suggests, emphasizes a universe of sounds. However, photographic imagery is interwoven throughout the narrative in various ways. In fact, the photographs taken with a Polaroid camera during the family’s journey are included as accompanying material, serving as testimony that the journey took place. This article focuses on analyzing the function of photography and the photographic elements in the novel through their links to childhood. In a brief reflection, the female narrator, who is also a mother, defines the distance between two life stages that appear to be in opposite spheres: “Adults pose for eternity; children, for the moment” (2020: 92). The different ways these two life stages approach the photographic act highlight contrasting experiences of temporality, a question that this text will explore further.

Keywords: Valeria Luiselli; Novel; Childhood; Photography; Latin-American Literature.

The force of a photograph is that it keeps open to scrutiny instants which the normal flow of time immediately replaces.

Susan Sontag, "The Heroism of vision" (*On Photography*).

Desierto sonoro de la escritora mexicana residente en Nueva York, Valeria Luiselli¹, cierra con una serie de imágenes que transcriben un conjunto de fotografías tomadas con una cámara Polaroid. Veinticuatro en total, anexas una estética retro que parece estar movilizada por lo familiar con su deseo de archivo². A su vez, la novela exhibe una insoslayable vocación documental con una narración que se enmarca en el género del relato de viajes, al que se puede ligar con una *road movie*, es decir, un formato narrativo de indudable sesgo cinematográfico³. Por otro lado, su autora aclara en entrevistas que, si bien es consciente de que la estructura responde al género del *road trip* norteamericano, ella se propone darlo vuelta, recorrerlo en otro sentido al planteado por este tipo de viaje que se concebía como uno de descubrimiento y de conquista. Luiselli sostiene que la novela dialoga con el mito del "sueño americano" para cuestionarlo, para mostrarlo como una impostura y como una matriz de dominación (Maristain, 2020).

Las fotografías mencionadas aparecen consignadas como parte del contenido de la CAJA VII, una de las supuestas cajas que la familia lleva consigo en el baúl del auto como parte del equipaje. En ellas, cada uno de sus integrantes carga algunos elementos que consideran indispensables para el itinerario: los instrumentos para grabar sonidos, algunos libros, cuadernos, papeles y documentación. La idea que moviliza ese viaje es realizar un trabajo de campo en función de los proyectos de investigación que llevan adelante tanto el padre como la madre de esta familia nuclear, constituida por la pareja, un hijo de diez y una niña de cinco años. La familia está formada de manera ensamblada, ya que el niño es hijo de él con una pareja anterior, y la niña es hija de ella, por lo que a estos dos hermanos no los une la consanguinidad. El texto narra, entre otras cosas, la situación de crisis matrimonial de la pareja, en primera instancia desde la perspectiva de la mujer, que ve cómo se ha perdido la sintonía en la relación con el marido en la medida en que proyectos dispares los han ido alejando. No es solo la madre quien aporta un punto de vista ante la inminente separación y la certeza de que como grupo están ante el final de esa experiencia de vivir juntos; también se suma la mirada del hijo.

En lo que concierne a la pareja y sus ocupaciones, ambos se definen como "documentalistas sonoros". Especialista en sonido él, su idea es recorrer los territorios norteamericanos tras las

¹ Valeria Luiselli nació en México en 1983, pero vivió en diversos países como hija de un diplomático (Corea del Sur, Sudáfrica, Costa Rica, India). Actualmente está radicada en Nueva York. Escribe en inglés y español. Es considerada una de las escritoras más destacadas de la narrativa latinoamericana, traducida a más de veinte idiomas, ganadora de numerosos premios. Véase Halfon, 2019.

² Para un análisis detallado de los modos en que la novela construye el archivo véase el artículo de Julieta M. Vanney. Allí, sostiene que Luiselli lleva a cabo en esta novela una serie de operaciones que implican indagar en el archivo con el objetivo de encontrar una estructura formal (una lengua) para hacer hablar al documento de todo aquello que en él aparece silenciado (2022: 110).

