

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

La transmisión del relato migrante en la narrativa contemporánea

The Undocumented Americans, Karla Cornejo Villavicencio

Desierto sonoro, Valeria Luiselli

Julia Rendón Abrahamson

Tutora: Cristina Soledad Burneo Salazar

Quito, 2023



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Julia Patricia Rendón Abrahamson, autora del trabajo intitulado “La transmisión del relato migrante en la narrativa contemporánea, *The Undocumented Americans*, Karla Cornejo Villavicencio, *Desierto sonoro*, Valeria Luiselli”, mediante el presente documento, dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Literatura con mención en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

23 de marzo de 2023

Firma: _____

Resumen

A través de este trabajo, me he propuesto analizar la transmisión de los relatos de migración en la narrativa de Karla Corneo Villavicencio en *The Undocumented Americans*, y en la de Valeria Luiselli, en la obra *Desierto sonoro*. Lo hago a partir de la noción del relato como una forma de sostener y transmitir una memoria atravesada por desplazamientos de varios tipos. Los dos textos abordan desde sus respectivas propuestas estéticas, ligadas a la transmisión del relato migrante de abuelxs a padres o madres, hijxs y nietxs, las instancias en que articulamos el mundo lxs adultxs migrantes. Estas instancias incluyen rutinas, lenguajes, idiomas, religiones, comida, música, manejo de la salud, curaciones, rezos, festejos y duelos, entre otros, que la siguiente generación rearticula para constituir su propia identidad y devolvernos una narrativa transformada, justamente, legada. Me interesa particularmente la rearticulación de los relatos que se suceden en las nuevas generaciones herederas de la migración, sea por medio del desplazamiento propio o no, así como el archivo que se crea en presente y que no se cierra, se mantiene abierto en el tiempo. Finalmente, la maternidad faculta una forma particular del legado y de transmisión de narrativa que he explorado tanto en el corpus propuesto como desde mi propia enunciación.

Palabras clave: migración, legado, archivo, literatura migrante, maternidad, reinterpretación.

A mis hijas, por acompañarme en todos los movimientos, tránsitos, fronteras, rutas y caminos vitales

Agradecimientos

Esta tesis fue posible gracias al apoyo constante de Cristina Burneo Salazar, quien no solo me alentó a investigar y escribir respetando siempre mis formas de decir, sino que me ayudó a hacerme preguntas y comprender un poco más sobre la migración en términos de luchas sociales y activismo, y a incorporar un lenguaje vivo, como vivo es el movimiento de los cuerpos y la identidad en las migraciones.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: El relato de lxs soñadorxs: el sueño que no pidieron lxs Dreamers <i>The Undocumented Americans</i> , Karla Cornejo Villavicencio	19
1. Lenguaje para contar el sueño propio, no el de lxs DREAMers.....	26
2. El sueño propio no es el de lxs DREAMers	30
3. ¿Qué es ser un DREAMer?.....	31
4. El sueño de la niñez.....	34
5. El sueño del trabajo	37
6. El sueño de la salud.....	39
7. El sueño de la religión.....	42
8. Cómo narrar-se migrante.....	44
Capítulo segundo: El relato de lxs niñxs perdidxs <i>Desierto sonoro</i> , Valeria Luiselli	51
1. Léxico familiar	53
2. Ecos	58
3. Nombrar(nos)	62
4. Maneras de narrar.....	64
5. Por medio del sonido.....	65
6. Por medio de la imagen.....	70
7. Por medio de la documentación y el archivo	74
8. Rearticulación de las historias familiares en la infancia	78
9. El territorio y la frontera como legados	85
Conclusiones	97
Obras citadas.....	97

Introducción

Soy nieta de migrantes. Mi abuela austriaca y abuelo alemán, sobrevivientes de la Shoá, hicieron lo necesario para preservar la propia vida, y llegaron a Ecuador donde tuvieron que reconstruir-se, reinventar-se, reformular-se. Y en este hacer cotidiano, en las formas de sostener la vida que encontraron, fueron transmitiendo relatos y narrativas que yo heredé y que voy resignificando a diario tanto para mi propia vida como para la de mis hijas. De aquí que, dentro de la literatura y la creación literaria, tenga un especial interés en los relatos migrantes y en cómo se genera su transmisión. He escogido ocupar este interés personal para tomar, así mismo, una distancia crítica que me permite construir un objeto de estudio para responder a la pregunta sobre el sentido de la narrativa que construye la experiencia migratoria.

La experiencia es construida y reconstruida mediante la memoria y la documentación, pero también desde lo sonoro y visual, los haceres cotidianos y rituales, el archivo, el habla, entre muchas otras formas. La pregunta central sobre el tejido de narrativas intergeneracionales en la literatura contemporánea abre puertas para iniciar un camino que amplía el concepto de relato hacia una transmisión de saberes que se sostienen y dejan un legado que puede resultar un eje para sostener o narrar la vida propia. El relato migrante es un acto fragmentado de dar, y aquellos que lo reciben, intentando rearmar fragmentos, construyen algo nuevo y propio.

A partir de aquí, he construido mi objeto de estudio que incluye los textos *The Undocumented Americans* (2020) de Karla Cornejo Villavicencio, y *Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli. Con ellos, establezco un diálogo con la literatura de los desplazamientos y la migración contemporánea. Ambos abordan, desde sus propuestas estéticas ligadas a la transmisión del relato migrante de abuelxs a padres/madres, hijxs y nietxs, las instancias en que articula(mx)s el mundo lxs adultxs migrantes. También se preocupan de cómo las siguientes generaciones rearticulan la historia para constituir su propia identidad y devolvernos una narrativa diferente. Me interesa, particularmente, la rearticulación de los relatos que se sucede en las nuevas generaciones herederas de esa migración, sea por medio del desplazamiento propio o no.

Los textos de Karla Cornejo Villavicencio y Valeria Luiselli serán un mapa para responder la pregunta sobre cómo sucede la transmisión del relato migrante en las

narrativas contemporáneas, a través de qué tejidos. Me permito, de esta manera, explorar la transmisión de los relatos migrantes en los textos mencionados sostenidos mediante la palabra, la rutina, el lenguaje, el idioma y lo sonoro, así como los archivos, las cartas y los quehaceres diarios alrededor de la narrativa. Además, al establecer un diálogo entre los textos, abriré una puerta para dar cuenta del tejido de escrituras contemporáneas sobre la transmisión de los desplazamientos y la migración.

Cuando hablo sobre el tejido de narrativas intergeneracionales, me refiero a aquellas que se transmiten a través de formas de vida que dan un sentido a la narrativa que construye la experiencia migratoria de varias maneras sutiles, y no tanto. Lo hace mediante la memoria y la documentación, pero también desde lo sonoro y visual, y los haceres cotidianos y rituales, las creencias religiosas, la comida, lo oral, entre otras. Maneras que sostienen y transmiten en formas de saberes que pueden resultar un eje para sostener o narrar la vida propia.

Para abordar esta pregunta, se analizará, en el primer capítulo, el relato heredado por Cornejo Villavicencio en *The Undocumented Americans*, y cómo sucede la transmisión y rearticulación de este. En *The Undocumented Americans*, Karla Cornejo Villavicencio, intercala historias de su propia vida con los relatos de otras personas “indocumentadas” en Estados Unidos, y nos devuelve una narrativa completamente diferente sobre lo que es el *American Dream*. Aunque el libro se enfoca en contar las historias de varias personas migrantes de diferentes comunidades de Estados Unidos, mi interés se centrará en las historias personales que la autora teje a través de su escritura, y cómo ellas reflejan un relato construido y reconstruido a través de un lenguaje que resignifica la vida. Este lenguaje, aunque contiene historias ajenas, se vuelve propio en la forma en que se manifiesta porque a través de él, la narradora puede contarse y nombrar su mundo íntimo. En este caso, la idea de propiedad no es algo cerrado o individual: aunque existe una búsqueda de un relato íntimo, hay una reflexión sobre lo que significa ser una “heredera” de la migración, es decir, formar parte de un grupo, de una familia, de una sociedad. Aunque hay una intimidad expuesta, esa intimidad se transforma en grupal, en una búsqueda de respuestas acerca del legado de la migración.

En el segundo capítulo, me aproximaré a *Desierto sonoro*, pensando en la relación materno-filial como punto de conexión importante para poder narrar, en cuanto ofrece un espacio para preguntarse sobre cómo contar acontecimientos ligados a la migración y desplazamiento familiar, y de otras personas migrantes, en el contexto del cruce de las fronteras. Además, el texto de Luiselli es particularmente adecuado para esta

investigación porque se divide en dos secciones con dos narradorxs distintxs (madre e hijo). Esta estructura me permitirá enfocarme, específicamente, en encontrar formas de ampliar el concepto de relato migrante hacia un acto de dar y recibir en el que quienes reciben también lo reconfiguran, transforman y generan una nueva narrativa. Aquí, como en el libro de Cornejo Villavicencio, la infancia es importante y se liga a la memoria.