³ Liliana Swiderski la define como "*road novel*" (2020: 97), en virtud de la configuración dinámica de su cronotopo, no solo por el hecho de ser una novela "de múltiples viajes" (2020: 91). Ese dinamismo es resultado de una construcción a partir de una estructura montada con historias intercaladas, juegos de prolepsis y analepsis, intertextos variados, interferencias entre diversos niveles de ficcionalización, intermedialidad. Son técnicas vinculadas con el modernismo literario, tales como el pluriperspectivismo, así como la alternancia entre estilo indirecto libre y monólogo interior (2020: 90).

huellas sonoras del último pueblo nativo, los apaches, para armar un archivo que deje constancia de su existencia ante la extinción física y cultural. En el caso de la madre, ella se encuentra obsesionada con el tema de los niños y de las niñas migrantes que entran de manera ilegal al territorio norteamericano y viven una ordalía al atravesar el desierto hasta poder reencontrarse con sus familiares que los esperan ya instalados en las ciudades. Un alto porcentaje de esos infantes muere en el trayecto. Ambas historias, de visos en extremo brutales, trazan una línea imperceptible pero acuciante entre dos dimensiones temporales, el pasado y el presente. Ese lazo provoca una forma de anulación del discurrir temporal, efecto que produce el carácter intensamente espectral que recorre toda la obra.

Llegado este punto, es importante aclarar que Luiselli había escrito en el año 2016 el libro *Los niños perdidos*, en donde narra su experiencia como traductora para los tribunales que se ocupan de los casos de los niños migrantes (Logie, 2020). Allí hace una reflexión muy amarga sobre el modo en que son tratadas las infancias precarizadas, en un sistema que no parece estar preparado para acogerlas y en donde se evidencia que la minoría de edad no incide en el trato desconsiderado hacia sujetos a los que se les niega la categoría de ciudadanía. Aunque la autora comenzó a escribir antes la novela (“en el verano de 2014”, afirma), decidió publicar primero el ensayo, en el que adopta una postura más combativa (Halfon, 2019). La novela *Desierto sonoro*, por su parte, fue escrita en inglés bajo el título *Lost Children Archive* (2019) y luego traducida al castellano por ella y por el escritor mexicano Daniel Saldaña Paris. Es decir, la novela se encuentra atravesada por el carácter documental que supone la materia tratada, pero a eso se suma que puede ser leída desde los pactos de lo auto-ficcional. Por otro lado, uno de sus rasgos distintivos es un ir y venir constante que borrona la frontera entre lo fictivo y la crónica de los hechos. La presencia de las fotografías, así como la reflexión que despierta el acto fotográfico, forma parte de la batería de recursos que apuntan a hacer más compleja la lectura. A continuación, serán desglosados dos temas: la utilización de las fotos como soporte documental y, a la vez, como recurso ficcional; el vínculo entre fotografía y temporalidad infante.

Imágenes que llegan como ecos

En cuanto a las fotografías que aparecen al final, se supone que son las fotos que toma el niño con la máquina Polaroid que le regala la madre para su cumpleaños como prenda de paz o como forma de incentivo para hacer más amigable la idea del viaje. La madre es consciente del gesto *vintage* que supone la cámara Polaroid, un objeto que retorna como una moda actual de las clases medias acomodadas, cargado de nostalgia y, a la vez, signo de una sociedad de consumos privilegiados. La cámara se encuentra a tono con cierta tesitura que tiene el periplo por el interior del país, en ese deambular por pueblos polvorientos, estaciones de servicio derruidas y moteles que parecen salidos de un *western*. Algo de todo eso queda inmortalizado en las fotos, que no solo por las clásicas trazas de la técnica de la instantánea evocan lo fantasmal. Colores desvaídos, las veladuras lumínicas, encuadres fallidos, objetos desenfocados, son algunos de los rasgos que todos recordamos de este tipo de fotografías que,