Los dos capítulos mencionados anteriormente, me permitirán establecer un diálogo entre los textos que irán surcando un camino complementario para comprender la transmisión del relato migrante como un tejido de narrativas diversas, y la creación de un archivo en presente. Con los materiales que proporciona esta ruta, y a partir de la idea de archivo en presente, en el tercer capítulo que servirá como un pasaje final, una especie de desplazamiento para abrir otros caminos, desarrollaré la idea de que la transmisión del relato migrante se traza en presente a través del lenguaje que se encuentra para poder contar. Igualmente, es transferido de generación en generación como una forma de interpretación de la historia familiar y del mundo presente en forma de legado. Desde este punto de partida (y también de salida), me interesa proponer, después de recorrer los dos primeros capítulos, qué significa el legado para mí, y a través de qué se da. En este camino considero que prevalece la preocupación de nombrar el mundo a través del lenguaje y la memoria para entregar a lxs otrxs (hijxs o comunidad), y es así como el archivo y el legado se crean constantemente mediante la mirada del mundo y la memoria.

Me dispongo a pensar la transmisión de los relatos de migración de la narrativa de Cornejo Villavicencio y Luiselli (y también la propia), a partir de formas de sostener la vida y entregar saberes que parten de afectos y que han sido, a su vez, atravesados por la memoria y los desplazamientos. En la línea de Cristina Rivera Garza, Silvia Baron Supervielle, y Gina Saraceni, entre otrxs, se podrá abordar la creación del legado a partir de la memoria, del nombrar en presente y de los saberes cotidianos. En esta misma línea, Walter Benjamin, plantea la mirada de la infancia como una mirada que construye una narración. Gloria Anzaldúa abre puertas para caminar en las fronteras no solo físicas sino del lenguaje, y Silvia Molloy piensa al hijo del migrante en términos de lengua, *son* lengua.

En las narrativas migrantes intergeneracionales, se crea un lenguaje construido a partir de la experiencia diaria. Me interesan las formas de mirar el lenguaje que rompe con el dominio del género nacional y otras fronteras para así percibir o recrear una cultura. En este sentido, existe una forma de crear un lenguaje para nombrar el mundo íntimo, pero también se nombra el afuera. El lenguaje, aunque íntimo, configura la sociedad, la

involucra, la reconfigura, la interpela. Existe una búsqueda de un mundo propio que permite una salida de sí, una comunión con lxs otrxs. Hay una memoria afectiva y un sentirse de un no-lugar que me trae recuerdos fragmentados propios: fui sacada del aula de un colegio supuestamente laico porque mis compañeros iban a recibir clases para sus primeras comuniones. Sola en el patio de un colegio inmenso, mirando la puerta cerrada como una frontera imposible de traspasar. Al otro lado de la frontera: despatriada como legado. La transmisión del relato se da también por los rituales y saberes, el actuar diario de los personajes. Considero que ellos son inundados de reflexiones propias sobre una identidad que se va transformando.

Mi intención será ubicar terminologías de haceres y saberes transmitidos como una constante en la entrega de narrativas que cruzan territorios corporales por varias generaciones. Lo he vivido en carne propia.

Transitar la lengua

Quisiera, en esta introducción, aclarar un detalle importante sobre mi objeto de estudio y mis decisiones en cuanto a cómo abordarlo. Emprendo esta investigación con la noción —explorada por varias académicxs y escritorxs, por ejemplo Gloria Anzaldúa— de que la lengua es viva. Me permito, muy concisamente, hablar en primera persona sobre mi experiencia con la lengua porque ella está ligada íntimamente a la noción del “lenguaje vivo” y al legado del relato migrante:

Mi madre nació de padre y madre sobrevivientes de la Shoá, en una casa en Ecuador donde se hablaba alemán. Mi abuelo, hasta el día que murió, a los ochenta y cuatro años, hablaba español con acento. Mi madre migró, muy pequeña, con su madre austriaca, a Los Ángeles, y creció en el idioma inglés. A los diecisiete años, le obligaron a regresar y quedarse en Ecuador y, quizá, como acto de indocilidad, una de las pocas armas que le quedaban, escogió el inglés como su lengua madre. A través de mi madre, el español y el inglés fueron mezclados durante mi crianza, y al migrar a estudiar en Estados Unidos a los diecisiete años, mi educación universitaria la hice en inglés. Yo me admití el derecho, así como lo hizo mi madre, de escoger al español como mi lengua y mi principal idioma de escritura, a pesar de que muchas veces mezcló los idiomas. La convivencia de estas lenguas forma parte también de un legado de la migración. En este caso hablo brevemente sobre el legado personal, sin embargo, los textos escogidos dan

cuenta también de la adopción de un idioma como un derecho y una forma de legado. Me explico:

Karla Cornejo Villavicencio utiliza el idioma español cuando se comunica con sus padres y algunxs de lxs otros migrantes indocumentadxs, pero escribe en inglés porque se reconoce en esta lengua. Valeria Luiselli ha escrito sus primeros libros en español, pero escogió escribir *Desierto sonoro* en inglés. Estas elecciones dan cuenta de que las migraciones van dejando espacios abiertos a otras formas de decir, y también al derecho a decidir en qué idioma decirlo. Decidir en qué lengua hablar es aceptar otras formas que atienden a nuestra propia mirada.

Desde mi punto de vista, una de las propuestas más interesantes cuando conviven varias lenguas en las migraciones, es el derecho a la adopción de una o varias de ellas. Poder decidir en qué lengua voy a hablar, o usar diferentes lenguas y mezclas, se puede convertir en una herramienta que escapa las normas oficiales y las fronteras. Partiendo desde este punto de vista, he decidido también darme el derecho a escoger dos textos que han sido originalmente escritos en inglés, y embarcarme en las traducciones propias de las citas que vaya tomando de ellas durante esta investigación. Creo que permitirme este derecho es reconocermé en la migración y en la lengua: elijo transitar por ellas también durante esta investigación. Quisiera aclarar que aunque ya exista una traducción de *Desierto sonoro* —realizada por Daniel Saldana Paris—, he tomado únicamente el texto en inglés: *Lost Children Archive*. Creo que ello me permite habitar los textos como han habitado mis familiares. La transmisión de los relatos migrantes obliga a ponerse en contacto con otras formas de decir y habitar la vida.

Capítulo primero

El relato de lxs soñadorxs: el sueño que no pidieron lxs Dreamers

The Undocumented Americans, Karla Cornejo Villavicencio

En *The Undocumented Americans*, Karla Cornejo Villavicencio ofrece una narrativa sobre su comunidad: personas latinoamericanas migrantes indocumentadas que viven y trabajan en Estados Unidos. Para ello, la autora, indocumentada también al momento de escribir el libro, viaja por varias regiones de Estados Unidos para hacer entrevistas y conectar con estas comunidades. Se interesa, particularmente, en personas migrantes que no tienen forma de conseguir los documentos legales para permanecer en Estados Unidos, y que pueden ser deportadas en cualquier momento, como ha sido y es el caso de sus padres. Aunque el trabajo es central para la experiencia de las personas con quienes se encuentra y conversa, su narración se centra más allá de ello a instancias que recorren su vida personal, atravesada también por la migración, el dolor y la alegría, la salud, la religión, la educación, la familia, los idiomas, entre otros.

Así, Cornejo Villavicencio inicia el libro tratando de revelar una duda fundamental que interpela su trabajo, escritura y vida: ¿cuál es la respuesta que darían su padre y madre si alguien les preguntara de dónde son?

Su preocupación para elaborar una hipótesis sobre lo que su padre y madre responderían demuestra un propósito de situarse como “migrante hija de migrantes” con constantes interpelaciones íntimas y personales sobre lo que significa serlo. Por medio de la escritura, Cornejo Villavicencio también está recibiendo lo que se le ha transmitido, reordenando su legado, construyendo su propio relato migrante y enunciándose heredera de un legado que interpela.

Es quizá por esa búsqueda de una respuesta que Cornejo Villavicencio se embarca en la escritura de *The Undocumented Americans*, un libro en el que intenta narrar a quienes ella llama “indocumentadxs estadounidenses”, pero que también le sirve para narrarse a sí misma mediante el recuerdo, la memoria y el relato heredado. Ella se auto-nombra como una “hija profesional de migrantes”(2021b), y con ello, se embarca en la exploración de las vidas de aquellxs “otrxs” sujetos migrantes. En este caso, el relato se construye a partir de la identificación con las historias de los demás, pero también con la de su propia familia. En la línea de Ricoeur (1999), acceder al recuerdo reclama una vía

de narración. De aquí que ella se cuente a sí misma la migración, reconociéndose en una memoria colectiva y no meramente individual.

The Undocumented Americans es un libro de seis capítulos, a cada uno se le asigna el título del lugar al que la autora acude para acercarse a específicas comunidades de personas indocumentadas: Capítulo 1- Staten Island, Capítulo 2- Ground Zero, Capítulo 3- Miami, Capítulo 4- Flint, Capítulo 5- Cleveland, Capítulo 6- New Haven. La acción de elegir lugares para nombrar capítulos es una manera de trazar un territorio en la escritura, como si la autora quisiera delinear su propio camino en esta vía de narración que encuentra en la que acude al recuerdo, el reportaje, la crónica, la no-ficción y también ciertas formas de la ficción: maneras que encuentra para armar el relato.

Así, en *Staten Island*, nos presenta a los comúnmente llamados “*day laborers*”, un grupo de hombres migrantes que ella misma confiesa nunca antes haber conocido, pues siendo una ‘*city girl*’ estaba más acostumbrada a conocer hombres indocumentados que trabajaban en restaurantes y los *day laborers* “parecían arquetipos míticos, grupos de hombres *brown* aglomerados al amanecer en las esquinas de las calles” (Cornejo Villavicencio 2020a, 9).¹

En *Ground Zero*, explora las vidas de lxs trabajadorxs indocumentadxs frecuentemente llamados “*second line responders*”². Según Cornejo Villavicencio, estxs trabajadorxs no fueron reconocidxs como tal en ningún medio ni organización estatal, y se encargaron de la limpieza de los restos que dejaron los ataques en las Torres Gemelas en septiembre 11 del 2001.

En *Miami*, explora el tema de la salud. Su trabajo expone cómo la falta de documentos impide a las personas migrantes acceder a servicios básicos como la atención médica, medicamentos y seguro de salud. En este capítulo, a través de varias mujeres migrantes, conocemos sobre las *botánicas*, lugares donde a falta de acceso a medicina alopática se consigue hierbas medicinales para curar enfermedades, y también sobre las ‘farmacias clandestinas’, lugares donde las personas indocumentadas pueden comprar medicina sin necesidad de presentar una prescripción médica.

¹ He decidido dejar la palabra *brown* en la traducción de la cita, inclusive sabiendo que las luchas sociales usan el adjetivo *marrón* en español, porque creo que es la mejor forma de expresar lo que Karla Cornejo Villavicencio ha querido decir en estas líneas y refleja el lenguaje utilizado en la sociedad de Estados Unidos, donde la autora ha crecido y vivido la mayor parte de su vida, y también cómo la migración ha sido traspasada por el territorio y la frontera y viceversa. La frase original es: *seemed like an almost mythical archetype, groups of brown men huddled at the crack of dawn on street corners.*

² *Second line responders* “son las personas que acuden a trabajar para asistir en una emergencia pero no son consideradas ayuda de ‘primera línea’ como lxs doctorxs, policías o bomberxs”.

En *Flint*, trata sobre la contaminación de plomo en el agua y qué significa esto para aquellxs que no pueden acceder al agua limpia por su estatus migratorio en el estado de Michigan.

En *Cleveland y New Haven*, la autora no solo interioriza aun más sobre su propia niñez, sino que se encuentra con otrxs hijxs de migrantes que viven la experiencia o la posibilidad de que algún miembro de su familia sea deportadx. Se aborda así las atroces secuelas que han dejado las posibilidades y experiencias de separaciones forzadas en toda la comunidad de personas migrantes indocumentadas.

En inglés, el idioma que considera suyo, y con una mezcla de reportajes, crónicas, ficción y no-ficción que crean una forma híbrida de narrar, Cornejo Villavicencio también introduce su propia historia que le hace reflexionar sobre qué significa ser hija de migrantes y cómo ello ha afectado su vida y su salud mental en particular, cuestionando así el término DREAMer, y otras palabras usadas para relatar a la comunidad *Latinx* en Estados Unidos.

Aunque me referiré en ciertas instancias a algunas de las historias particulares e individuales de las que narra Cornejo Villavicencio en su libro, el foco de esta investigación es el relato que ella ha heredado y cómo sucede esta transmisión de la narración migrante. Por ello, me detendré en las historias personales que la autora teje a través de su escritura y cómo ello refleja un relato propio construido y reconstruido a través de un lenguaje que resignifica la vida propia y la sociedad. La intención es abrir nuevas rutas de reflexión hacia lo que atañe a la pregunta principal de esta investigación, aspirando a dar un orden a fragmentos y modos de vida retratados en la literatura de la autora que constituye la transmisión de una lengua fracturada, que obliga a ponerse en contacto con otras formas de narración, no solamente a través de la elección de un lenguaje particular, sino también por medio del recuerdo, el extrañamiento, la autobiografía y su relación con temas como la salud mental, la religión, el trabajo y la separación de sus padres, entre otros. Expreso que la lengua es fracturada, porque la transmisión del legado no tiene un solo sentido, en esta lengua existe una verdad que es su misma transmisión, y que se manifiesta en una materialidad fragmentada, hecha de silencios, rota, y así se crea un lenguaje que recompone lo legado y se convierte en propio.

Me interesa tomar la reproducción de ciertos modos de contar y temas elegidos por la autora como ámbitos importantes de transcripción del relato migratorio heredado. La escritura de la autora sobre la vida y experiencia de otrxs sujetos migrantes indocumentadxs es una forma particular puesto que opera sobre la concepción de la

narración de un otrx que le permite también narrarse a sí misma. Se trata de vidas que reflejan otras vidas y son resignificadas por medio del lenguaje como forma elegida. Una elección que le provee libertad en contraste con las políticas de gobierno neoliberal y capitalista que han estructurado la subjetividad y vida migrante en Estados Unidos.

Cornejo Villavicencio es una de las primeras migrantes indocumentadas en Estados Unidos que se ha graduado en Harvard. Actualmente es candidata doctoral en la Universidad de Yale. Llegó al país a los cinco años cuando sus padres, que habían migrado cuando ella era bebé, la trajeron. Desde el inicio del libro aclara que, a pesar de ser muy cercana a sus padres, no sabe la historia completa sobre el proceso y las razones específicas de su desplazamiento ni tampoco por qué la dejaron como “prenda” por una deuda:

you may be wondering why my parents agreed to leave me as an economic assurance, but the truth is I have not had this conversation with them. I’ve never thought about it enough to ask. The whole truth is that if I was a young mother- if I was *me* as a young mother, unparented, ambitious, at my sexual prime- I think I would be thrilled to leave my child for ‘exactly a year,’ as they said it would be, which is what the plan was. I never had to forgive my mom.³ (2020a, 5)

El registro en la escritura, la aclaración de no haber conversado con sus padres sobre su experiencia y razones de la migración, por una parte, da cuenta de las formas en que algunxs sujetos desplazadxs expresan o no su experiencia. En el caso de mi familia, por ejemplo, ningunx de mis abuelxs desplazadxs por la *Shoá* me contó sobre sus vidas en Alemania y Austria antes de partir, o sobre sus familiares asesinadxs, o las cosas que vieron o vivieron. Siempre supimos que fueron personas que pasaron por procesos duros y complejos, pero nunca tuve una conversación directa con ellxs como lo hicieron algunas de mis amigas: una de ellas incluso viajó con su abuela a la República Checa, conoció con ella los campos de concentración en donde su abuela estuvo aprisionada, visitaron la casa de dónde fue capturada. Mis abuelxs, en cambio, escogieron el silencio, aunque se rompiera con trazos, fragmentos que se reconstruyen: mi madre que me cuenta sobre las pesadillas de mi abuela, que siempre soñaba con lo que vio: bebés tiradxs al aire, soldados

³ “debes estarte preguntando por qué mis padres accedieron a dejarme como garantía económica, pero la verdad es que no he tenido esta conversación con ellxs. Nunca he pensado lo suficiente en eso como para preguntar”.

“La gran verdad es que si yo fuese una madre joven- si hubiese sido *yo* como una madre joven, sin padres, ambiciosa en mi mejor momento de la sexualidad- creo que hubiese estado fascinada en dejar a mi hija por ‘exactamente un año’, como dijeron que iba a ser, ese era el plan. Nunca tuve que perdonar a mi mamá”.

haciendo tiro al aire con ellxs. Mi tía que suelta el nombre de la hermana de mi abuelo, asesinada en un campo de concentración; ella era enfermera, no podía salir de Alemania. El deber ser judía, hacer una *Bat-Mitzvah* porque mi abuela tuvo que lamer las botas de un soldado Nazi.

Este tipo de registro en el que coexisten el silencio, la falta de preguntas y la falta de respuestas –así como en el caso de mi familia– le permiten a Cornejo Villavicencio, sin la necesidad de preguntar a sus padres qué fue exactamente lo que pasó, ir reconstruyendo con fragmentos, imágenes, sonidos, vivencias, para concluir un relato sobre el desplazamiento. En el texto, ella escoge contar la siguiente historia sobre por qué sus padres la trajeron a los cinco años a Estados Unidos:

My parents didn't come back after a year. They didn't stay in America because they were making so much money that they became greedy. They were barely making ends meet. Years passed. When I was four years old, going to school in Ecuador, teachers began to comment on how gifted I was. My parents knew Ecuador was not the place for a gifted girl-the gender politics were too fucked up-and they wanted me to have all the educational opportunities they hadn't had. So that's when they brought me to New York to enroll me in Catholic school, but no matter how hard they both worked to make tuition, they fell short.⁴ (5).