por otro lado, constituyen el encanto de las fotos Polaroid en la actualidad⁴. En cuanto a los motivos fijados en estas imágenes, en parte van siendo narrados algunos de los momentos claves del viaje a través de estas tomas. Pero la imperfección de las fotos confabula contra su posible uso ilustrativo: es más lo que desinforman que lo que aportan como texto. Cabe preguntarse, entonces, cuál es la función de este paratexto que —por otro lado— reconocemos como íntimamente ligado con lo narrado, como un suplemento indispensable del mismo. Entre otras cosas, llama la atención el comentario de Susan Sontag cuando dice de la Polaroid que revive el principio del daguerrotipo, porque cada impresión es un objeto único (1977: 125). En cierto modo, ese aspecto se pierde al entrar en el archivo de la novela, y lo que queda funcionando es ese otro rasgo de las fotografías, el de ser una tajada no premeditada del mundo que, de todos modos, le permite a Sontag equipararlas con un *objet trouvé* (1977: 69)⁵.

Las fotografías incluidas en el texto sirven para contar una historia y, en ese sentido, funcionan como los fotogramas de una filmación casera acompañando el relato de este periplo algo anómalo que lleva adelante la familia. Pero no constituyen un álbum familiar, sino su desfiguración⁶. Como se encuentran al final del libro, podemos reconocer algunos momentos o situaciones que habían sido narradas. Separadas del texto, las imágenes pueden estar contando otra historia. Hay algo de inocente en ellas que no necesariamente remite a los hechos relatados. Un ejemplo de esto es la última foto de la serie, en la que se ve a una niña sentada en el piso con un enorme sombrero negro enmarcando su rostro sobreexposto a la iluminación, y con unas llamativas botas rojas. La foto no indica mucho de la situación en la que fue tomada; parece ser una simple toma en un paisaje en el que se está de visita. Esta última foto, no obstante, aparece junto con otra imagen en blanco y negro que muestra un paisaje rocoso, el desierto, en una toma que privilegia un elemento notable de su orografía: una formación de piedra natural que hace pensar en una escultura. Ninguna de las dos fotos logra traducir el dramatismo de la situación ficcionalizada por el texto, que es la escena en la que los dos hermanos se pierden en el desierto y reviven de una manera desviada la tragedia vivida por tantos infantes que deben atravesar ese territorio inhóspito para llegar a la meca deseada, perdiendo la vida en el intento. Hay una tensión entre las imágenes y los textos que invita a pensar en los intersticios de lo no dicho, de aquello que no alcanza una cabal forma de enunciación porque es demasiado horrible. En la novela, esta historia es recuperada mediante el relato que la madre escribe en su cuaderno rojo. Esta cualidad plástica que tiene la novela al incluir pinceladas de color dispuestas de

⁴ La tecnología que hoy en día se denomina Polaroid surge a partir del desarrollo del primer filtro polarizador creado por Edwin H. Land en el año 1928, quien en 1932 fundará los laboratorios Land-Wheelwright. Si bien el producto tuvo otros usos y comenzó a comercializarse en 1937, la primera fotografía instantánea fue presentada en 1947 ante la Sociedad Óptica Estadounidense. Dejaron de ser fabricadas en 2007, ante la aparición de la fotografía digital. Sin embargo, en la actualidad vive un nuevo *revival* a través de la transición al mercado digital.

⁵ Esta idea de Sontag aparece desarrollada en el capítulo “Melancholy Objects” (1977: 49-82), en donde la autora analiza los vínculos intensos de la fotografía con el surrealismo, movimiento al que ella considera como situado en el corazón del emprendimiento fotográfico, en la medida en que este permite la verdadera creación de un mundo duplicado, o una realidad de segundo grado (1977: 52). Pero, sobre todo, por la manera en la que la fotografía habilita una relación particular con el tiempo, al convertir el pasado en el más surreal de los objetos (1977: 76).

⁶ Philippe Dubois aseveraba que los álbumes familiares no valen por los contenidos representados ni por sus cualidades plásticas o estéticas, sino por su dimensión pragmática, su naturaleza de *index*, su peso irreductible de referencia. Por eso se vuelven objetos de culto familiar y funcionan como una especie de monumentos funerarios, momias del pasado (2008: 76).

manera calculada apunta nuevamente a su índole cinematográfica, a la sugestión de lo cinemático que la lectura permite actualizar.