Como lo hacen muchxs herederxs de la migración, las observaciones de Cornejo Villavicencio son reconstruidas, se hace la selección de qué contar y qué no, cómo dar respuestas propias a las preguntas de los desplazamientos. La aclaración de que nunca tuvo esta conversación con sus padres le permite también usar una gran elipsis para pasar de un relato a otro. Es así que en el texto plantea muy brevemente que la “mandaron a traer” por ser *gifted*, dejando de lado muchos otros procesos por los cuales pasan las familias migrantes para traer a sus hijxs como la reunificación familiar irregular⁵, siempre

⁴ “Mis padres no volvieron en un año. No se quedaron en Estados Unidos porque estaban ganando tanto dinero que se convirtieron en personas ambiciosas. Casi no les alcanzaba para cubrir sus necesidades básicas. Pasaron los años. Cuando tenía cuatro años e iba al colegio en Ecuador, lxs profesorxs empezaron a decir que era “súper dotada”. Mis padres sabían que Ecuador no era el lugar para una “chica genia”- las políticas de género eran una mierda- y querían que tuviera todas las oportunidades de educación que ellxs no tuvieron. Así que ahí fue cuando me trajeron a Nueva York para inscribirme en un colegio católico, pero no importa cuánto hicieron para tratar de pagarlo, no pudieron”.

⁵ La reunificación familiar irregular ha sido una práctica social de larga data. La histórica migración ecuatoriana explicaría este hecho. “Para tener una idea, [...], en 2010, alrededor de 37 % de los ecuatorianos y ecuatorianas que emigraron a Estados Unidos en la última década dejaron a sus hijos e hijas (INEC, 2012)”. Según el Observatorio de los Derechos de la Niñez y Adolescencia de Ecuador (ODNA 2010), 2 % de esa población tiene a uno o sus dos padres viviendo en el extranjero. (ODNA, 2010) (Mezzadra et al. 2019, 79)

pospuesta pero permanentemente anhelada, la garantía económica, el mismo “sueño americano”.

En su libro *El concepto de Ficción* (2010) Saer desarrolla sobre el concepto de la verdad como algo incierto y de elementos contradictorios y dispares, “es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece, cuando se trata del género biográfico o auto-biográfico, una discusión minuciosa”(10). Lo mismo dice sobre la *non-fiction* (género en el que se ha clasificado al libro de Cornejo Villavicencio en Estados Unidos) explicando que se basa en la exclusión de lo ficticio, aunque “esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad”(2010). De aquí podríamos decir que cuando Cornejo Villavicencio cuenta las razones de haber sido traída a Estados Unidos, existen elementos de la narración, en este caso la elipsis, que integran mecanismos de la ficción o de la apuesta por narrar algunos hechos y otros no, que comprenden la transmisión del relato migrante. Acá me gustaría aclarar que mi intención no es categorizar la escritura de Cornejo Villavicencio según el género de la ficción o *non-fiction*, sino encontrar modos en los que se articula la transmisión del relato migrante. Me parece interesante observar la ficción en este pasaje de Cornejo Villavicencio en términos de Saer, como un generador que permite ignorar “ciertas verdades” asimilándolas e incorporándolas a su propia esencia y despojándolas de sus pretensiones de absoluto (16). En cualquier caso, la intención de narrar la verdad se cumple porque se cumple la verdad del legado. Es decir, no existe una verdad originaria en este tipo de relatos, la verdad es su propia transmisión, que, a decir de Saer, puede incorporar elementos de la ficción, porque es una narración no-lineal o directa, y no se compone de un solo sentido. Consiste en una transmisión fragmentada, como he explicado anteriormente, hecha de silencios, grandes elipsis, híbrida. En el relato migrante, que es transmitido de generación en generación, los hechos pasan por diferentes filtros narrativos de fuentes que también reconstruyen e interpretan fragmentos: la imagen de mi abuela lamiendo botas Nazis me llega a través de mi madre.

Desde que llegó a los cinco años, por un lado, Cornejo Villavicencio creció escuchando la narrativa de los medios y la población en general sobre lo que es ser una persona migrante indocumentada (establecida como ser *ilegal* o estar fuera de la ley), y por otro lado sintiendo que aquella narrativa no encajaba con su familia o muchas de las otras diversas familias indocumentadas que ella conocía. Este nuevo “territorio” de vida ponía en evidencia una mirada estereotipada sobre los sujetos migrantes a la que accede Cornejo Villavicencio por medio de una memoria corporal y afectiva que despierta

reacciones y la posibilidad de pensarse fuera de una estructura fija de identidad. Su propia familia compuesta por padre, madre e hija indocumentadxs y un hijo/hermano con la ciudadanía estadounidense, ponía en duda el concepto de la *ilegalidad* de lxs familiares, vecinxs, amigxs indocumentadxs que ella conocía.

Por medio de su escritura, no es solamente capaz de narrar a su familia y a sí misma, sino también de hacer un llamado de atención hacia las narraciones, relatos y formas de hablar sobre la migración, reconociendo que el debate va más allá de las representaciones estereotípicas de lxs sujetos migrantes indocumentadxs o lxs DREAMers. Me parece interesante anotar que va eliminando las dicotomías cuando habla de personas que han sido, en su mayoría, forzadas a huir de sus países por una violencia estructural que se ejerce sobre ellas. Cuando me refiero a violencia estructural me acerco al concepto de Galtung explicado claramente por la autora Susanne Willers en su texto *Migración, trabajo y subjetividad: las experiencias de mujeres centroamericanas en tránsito por México* dentro del libro *América Latina en Movimiento* (Mezzadra et al. 2019): “(La violencia) estructural es una forma de violencia que parece no tener autores, pero cuyo origen descansa en las estructuras políticas, sociales y económicas y cuyo efecto es la desigualdad” (143). Esas son violencias que generan injusticias estructurales en todos los ámbitos de la vida, amplían la desigualdad de oportunidades y las estrategias que un sistema neoliberal ejerce para incrementar la pobreza y la violencia de género, entre otras. A su vez, se generan violencias más directas: asesinatos, secuestros, violaciones sexuales, violencia patriarcal que se traduce en diferentes formas de violencia feminicida, entre muchas otras.

It’s not that I haven’t asked my parents why they came to the United States. It’s that the answer isn’t as morally satisfying as most people’s answers are ,—a decapitated family member, famine— and I never press them for more details because I don’t want to apply pressure on a bruise.⁶⁽⁴⁾

La autora evidencia la necesidad del *mainstream* de ignorar la violencia estructural que existe en los países de origen de las personas migrantes. Como si la razón válida para migrar fuese únicamente una violencia directa y atroz como una especie de justificación para hacerlo. De esta manera, se ignora la existencia de un sistema violento

⁶ “No es que no les he preguntado a mis padres por qué vinieron a Estados Unidos. Es que la respuesta no es lo suficientemente moralmente aceptada, así como son las respuestas de la mayoría de personas- un familiar decapitado, hambre – y nunca les presiono para que me den más detalles porque no quiero ahondar en una herida”.

y estructural que no reconoce la responsabilidad de ningunx de sus actorxs ⁷ dentro del contexto que generan los desplazamientos.

Para rastrear la línea del relato migrante, me parece importante analizar el uso de lenguaje de la autora para entender cómo redefine términos como DREAmer o *ilegal*. Haré un recorrido por las experiencias que ha transitado como hija de padre y madre migrantes, así como también un análisis de su manera de contar estas experiencias. ¿De qué formas haber sido traductora para sus padres le permite narrar? ¿De qué manera se escribe en base a unos afectos y costumbres? Una reflexión sobre los saberes, la lengua, la memoria y cómo se desenvuelve el cuerpo de una mujer indocumentada en la vida en Estados Unidos, son pertinentes en la lectura de *The Undocumented Americans*.