Al menos tres de las fotos muestran tomas de los vagones de un tren, también pintados de un rojo opaco (u opacado por el uso), lo que habla del relieve que adquiere este objeto en lo que se busca narrar. Las tomas van desde una más cercana, con una construcción simétrica, hasta otra más alejada en donde resulta algo difícil distinguir el carácter de tren de esa formación que se ve cortando el paisaje y delimitando el campo del cielo; y una tercera en donde los vagones ocupan la parte inferior de la toma y el cielo cargado de nubes prácticamente llena el espacio visual. En los tres casos no se ven seres animados de ninguna clase: las fotos actúan como naturalezas muertas. El tren, lo sabemos, es un protagonista central en la historia de “Los niños perdidos”, como aparece ficcionalizado en el cuaderno rojo que va llevando la madre, pero también es un dato insoslayable en la información que todo/a lector/a tiene sobre la problemática de los niños migrantes. El tren es el salvoconducto que permitirá escaparse de los infiernos que viven en sus propios países y, a la vez, es una de las instancias más riesgosas de todo el itinerario. Esta es la razón por la cual se lo conoce como “La Bestia”. En la zona ficcionalizada del texto de Luiselli, el tren va a convertirse en un escenario fantasmagórico por excelencia, espacio en donde se encuentran los hijos y los niños perdidos, entre ellos, las dos niñas cuyos nombres la madre conoce (las hijas de Manuela), porque trabajó como traductora del sistema legal que se ocupa de las infancias migrantes y sabe de su historia, lo cual le permite personalizarla. En el cruce de ese saber que se tiene de manera teórica y de la realidad que está teniendo lugar en una especie de “patio trasero” de la vida americana, se produce un conocimiento imaginario, concebido como la única posibilidad para traer a la existencia a tantas vidas que se pierden todos los días en el desierto⁷.

Si bien *Desierto sonoro* se propone como una indagación cuyo campo semántico principal gira en torno al sonido, las fotos Polaroid van a jugar un papel central en el tópico de lo espectral. Sin lugar a duda, el desarrollo que le da a esta enunciación Roland Barthes en su ensayo *La cámara lúcida* (1980) no puede haber sido ignorado por la autora. Lo fantasmático aparece en la novela de varias maneras. Se está hablando de vidas perdidas y de cómo nos siguen interpelando más allá de la muerte, justamente por la injusticia que supone esa pérdida. Pero el texto también se refiere al paso del tiempo que corroe tanto a las personas como a los vínculos, incluso aquellos que se pensaban como alianzas duraderas y estables (pareja, paternidad / maternidad, filiación). La vida que fluye en un continuum es parte de ese movimiento constante hacia la desaparición, y aún los intentos por fijarla no logran materializar más que objetos que —a su vez— serán alcanzados por la caducidad, como las fotografías impresas en papel. Las fotos Polaroid son particularmente susceptibles a esa acción corrosiva. Por otro lado, las fotografías constituyen el *noema* al que se refería Barthes para definir al

⁷ El tópico del desierto ha sido largamente debatido y estudiado para la literatura argentina como una de sus principales ficciones orientadoras. Fermín Rodríguez reconoce la pregnancia de este paisaje, que funciona como “una suerte de artefacto discursivo que provee las imágenes en torno de las cuales se hace, se deshace y se rehace el sentido vacío de lo argentino” (2010: 13-14). Dio letra a una operación discursiva con la que se buscó nombrar una práctica colonizadora, mediante la estetización de un espacio tras lo que apenas se lograba ocultar una fantasía de dominio, lo que él llama una “coartada visual” (23). La novela de Luiselli evoca algunas de esas teorizaciones sobre una espacialidad a la que se ha sobrecargado de interpretaciones en el contexto latinoamericano.