1. Lenguaje para contar el sueño propio, no el de lxs DREAmers

If you ask my mother where she's from she's 100 percent going to say she's from the Kingdom of God, because she does not like to say she's from Ecuador [...]. If you ask my father where he is from, he will definitely say Ecuador because he is sentimental about the country for reasons he's working out in therapy. ⁸ (4)

La anterior es la respuesta que Cornejo Villavicencio considera que sus padres darían si se les preguntara de dónde son. No es de extrañarse que las respuestas serían distintas para padre y madre, y aunque alrededor del libro la autora explora las particularidades de otros relatos migrantes fuera de su círculo familiar, en realidad parece estarse preguntando sobre su propia memoria e identidad ligada con un lugar de pertenencia. Es una premisa importante la de especificar, al inicio del libro, que su familia, más que de cualquier otro lugar, es de Nueva York. Ella se considera una *niña neoyorquina*, una niña criada en Queens. Esta especificidad sobre ser de un lugar es un

⁷ Existe extensa biografía sobre la migración como consecuencia de las geopolíticas de los estados receptores de sujetos migrantes. Susanne Willers, por ejemplo, explica cómo “la migración entre Centroamérica, México y Estados Unidos cobró un auge a partir de los años ochenta como consecuencia de las geopolíticas de Estados Unidos ya que este gobierno apoyó a los regímenes autoritarios en los países centroamericanos militar y logísticamente”. Otro ejemplo dado por Willers, en base a diversos análisis, es la deportación masiva de personas indocumentadas que el gobierno estadounidense ejerció en un intento de eliminar a integrantes de bandas juveniles del país, hecho que marcó a los países centroamericanos y en consecuencia generó la formación de bandas juveniles en estos países: “diversos analistas consideran que las deportaciones contribuyeron a la exportación de la cultura juvenil que contribuyó al auge de las Maras en Centroamérica y con ello a la propagación del conflicto armado entre grupos rivales” (Mezzadra et al. 2019, 127).

⁸ “Si le preguntas a mi madre de dónde es 100% seguro que te contestaría que es del Reino de Dios porque no le gusta decir que es de Ecuador [...]. Si le preguntas a mi padre de dónde es, definitivamente va a decir de Ecuador porque es bastante sentimental cuando se trata del país, por razones que está trabajando en terapia”.

punto de partida para explorar el significado de “ser indocumentada” en relación a la pertenencia y las ambigüedades de las ciudadanía en el contexto global de fronteras y políticas migratorias. Reencontrándose con su propia historia, que incluye el legado de la migración, la memoria del abandono y sucesiones de desplazamientos es capaz de cuestionar no solamente las políticas antinmigrantes y la violencia estructural de Estados Unidos, sino también la tendencia a representar a lxs sujetos indocumentadxs de una manera sesgada.

El escritor Patricio Pron (2016) en una reseña sobre el libro *Vivir entre lenguas* de Sylvia Molloy, afirma que la pregunta del bilingüe es “¿En qué lengua soy?”. Me gustaría apropiarme de esta pregunta para el análisis de los textos de Cornejo Villavicencio porque me parece que esa misma pregunta es inherente a la indagación de la autora de encontrar su origen, entenderse, relatarse. Cuando reconocemos que a pesar de la imposición del estatus de “indocumentada”, la autora, así como millones de otras personas migrantes, ha crecido en inglés, y que existe una relación importante entre su vida y su escritura, podemos acercarnos a una mejor comprensión de cómo la adopción de una lengua es una de las maneras que tienen lxs sujetos indocumentadxs para desafiar fronteras y leyes, y desordenar cotidianamente distintos regímenes destinados al control de la libertad de elegir una lengua en caso de ser bilingüe. Cornejo Villavicencio se responde a esa pregunta que cuestiona en qué lengua es: el inglés es una especie de “lengua madre”, el español el idioma en el que cumple su “trabajo” de ser “hija de padres migrantes indocumentados”. El español es una forma de transmisión generacional, una lengua para cumplir un trabajo, y también para entender a las mujeres y hombres indocumentadxs a quienes se acerca para realizar los reportajes de este libro. En inglés se expresa desde que fue traída a Nueva York. Los dos idiomas son formas de construcción de una identidad. En *The Undocumented Americans*, reconoce que existe en las dos lenguas.

Adhiriendo a la exploración de la autora, una pregunta que también me toca personalmente, quiero añadir además otra que compete a este tema de investigación: ¿de qué maneras, la lengua construye otros territorios que cuestionan las categorías literarias homogeneizantes? Y quiero referirme solo brevemente a esta inquietud porque no es la premisa principal que me atañe, pero interpela a lxs escritorxs migrantes y herederxs de la migración y el exilio hasta los huesos. Y es que la escritura tiene una relación problemática con la categoría de nación, ¿o acaso a Cornejo Villavicencio no se la podrá considerar una escritora ecuatoriana por haber migrado a Estados Unidos a los cinco años y escribir en inglés? Me parece pertinente abordar estos cuestionamientos porque ellos

son los que, al final, componen la elaboración del relato migrante. Es al tratar de contestar, de narrar la propia migración, que se construye y se entiende que el territorio y la lengua van más allá del lugar de nacimiento. Para Silvia Barón Supervielle la idea de nación no tiene para un escritor una realidad concreta “[...] ¿cuál es el verdadero país de un escritor? [...] La infancia, los libros, los sueños: la incesante búsqueda de sí” (1998^a, 83). Si consideramos únicamente la lengua elegida por la autora para vivir y escribir, así como el territorio específico trazado en un mapa, que es Estados Unidos, al que se refiere y por el que transita, posiblemente no encontraríamos sentido para ubicarla dentro de las categorías como “Literatura Latinoamericana”⁹, por ejemplo. Con ello ignoraríamos que las migraciones latinoamericanas son generadoras de nuevas narrativas que abordan la ilegalidad de las fronteras y la diversidad de las culturas. Es decir, que la literatura de Cornejo Villavicencio, como la de muchxs otrxs escritorxs migrantes, no se limita a insertarse en un territorio específico trazado en un mapa, permitiéndonos pensar en la Literatura Latinoamericana más allá del territorio de la nacionalidad. Es desde aquí que se generan nuevos espacios incategorizables que dan acceso a que la creación y la posibilidad de conmovier emerjan.

En *Migrant Cartographies: New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe* (Ponzanesi y Merolla 2005), se examina la escritura migrante y cómo matizar el tema de la “otredad” dentro de un canon nacional. También se da cuenta de la importancia de que se incluya a la escritura migrante dentro del canon del país receptor para ir borrando la marca de la *alteridad* y, sobre todo, de la *ilegalidad* de las generaciones de escritorxs por venir. Lo que importa acá, de todas maneras, es la construcción del territorio por medio de la literatura, más que definir o categorizar de dónde es la escritura. Lo que sí puedo decir al respecto y concuerda con las autoras del libro antes mencionado, es que la literatura abarca mucho más que la definición de los nacimientos de escritorxs dentro de fronteras geográficas de la región, y que en Latinoamérica en particular, debiera incluir a aquellos que han migrado hacia fuera y hacia adentro, porque eso admite el reconocimiento de nuestra propia historia.

Para continuar con el planteamiento sobre el derecho a la adopción de la lengua inglesa para la escritura de Cornejo Villavicencio, allí inmersa también se halla la decisión de rearticular su narración en una lengua que le es más propia, a pesar de que sea un idioma que sus padres no entienden. Existe en dos idiomas y se narra también en

⁹ Categoría que también resulta compleja porque borra las peculiaridades de lxs escritores en el intento de unificar y dar coherencia a un grupo muy diverso de autorxs.

los dos, aunque se permite el derecho a la adopción del inglés en la rearticulación de su propio relato como un derecho de vida:

Something we always hear about, because Americans love this shit, is that immigrant children often translate for their parents. I began doing this as a little girl, because I lost my accent, dumb luck, and because I was adorable in the way that adults like, which is to say I had large, frightened eyes and a flamboyant vocabulary. As soon as doctors or teachers began talking, I felt my parents' nervous energy, and I'd either answer for them or interpret their response. It was like my little Model U.N. job. I was around seven. My career as a professional daughter of immigrants had begun.¹⁰ (Cornejo Villavicencio 2021b)

El lenguaje de la traducción emerge como un universo con sus propios valores con respecto a ser hija de migrantes, y aparece una constelación de recuerdos que evocan preguntas sobre la propia existencia, la identidad. Acá las lenguas, entonces, recuerdan un origen y un destino, formas de vida y narración. Además, la traducción o el idioma español permiten cierta mirada a la infancia y su relación con la lengua, así como con la construcción de la identidad de la escritura en sus contextos de mujer migrante catalogada como “indocumentada”. La escritora también hace de intérprete de sus padres, no solo de traductora, y aquello que acompañó desde su niñez, marcó también el inicio de la labor de su escritura. Es este “vivir entre lenguas” como lo describe Molloy (2016), que permite narrar también su migración, su relato personal y familiar así como el de lxs sujetos con los que crea vínculos este lenguaje. El vivir entre lenguas es un legado de su migración, el escribir en inglés, una rearticulación de ese legado. La traducción puede ser, como bien lo ha definido la misma Molloy, una “forma de vida”.

La tensión entre ambos idiomas es una manera de mirarse y también a su alrededor de una manera bastante política: “pienso que cada migrante en este país sabe que puedes comerte el inglés y digerirlo tan bien hasta cagarlo hacia fuera, e igual, para cierta gente todavía no hablas inglés”¹¹ (Cornejo Villavicencio 2020a, 18). Desde lo irónico y hasta cómico, escribe sobre la lengua y el ser, la lengua y el parecer o pertenecer. Pero ella es

¹⁰ “Algo de lo que siempre escuchamos, porque lxs estadounidenses aman esta mierda, es que lxs hijxs de personas migrantes frecuentemente traducen para sus padres. Yo empecé haciéndolo cuando era pequeña, porque perdí mi acento, suerte idiota, y porque era adorable en las formas en que a lxs adultxs les gusta, es decir tenía ojos largos y asustados y un vocabulario extravagante. Apenas escuchaba a doctorxs o profesorxs hablar, sentía la energía nerviosa de mis padres, entonces yo respondía por ellxs o interpretaba su respuesta. Era como mi pequeño trabajo en el Modelo de Naciones Unidas. Tenía alrededor de siete años. Iniciaba mi carrera de profesional como hija de migrantes”.