atributo del “esto ha sido”, y contienen una forma de la materia, la traza lumínica, que permite sortear el intervalo temporal mediante un contacto a través de la mirada que, aunque solemos olvidarlo, es háptico. Las Polaroid incluidas como cierre funcionan, entonces, como una línea narrativa más que se suma a las varias desplegadas por la novela, contaminando lo narrado no tanto con la irrevocabilidad de la imagen, sino con un dejo de irrealidad. Asumen su papel de fantasmagoría, uno de los dispositivos ópticos que anteceden a la creación del cinematógrafo, mediante la que se introduce lo fantástico en la más realista de las máquinas (Morin, 2001: 52), y que nos evocan la utilización de lo visual para suscitar emociones, más que para transmitir información objetiva a las y los espectadores.

Relentes de infancia

En el apartado que lleva como título “Archivo” (en el capítulo “Raíces y Rutas”), la madre hace una reflexión como al pasar sobre el tema de la fotografía. Empieza con una descripción de una escena familiar, del niño y la niña jugando a los apaches con el padre frente a una cabaña en donde pasan la noche. La madre los observa sentada en el porche y sus pensamientos la llevan a la cuestión de que le resulta siempre difícil fotografiar a sus hijos. Dice, evocando una escena que nos resulta familiar: “Casi nunca tomo fotos de mis propios hijos. Odian salir en las fotos y siempre boicotean los momentos fotográficos de la familia” (Luiselli, 2020: 92). De esta constatación, la mujer concluye que la actitud de desdén hacia el “instante documental” por parte de los infantes es algo usual, mientras que los adultos le prestan una “reverencia casi religiosa”. El hecho de posar, con gesto solemne, sonriendo con esmero, remite a lo que decía Roland Barthes con respecto a la pose, el de un desdoblamiento o disociación “ladina” entre conciencia e identidad (1989: 40), y que termina certificando esa arcaica intuición del doble. Es sabida la conclusión a la que llega: el sujeto fotografiado es uno que siente que se está volviendo objeto, que vive en ese instante una micro-versión de la muerte y se convierte en espectro (1989: 42).

Acto seguido, la madre se entretiene leyendo las instrucciones para manejar la máquina Polaroid y los pasos que es necesario tener en cuenta para que no se velen las fotos, como les venía sucediendo. El capítulo termina así con la versión ecrástica de la instantánea que ella logra sacar de sus hijos, quienes en ese momento están distraídos jugando⁸. Esta foto no se incluye entre las veinticuatro Polaroids de la CAJA VII. Y la conclusión dubitativa de esta madre subraya aún más la desrealización que supone el acto de fotografiar, a contrapelo de la idea de que la foto es un índice: “Aunque no pueda explicar cómo ni por qué, pareciera que los niños no están allí realmente, como si fueran recordados en vez de fotografiados” (Luiselli, 2020: 94). Este apartado con la descripción de la foto se titula “Documento”. De este modo, la novela vuelve una vez más al recurso de la puesta en abismo para referirse a las imágenes, a su

⁸ Julieta Vanney hace notar los varios momentos en que los niños son mostrados jugando, sobre todo en la parte trasera del auto durante el viaje, solo en apariencias distraídos de lo que sucede con los padres y con los eventos que los perturban. Pero, en realidad, esos juegos funcionan como una respuesta a lo que obsesiona a la madre mediante un procedimiento que tiende a desnaturalizar aquello que se da por sentado. Así es como la voz narradora de la madre sostiene que los juegos y representaciones de sus hijos “tal vez sean la única manera de contar realmente la historia de los niños perdidos” (Luiselli citada en Vanney, 2022: 128).

rol de huellas o índices, así como al funcionamiento del archivo en la construcción de una memoria que busca ser colectiva.

De rebote, hay otra frase de esta madre que nos sale al encuentro como si parafraseara el estilo barthesiano de pensar la fotografía, con su tendencia al aforismo: “Los adultos posan para la eternidad; los niños, para el instante” (2020: 92). La manera en que cada una de estas dos edades de la vida se posicionan ante el acto fotográfico es lo que estaría demarcando un modo distinto de experimentar la temporalidad. La duración sería lo propio de la subjetividad adulta, resultado de la conciencia del devenir temporal y de la internalización del tiempo cronológico. El uso de la tecnología fotográfica es una buena muestra de cómo se piensa esta temporalidad. El sujeto infante, por su parte, reacciona en función de otro modo temporal, el del *Aión*, un tiempo que se manifiesta en la presentificación del momento y que, por lo tanto, desdeña aquello que la fotografía ofrece como posibilidad de congelar todo devenir⁹.

En lo que concierne al texto de Barthes, no hay reflexiones explícitas sobre la infancia. Sin embargo, aparece en la elección de la foto de su madre que moviliza la segunda parte del ensayo, a la que él define como una “palinodia” (una retractación pública). La foto que elige como representativa del *eidós* de su madre, y que no incorpora al texto (en un gesto que Luiselli parece estar retomando para su novela), es una en donde se la ve como niña junto con su hermano, cuando ella tenía cinco años y él siete. Esa foto funciona como un equivalente a los objetos de la madre, único lugar en donde él percibe que puede encontrarla (a través de los olores y de las sensaciones táctiles). Como se recordará, el autor termina encontrando a su madre en ciertos gestos de docilidad y de inocencia que ve en esa foto en particular, algo que define como “la afirmación de una dulzura” (1989: 111), lo que constituye para él una definición clave del carácter de su madre.

Por su parte, en la novela de Luiselli las observaciones sobre la infancia y sus diversos modos de experimentar los eventos van trenzándose a lo largo de toda esta trama que es un tapiz tan visual como sonoro, plagado de citas y de reenvíos. De hecho, la estructura compleja del texto —que incluso recurre al relato enmarcado de una novela dentro de la novela (la *Elegía de los niños perdidos*, de Ella Camposanto)—, juega con el cambio en el punto de vista narrativo cuando se hace el traspaso a la focalización hacia el hijo, lo que habilita uno de los juegos de articulación entre lo ficcional y lo autobiográfico, que termina contaminando de ficción lo documental¹⁰. No otra cosa es la huida de los dos hijos hacia el desierto, una excursión que tiene mucho de la fantasía del rapto a la que se referían René Schérer y Guy Hocquenghem (1976) y que da con un tópico vinculado con la infancia, que sigue siendo productivo tanto en

⁹ El tiempo que los griegos llamaron *aión* define una forma de temporalidad vinculada con el acontecimiento que adviene, que siempre está llegando. Es una modalidad de un eterno presente. El filósofo Walter Kohan lo piensa como un tiempo específico de la infancia, “infanceado”, a partir de la frase de Heráclito que recurre a la metáfora del niño que juega para pensar este tipo de temporalidad. Kohan explica a Heráclito diciendo que el filósofo griego está pensando en una lógica temporal que no es ni sucesiva ni consecutiva (lo que entendemos por tiempo cronológico), y que se caracteriza por “jugar” con los números. Es a lo que se refiere Heráclito cuando dice que el tiempo es como un niño que juega a los dados (Kohan, 2007: 93-94).

¹⁰ La autora dice que se inspira para esta técnica del cambio de punto de vista narrativo en *La señora Dalloway* de Virginia Woolf (Luiselli, 2020: 469). Al final de la novela y tras los agradecimientos, da una extensa lista de los textos literarios citados de manera más o menos explícita a lo largo de la novela y que le sirvieron de intertextos.