¹¹ “I think every immigrant in this country knows that you can eat English and digest it so well that you shit it out, and to some people, you will still not speak English”.

una mujer “indocumentada” que se narra a sí misma en el idioma del lugar que no la acepta *legalmente*, y con ello, la escritura es un acto de potencia política.

Cornejo Villavicencio usa el inglés para procesar la violencia de los Estados Unidos que considera esa misma lengua como lengua mayor. Decidir narrar su propia experiencia como mujer migrante indocumentada en el idioma considerado como “lengua mayor” por quienes ejercen violencia diaria contra las personas migrantes convierte al mismo idioma en una potencia. Deleuze y Guattari (1998), desarrollan el concepto de la lengua como una fuga y potencia de la siguiente manera:

Incluso si es única, una lengua sigue siendo un puchero, una mezcla esquizofrénica, un traje de Arlequín a través del cual se ejercen funciones del lenguaje muy diferentes y diversos centros de poder, donde se debate lo que se puede decir y lo que no se puede decir: se pondrá en juego una función contra otra, se pondrán en juego los coeficientes de territorialización y desterritorialización relativos. Incluso si es mayor una lengua es susceptible para ser usada intensivamente para hacerla huir siguiendo líneas de fuga creadoras.¹² (43)

Con respecto a la cita anterior, brevemente, podemos referirnos al inglés utilizado por Cornejo Villavicencio como un espacio potente, una fuga. En el inglés ella está en *su* propia lengua, es el idioma con el que se cuenta y se narra su relato migrante, con el que ha vivido desde pequeña a pesar de ser indocumentada. Además, el inglés forma parte del deseo de usar la lengua para tener mayor agentividad sobre el propio cuerpo, para contar su propia historia en ese mismo idioma que cuenta otra historia que no coincide con su experiencia. Así se convierte en una estrategia de reapropiación. En ese mismo inglés es capaz de cuestionar la narrativa dominante sobre las personas indocumentadas en Estados Unidos, narrativa que es nutrida por el capitalismo, el racismo, etc., y muy insuficiente en lo individual, las experiencias personales y sus diversidades. El español es un espacio de reproducción identitaria desde donde se reconoce a su familia y un trabajo específico como “cuidadora de sus padres”, el inglés, en cambio, es un espacio de vida, de escritura.

2. El sueño propio no es el de lxs DREAMers

A lo largo del texto, entendemos que el lenguaje, no solo en cuanto la decisión de la adopción de un idioma, también le otorga a la autora, la facultad de observar el uso de

¹² Gilles Deleuze y Félix Guattari señalan “fenómenos de la desterritorialización y del territorio como espacios de representación de la lengua”.

las palabras tanto en la literatura como en la lectura socio-cultural diaria. Es así que la escritura cuestiona los conceptos, las palabras de los territorios establecidos. Qué es un DREAmEr, qué es *ilegal*, qué es ser estadounidense, qué es ser indocumentadx, del DACA, qué es ser hijx de padre o madre migrante, qué es ser en inglés, qué es ser en español, qué es ser de Nueva York, qué es ser de Cotopaxi. Esas cuestiones escritas precisamente en el idioma que censura otras posibilidades de significados, transforman textos, traducciones o lenguas uniformantes y otorgan una experiencia real de lo que es la otredad.

Aquí se pone en tensión los límites del territorio, el lenguaje, la cultura y la identidad, problematizando activamente todos los conceptos que reducen la complejidad de la experiencia migratoria a los clichés de una historia que sea “conveniente” para los sujetos “blancxs”, que suelen erotizar la “alteridad”.

A continuación, voy a revisar algunas concepciones que son cuestionadas, re-articuladas y reelaboradas en *The Undocumented Americans*, dando cuenta de una experiencia literaria que ha heredado cierto tipo de relato y aspira a dar un orden a fragmentos y modos de vida retratados en la literatura contemporánea que constituyen la transmisión de los relatos migrantes. Lo hace con una lengua fracturada que obliga a ponerse en contacto con otras formas de decir y habitar para resignificar la propia historia.

3. ¿Qué es ser un DREAmEr?

En Estados Unidos, se utiliza el término DREAmEr para categorizar a una persona migrante que califica para el *Development, Relief, and Education for Alien Minors (DREAM) Act (DACA)*:

Daca es un programa federal creado en el 2012 durante la presidencia de Barack Obama. El programa permitía a las personas que fueron traídas *ilegalmente* cuando eran niños a los Estados Unidos, un derecho temporal para vivir y estudiar legalmente en (Estados Unidos), en vez de vivir en las “sombras legales”, con miedo a ser deportados. Aquellos que aplicaban eran investigados y luego, cualquier intento de deportación era aplazada por dos años con la oportunidad de renovar la aplicación al DACA cada cierto tiempo. Además, podrían obtener algunos derechos básicos como una licencia de conducir, asistir a universidades, o un permiso de trabajo. El programa no está diseñado para abrir caminos a la obtención de la residencia permanente o la ciudadanía.¹³ (Hopulch y Walters 2020)

¹³ La traducción es mía.

Karla Cornejo Villavicencio recibió DACA y por tal, es categorizada como una DREAMer, término con el cual, en varias ocasiones ha manifestado sentirse incómoda.¹⁴ Aunque sabe que su propia historia, narrada de cierta manera, perpetúa y cabe justo en la noción del “sueño americano” - es una de las primeras estudiantes indocumentadas en graduarse de Harvard y ahora es una candidata doctoral de Yale University - desafía por medio de la literatura las categorías dicotómicas ya establecidas para poder dar una historia real de lo que es, para ella, ser una “*undocumented American*”. Narra con las complejidades que abarcan este tipo de historias, reconfigurando nociones tanto en el ámbito lingüístico como en el de género: narra de manera híbrida, mezcla autobiografía, no-ficción, reportaje, crónica, ensayo y ficción. De esta manera, ella misma amplía el concepto del llamado “sueño americano”. Sobre él dice:

[...] it’s not just those early years without my parents that branded me. It’s the life I’ve led in America as a migrant, watching my parents pursue their dream in this country and then having to deal with its carcass, witnessing the crimes against migrants carried out by the U.S. government with my hands bound. As an undocumented person, I felt like a hologram. Nothing felt secure. I never felt safe. I didn’t allow myself to feel joy because I was scared to attach myself to anything I’d have to let go. Being deportable means you have to be ready to go at any moment, ready to go with nothing but clothes on your body [...]. When my parents took me home after my Harvard graduation, we took the Chinatown bus, and we each took one suitcase. If it didn’t fit, we threw it out. We threw out everything that wasn’t clothes.¹⁵ (59–60)

Aunque la autora reconoce que la separación de sus padres ha generado consecuencias graves para su vida, particularmente en su salud mental (ha sido diagnosticada desde pequeña con trastornos mentales como bipolaridad, trastorno límite de la personalidad (TLP), depresión severa, ansiedad y TOC.), su intención no es enfocarse exclusivamente en ello. Como elemento clave de reflexión, el “sueño americano” le permite rescatar y establecer un lugar de narración dese donde acude a su

¹⁴ Escuchar los siguientes podcasts: Karla Cornejo Villavicencio on Being the King of New York en *Yeah No, I’m Not OK*, How Writer Karla Cornejo Villavicencio Maintains Control of Her Narrative en *Latina to Latina* y Author Karla Cornejo Villavicencio Talks The Undocumented Americans en *Code Switch*.

¹⁵ “[...] no son esos años tempranos de mi vida en los que estuve sin mis padres los que me marcaron. Es la vida que he llevado en Estados Unidos como migrante, mirando a mis padres perseguir su sueño en este país y luego teniendo que lidiar con carcasas, siendo testigo de crímenes cometidos por el gobierno de los Estados Unidos en contra de lxs sujetos migrantes con mis manos atadas. Como una persona indocumentada, fui como un holograma. Nada se sentía seguro. Nunca me sentí a salvo. No me permití a mí misma la alegría porque me asustaba comprometerme con algo y luego tener que dejarlo ir. Ser *deportable* significa que tienes que estar lista para irte en cualquier momento, lista para irte sin llevar nada excepto la ropa puesta en el cuerpo [...]. Cuando mis padres me llevaron a casa después de mi graduación de Harvard, tomamos el bus de Chinatown, y trajimos cada uno una maleta. Si no cabía, la botábamos. Botamos todo lo que no era ropa”.

experiencia individual de vida como mujer migrante indocumentada. Para ello, efectivamente, necesita recurrir al recuerdo y la memoria de la infancia: cómo “sobrevivían” sus padres con un estatus de *ilegalidad*, cómo se hacían cargo de ella y de su hermano, cómo traían dinero a la casa, cómo era su barrio, a cuántas personas deportaron, cuánto miedo se generaba, cuántas veces tuvo que traducir a sus padres, cómo se conseguía las medicinas, dónde se rezaba, a qué colegios se iba. Memorias que acompañan su vida y escritura y, finalmente, también deviene colectiva (Ricoeur 1999). Se inscribe como hija de migrantes pero entiende una realidad particular y colectiva que le permite generar una narración distinta a la “oficial”. Es interesante pensar en dónde ubica al “sueño americano” en contraste con la experiencia de su propia vida, la de su familia y demás personas a las que entrevista y refleja en el libro.