la literatura como en el cine. Aquí, más que de un rapto se trata de una huida; no tiene el elemento de violencia que supone el secuestro. Sin embargo, el viaje por Arizona —que en este caso los dos niños (pero sobre todo el mayor) emprenden más que a regañadientes— habilita la serie que anuda partida, vagabundeo y fuga. Podría decirse que es el matrimonio el que “rapta” a sus dos niños de la vida cotidiana y generan la posibilidad de que estos se escapen para hacer la propia aventura y emular así a las “niñas perdidas”. Estos niños eligen abandonar la comodidad del hogar (aún en su estado de hogar itinerante), para perderse en el más inhóspito de los espacios. Hacen realidad momentáneamente una de las peores pesadillas de la mente adulta. Lo inquietante, la pregunta que asoma una y otra vez es la de por qué desean estos niños alejarse de sus padres. En este caso, tiene que ver con la ansiedad de no sentir más el desamparo y dependencia como condiciones supuestas por su lugar en la constelación social. En cierto modo se cumple lo que plantean Schérer y Hocquenghem cuando dictaminan que “la infancia es siempre una forma de ponerse fuera de alcance, de subvertir la lógica adulta mediante la rapidez de sus desplazamientos” (1979: 43).

En varios sentidos, también es posible afirmar que este es un texto sobre la infancia, sobre todo aquello que le resulta específico. Sus conclusiones ponen en vilo algunas de las categorizaciones actuales sobre este período de la vida. Para empezar, porque la mirada que insiste en su carácter etnográfico rompe con la generalización que piensa a “la infancia” como un colectivo unívoco y distingue muy bien entre aquellas que son protegidas, que pueden crecer en un ámbito social y cultural que les da contención tanto psíquica como material, de aquellas otras que son lanzadas a todas las formas de la desposesión y que padecen de la misma precariedad que sus pares adultos. Estas dos nociones —desposesión, precariedad— remiten a las ideas de Judith Butler, quien viene produciendo lo que se llama una “ontología de la precariedad” (Gil, 2014). Esta autora aúna en dichos conceptos no solo una condición de marginación de determinados sujetos o colectivos en ciertos contextos socioculturales o momentos históricos precisos, sino también una condición que es existencial. Todos los sujetos estamos sometidos a una precariedad que resulta de nuestra mutua dependencia para existir, idea que Butler define con el término de “vulnerabilidad”¹¹. Si bien esta autora lo viene trabajando desde su libro *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010), retoma la idea de precariedad para los modos colectivos en que se realizan las alianzas entre minorías o poblaciones consideradas desechables en *Cuerpos aliados y lucha política* (2015). Allí Butler vuelve a marcar la diferencia entre precariedad (*precariousness*) y precaridad (*precarity*), que es la condición impuesta políticamente por la que algunos grupos sufren la quiebra de las redes sociales y económicas de apoyo más que otros, lo que sintetiza como la “distribución diferenciada de la precariedad” (2017: 40). Luiselli entiende que la única manera posible de hablar sobre la condición de precariedad que padecen ciertas vidas solo puede recibir forma narrativa mediante la ficcionalización. Los recursos a los que echa mano son múltiples, porque está haciendo referencia a una situación de extrema complejidad, como muchas de las que atraviesan a la especie humana en el mundo actual, en el que la transnacionalidad es uno de los factores inherentes a esos fenómenos. Este libro en el que imagen y sonido se traman para configurar un

¹¹ En otro libro, *Vida precaria* (2006), Butler afirmaba: “Esto significa que en parte cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos —como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición—. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición” (2009: 46).

cuerpo textual tan polifónico como murmurante, parece responder a las ideas que Butler despliega tras su pregunta por aquello que nos hace “humanos”, es decir, a la construcción de un “nosotros”, y que se fundamenta en el hecho de que “todos tenemos alguna noción de lo que significa haber perdido a alguien” (2009: 46); la pérdida, el duelo, es lo que nos reúne, porque es lo que nos certifica en toda su dolorosa certidumbre “que algo tuvimos, que algo amamos y deseamos, que luchamos por encontrar las condiciones de nuestro deseo” (2009: 46).

Coda

What is this humanity? It is a quality things have in common when they are viewed as photographs.
Susan Sontag, “The Heroism of Vision” (*On Photography*).

En la novela de Luiselli, la igualación ilusoria que permite la ficción dentro de la ficción (es decir, el encuentro alucinado en medio del desierto) no es más que una fantasía. Igual de equiparable, por otro lado, con la de poder reconstruir desde los vestigios la historia de la barbarie colonizadora, como pretende el padre al intentar salvaguardar la historia de los pueblos originarios exterminados en el continente del norte. El texto, que resulta omnívoro porque se apropia de un gran número de recursos narrativos y arma un montaje con ellos, trabaja a partir de una idea que puede ser aplicada a lo audiovisual desde la técnica fotográfica. Se trata del corte, un rasgo que para Philippe Dubois es lo específico del “acto fotográfico”. Sin descartar por completo la noción barthesiana de lo indicial, Dubois recalca la noción de corte y de distanciamiento en el plano temporal. Es así como considera a la fotografía una verdadera categoría epistémica; ya no una mera forma de representación, sino de pensamiento. Dice: “Allí donde el índice venía a marcar un efecto de certeza, de plenitud, de convergencia, el principio de distancia viene a marcar un efecto de conmoción, de desfasaje, de hiancia” (2008: 89). Es posible leer *Desierto sonoro*, entonces, como un texto sobre la temporalidad, pero una hecha de parpadeos y disrupciones como la que Georges Didi-Huberman propone bajo la noción de “anacronismo” (2006). Es la que se abre cuando nos colocamos ante la imagen, nos dice, como el diafragma de una cámara fotográfica. La infancia también es ese parpadeo que sucede cuando nos descuidamos y desviamos la mirada desde una subjetividad entendida como totalmente integrada y narrable. Es la instancia que nos recuerda que son muchas las temporalidades que nos habitan.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland, 1989 [1980], *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
BUTLER, Judith, 2009 [2006], *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Paidós.
———, 2010 [2009], *Marcos de Guerra. Vidas lloradas*, Madrid, Paidós.
———, 2017 [2015], *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, trad. María José Viejo, Barcelona, Paidós.
DIDI-HUBERMAN, Georges, 2006 [2000], *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Oscar Antonio Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
DUBOIS, Philippe, 2008 [1990], *El acto fotográfico y otros ensayos*, trad. Víctor Goldstein, Buenos Aires, La marca editora.

- GIL, Silvia L., 2014, “Ontología de la precariedad en Judith Butler. Repensar la vida en común”, *Éndoxa: Series filosóficas*, no. 34, pp. 287-302.
- HALFON, Mercedes, 2019, “*Desierto sonoro*, la novela revelación de la mexicana Valeria Luiselli”, *Página/12. Radar Libros*, 22 de diciembre de 2019.
- KOHAN, Walter, 2007, *Infancia, política y pensamiento. Ensayos de filosofía y educación*, Buenos Aires, Del Estante.
- LOGIE, Ilse, 2020, “Los niños perdidos, de Valeria Luiselli: el intérprete ante las vidas ‘dignas de duelo’”, *Iberoamericana*, XX, 75, pp. 103-116.
- LUISELLI, Valeria, 2020 [2019], *Desierto sonoro*, Buenos Aires, Sigilo.
- MARISTAIN, Mónica, 2020, “‘Me tuve que volver feminista a chingadazos’: Valeria Luiselli”, Maremoto (Maristain), *Solo cultura*, 21 de abril 2020. Disponible en: <https://monicamaristain.com/me-tuve-que-volver-feminista-a-chingadazos-valeria-luiselli/>.
- MORIN, Edgar, 2001 [1956], *El cine o el hombre imaginario*, trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós.
- RODRÍGUEZ, Fermín, 2010, *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- SCHÉRER, René y Guy Hocquenghem, 1979 [1976], *Álbum sistemático de la infancia*, Barcelona, Anagrama.
- SONTAG, Susan, 1977, *On Photography*, New York, Picador.
- SWIDERSKI, Liliana, 2020, “*Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli: en búsqueda de los «niños perdidos»”, *Cuadernos del Hipogrifo, Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, pp. 87-100.
- VANNEY, Julieta Marina, 2022, “Los silencios del archivo. Notas sobre *Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli”, *Badebec*, vol. 12, no. 23 (septiembre 2022), pp. 109-134.