Cuando incorpora las narrativas de lxs sujetos migrantes en su obra literaria, específicamente de aquellxs sujetos indocumentadxs en busca del “sueño americano”, desestabiliza las narrativas comúnmente aceptadas del período contemporáneo. Así escribe un texto que cuestiona los mitos fundacionales de Estados Unidos, y también al propio lenguaje como generador de un Estado-nación:

After my father lost his job as a taxi driver, he found a job as a deliveryman at a restaurant down in the Financial District. Deliverymen in that area call themselves “delivery boys.” Throughout my teens, I always corrected my father when he said this because I assumed the guys had heard it from some white supremacist boss who was trying to emasculate them and they accepted it as a neutral term. It made me furious. ‘There’s a history of white people calling men of color boys,’ I would tell him.¹⁶ (50)

La memoria del trabajo de su padre le permite irse construyendo a partir del cuestionamiento del uso del lenguaje y de los discursos dominantes en torno al trabajo migrante. Detrás de esas expresiones hay racismo, adultocentrismo y xenofobia explícitos, y una ausencia de mirada hacia las individualidades. Le corregía a su padre el uso de *boys* o niños para referirse aquellos que hacen entregas, forjando una experiencia de vida como sujeto indocumentada que deja marcas en cuanto a su experiencia con las palabras e intereses. Se apropia del lenguaje e incorpora su propia experiencia, recuerdos, afectos y extrañamiento, así es portadora del relato migrante. Aquí me permito una digresión personal: en Quito, es muy común que los hombres se refieran a una mujer

¹⁶ “Cuando mi padre perdió su trabajo manejando un taxi, encontró trabajo como *deliveryman* en un restaurante en el Distrito Financiero. Los que entregan la comida ahí se llaman a sí mismos “*delivery boys*” (niños que hacen *delivery*). Desde mi adolescencia, siempre le corregí a mi padre cuando decía esto porque asumía que lo habían escuchado de sus jefes-supremacistas blancos quienes trataban de quitarles su masculinidad y ellos lo aceptaban como un término neutral. Me hacía sentir furiosa. ‘Existe una historia de gente blanca que llama a la gente de color niños’, le decía”.

adulta que no conocen como “niña”. Si desean preguntar algo, venderte u ofrecer algo y no te conocen, es muy común que te digan “niña”. Mi adultez temprana la viví fuera del Ecuador, y desde hace 10 años, cuando volví, siempre me he sentido muy extraña cuando me llamaban “niña” en la calle. Los que más lo hacían eran hombres. Las palabras se meten en el cuerpo, llegan hasta los huesos, a las raíces del ser. Es solo hasta ahora, leyendo *The Undocumented Americans*, y específicamente el párrafo anterior, que entiendo por qué me molestaba tanto que me designaran como niña. Es importante cuestionar el lenguaje utilizado para mantener la dominación de unxs sujetos sobre otrxs. Eso es precisamente lo que hacía Cornejo Villavicencio en su infancia y adolescencia cuando cuestionaba el uso de *delivery boys* para referirse al trabajo de su padre y colegas. En el machismo inherente a la sociedad (también en la ecuatoriana), las palabras adquiridas ejercen su poder a diario. De aquí que la prosa de Cornejo Villavicencio interpele y genere preguntas importantes de abordar, no solo en cuanto a lo literario, sino en aquello que traspasa los cuerpos, lo político.

Su experiencia migrante, entonces, le hace emprender la propia tarea de relatar y rearticular el relato con una lengua que obliga a ponerse en contacto con otras formas de decir y habitar para resignificar la propia historia. Vamos a ver cómo ocurre esta transmisión mediante la palabra, la rutina, el lenguaje, y, específicamente en *The Undocumented Americans*, abordaré la niñez, el trabajo, el manejo de la salud, y la religión.

4. El sueño de la niñez

La memoria permite construir y reconstruir identidades de sujetos en desplazamiento. “Las migraciones humanas desafían constantemente y de muchas maneras los regímenes de gobierno sobre la movilidad humana”(Mezzadra et al. 2019, 11). Es el acceso a la memoria sobre los desplazamientos que da una vía para que este desafío pueda ser constante. Es ahí donde se ubican las experiencias migrantes que generan preguntas sobre su propio caminar y el sistema en el que se encuentran inmersos. Cornejo Villavicencio hace un recorrido importante por la memoria de su infancia y es así como su literatura se deja afectar por el extrañamiento y lo corporal, procurando otras maneras de decir.

Walter Benjamin (2011) encontraba “la débil potencia mesiánica” en la figura del niño. Es desde la infancia, su juego, lenguaje y experiencia general constituida por

instantes, que se producen semejanzas, y al mismo tiempo, el encuentro con la alteridad o la diferencia. Jugar a ser el/la/le otrx, permite conocer a esx otrx, en contraste con el concepto moderno/adulto que no da cabida a construirse a sí mismo a partir de esa alteridad. La infancia responde a una subjetividad que se constituye a partir de la experiencia, más que del saber.

Para contar la historia de su niñez, específicamente sobre los años en que fue separada de sus padres, Cornejo Villavicencio recurre a la elipsis y se apropia, en esta parte sí, de una dicotomía donde ubica a personajes “malos”. Esta forma de narrar me parece interesante porque recuerda la tradición de la literatura infantil clásica donde existen los “personajes malos” y se resume el evento con premisas como: “vivieron felices para siempre”. La memoria de su niñez es una generadora potente de escritura. Como ejemplo la siguiente cita:

The story as far as I know goes something like this: My parents had just gotten married in Cotopaxi Ecuador, and their small autobody business was not doing well. Then my dad got into a car crash where he broke his jaw, and they had to borrow money from my father’s family, who are **bad, greedy people**. The idea of coming to America to work for a year to make just enough money to pay off debt came up and it seemed like a good idea. My father’s family asked to keep me, eighteen months old at that time, as collateral. And that’s what my parents did. That’s about as much as I know.¹⁷ (4)

La memoria de los cuerpos migrantes es porosa, fragmentada de saberes y rituales, historias recibidas que se cuelan en el presente. El abordaje de esta investigación se hace con la premisa de que cuando hablamos de literatura de migración, se trata de vidas y relatos que han sido atravesados, en muchos casos, por procesos de violencias políticas, marginación, y exterminio de pueblos. Sin embargo, esta no es una generalización, pues no tengo la intención de ignorar a sujetos por medio de representaciones, me interesa situarme dentro de los diversos estudios sobre la migración que ya han definido una violencia sistemática entre capitalismo y migraciones: “los migrantes no son sujetos que fraguan solo a partir de su desplazamiento geográfico a través de las fronteras de Estados-nación, con causalidades y motivaciones diversas, sino que son sujetos que se constituyen

¹⁷ “La historia según lo que sé es algo así: mis padres se habían casado hace poco en Cotopaxi, Ecuador, y a su pequeña mecánica automotriz no le estaba yendo bien. Luego mi papá se chocó en el auto, se rompió la mandíbula, y tuvieron que pedir prestado dinero a su familia, quienes eran personas malas y avaras. La idea de venir a Estados Unidos a trabajar un año para hacer la suficiente plata como para poder pagar la deuda salió a la luz y parecía ser una buena idea. La familia de mi padre pidió que me dejaran a mí, una bebe de dieciocho meses en ese momento, como garantía de pago. Y eso es lo que hicieron mis padres. Eso es todo lo que sé”.

en conflictos propios del capitalismo global” (Mezzadra et al. 2019, 14). Se tiene presente que existe una violencia sistémica y relaciones de poder que definen y marcan, y que también se van heredando a las siguientes generaciones.

El trauma no está grabado en la forma usual y narrativa con la que recordamos las experiencias [...]. En vez, la mente del sobreviviente se salta el evento temporalmente para poder sobrevivir. Las memorias traumáticas son codificadas no de forma narrativa sino en imágenes y sentimientos, tanto físicos como emocionales. Entonces, la experiencia traumática no puede ser directamente referida sino que debe ser recordada y reconstruida.¹⁸ (Steele 2000)

Cornejo Villavicencio habla de su niñez de manera fragmentada y perforada, sus recuerdos son más cercanos a su vida en Queens, donde pasó la mayor parte de su infancia, que en los días en que estuvo separada de sus padres. Recibe el relato incompleto y lo rearma mediante fragmentación y recuerdo. “La fragmentación es comúnmente asociada a la pérdida, ausencia y vulnerabilidad- una palabra cuya etimología es *vulnus*, es decir, la herida”.(Guignery y Drag 2019, 12).

La prosa toma imágenes, sentimientos, recuerdos, sensaciones que traspasan el cuerpo y le permiten rearticular la historia de su propia migración, dando cuenta de que el relato migrante conforma una composición literaria heterogénea. Como tal, la memoria forma uno de los elementos constitutivos del relato migrante. Su trabajo se relaciona con traumas personales y colectivos archivados en el propio cuerpo y la fragilidad que son disparadores de la fragmentación.

My dad? Mydadmydadmydad was my earliest memory. He was dressed in a powder-blue sweater. He was walking into a big airplane. I looked out from a window and my dad was walking away and, in my hand, I carried a Ziploc bag full of coins. I don't know. It's been almost thirty years. It doesn't matter anymore.¹⁹ (Cornejo Villavicencio 2020a, 5)

Villavicencio dice no recordar casi nada de la época en que estuvo separada de sus padres, sin embargo, escoge un recuerdo específico, el de su papá caminando al avión, como imagen fundacional de su libro. Silvia Baron Supervielle (1998) dice que

el escritor está predestinado a crear *su* lenguaje. Inevitablemente navegará contra la corriente: la lengua que utiliza es un río que navega por sí solo y que tiende a llevárselo

¹⁸ El texto original está en inglés.

¹⁹ “¿Mi papá? Mipapámipapámipapá es mi memoria más temprana. Estaba puesto un saco color azul pálido. Caminaba a un avión muy grande. Yo miré a través de una ventana y mi papá se alejaba caminando, en mi mano, tenía una bolsa Ziploc llena de monedas. No lo sé. Han pasado más de treinta años. Ya ni importa”.

de un tirón en medio de un paisaje en cuya tierra yacen las voces de una historia, una literatura, un pasado y de donde es casi un milagro que surja una voz aislada. (13)

Es justamente su cuerpo que se va llenando de memoria lo que hace que aparezca una voz colectiva y no aislada. Al conjugar las historias de lxs sujetos indocumentadxs con los que se relaciona, Cornejo Villavicencio también mira su propia niñez y la fragilidad de haber sido abandonada en Ecuador cuando era solo una bebé como motivos importantes para sus diagnósticos de depresión, trastorno límite de la personalidad (TLP), ansiedad, entre otros. Cuando construye un lenguaje para narrarse despliega su propio dolor y relato, y también el de una comunidad que es testigo de la violencia en las fronteras que atraviesa la vida. Habla, entonces, en comunidad, reconfigura nociones que tocan todas las membranas culturales y sociales de Estados Unidos y lo que significa la migración por los territorios.

La escritura en sí misma pareciera ofrecer una especie de lugar de pertenencia para una identidad con memoria fragmentaria. Hay una necesidad urgente de escribir acerca del pasado, pero más del presente, y convertirlo en un espacio en el que se puedan compartir las experiencias.

5. El sueño del trabajo

En el capítulo titulado *Staten Island*, Cornejo Villavicencio se ocupa extensamente del reportaje y la investigación acerca de los llamados “day laborers” en este distrito particular de Nueva York. Allí, explica que, por lo general, son hombres que consiguen trabajo en las esquinas de las calles y en centros de trabajadores creados especialmente para ellos que, de alguna manera, intentan proteger sus derechos. Aunque habla sobre casos específicos como el de Julián, quien le dice que lo que más le importaría que supiéramos los lectores del libro es que “cruzó el desierto cuatro veces para ver a sus hijxs”(18), hay una sensación especial cuando leemos sobre el trabajo del padre de Cornejo Villavicencio, que aparece como un recuerdo sutil, y nos permite registrar cómo el relato migrante ha sido transmitido en los quehaceres diarios, en el día a día: “cuando echo un vistazo al cuarto, veo a hombres más claros y más oscuros que mi padre, algunos mayores, la mayoría más jóvenes- hablan más duro, más suave, murmurando o medio cantado, pero veo la cara de mi padre en todos ellos, y sé que este astigmatismo va a estar siempre conmigo; la luz siempre va a caer en este lado”(13).

La escritura que se inclina entre el presente y la memoria revela a sus sujetos, su propia historia individual y familiar en una lucha constante para narrarse como seres

complejos y elaborados más allá de las definiciones clásicas y peyorativas que se les ha concedido en los países de destino

El del padre es un motivo recurrente en la literatura de Cornejo Villavicencio, y el padre está muy relacionado con el trabajo. Puede ser que la figura paterna aparezca como una especie de “paraíso perdido”, una forma de usar el recuerdo como fin a la recuperación de dicho paraíso. Como explica Baron Supervielle “(el lenguaje del escritor) nace de ese recuerdo con el cual, desesperadamente, procura conjugar lo perdido. Hasta diría que escribe y que canta y que traduce para tratar de encontrarlo”(1998, 12). El trabajo del padre, como recuerdo e imagen, aflora en la transmisión generacional, como un sacrificio para las siguientes generaciones, en muchos casos, algo que se transfiere como una deuda:

For children of immigrants specifically, how do you define your life as not just being about repaying your parents' sacrifices? Is it specifically through academic accomplishment, because that is probably what you've been feeling your entire life? As someone who has done that pretty well, I can tell you that all of these stories of the “American Dream” that end with you handing your dad the diploma — they are not mentally healthy.²⁰(2021a)

El trabajo del padre y de los *day laborers* de Staten Island es una forma de narrarse y narrar la migración y también una representación corporal de un sentido de pertenencia, un símbolo de lo que es ser indocumentada en Estados Unidos, hija de migrantes, una afirmación de una vida que puede ser desplazada o nómada en cualquier momento. La autora confirma su existencia con la reafirmación de las ansiedades presentes y los sueños, imágenes, sonoridades, sensaciones recibidas que originan una nueva narración.

I think about the 2010 Arizona immigration law known as the Support Our Law Enforcement and Safe Neighborhoods Act, a.k.a. Arizona SB 1070, a.k.a. the “papers please” law. It gave law enforcement officials the power to approach anybody they suspected of being in the country illegally and ask for proof of legal documentation. That meant they could stop anyone they thought *looked* undocumented. Immigrant rights advocates furiously protested the law, challenging officials on how exactly they defined an “*undocumented look*.” But Vincent, my best friend from college, and I, two undocumented kids, whispered to each other that event if the authorities “couldn’t”, we could pretty much always tell.²¹ (13)

²⁰ “Para los hijos de migrantes específicamente, ¿cómo defines tu vida más allá de que existas solo para pagar los sacrificios de tus padres? ¿Será, específicamente a través del éxito académico, porque eso es, probablemente, lo que has tratado de obtener toda tu vida? Como alguien a quien le ha ido bastante bien en ese sentido, te puedo decir que todas esas historias del *American Dream* que terminan en que entregas el diploma a tu papá, no son mentalmente saludables”.

²¹ “Pienso en la ley de migración de Arizona del 2010, más conocida como el Estatuto de Protección de Ejecución de Nuestra Ley y Barrios Seguros (Support Our Law Enforcement and Safe

Como heredera de un legado migrante, Cornejo Villavicencio tiene la facultad de mirar, de decir, de saber cómo se ve *el indocumentado* porque al hacerlo se está narrando a sí misma, su historia. Gloria Anzaldúa en su libro *Borderlands-La Frontera* (1999) habla sobre *la facultad*. Esa capacidad de ver en la superficie el significado de realidades más profundas. De poder mirar adentro de las estructuras y los sistemas. “Es una conciencia aguda mediada por la parte que no habla, que comunica en imágenes y símbolos cuáles son las verdaderas caras de los sentimientos, la que está detrás de donde viven y se esconden los sentimientos”(60). Cornejo Villavicencio tiene *la facultad* de la mirada hacia aquel que es “expulsado de la tribu”, como dice Anzaldúa, porque ella misma forma parte de esta tribu expulsada. Así escribe sobre cómo reconoce:

The backpack my father carried on his commute to and from work, the one that held his earnings in cash, was a red flag. His black rubber orthopedic-looking shoes and his dark-blue jeans, immigrant-blue, an immigrant rinse. I offered to buy him new clothes and he said, Para qué? Vincent offered to buy his dad a change of clothes for when he traveled home from his construction job but his dad said Para qué?²²(2020, 14)
No te recomiendo terminar el acápite con una cita. Coméntala por favor.

6. El sueño de la salud

Uno de los temas centrales que componen *The Undocumented Americans* es el de la salud en relación con las personas migrantes indocumentadas. Es recurrente no solo en el capítulo de Miami donde se explora las *botánicas*, lugares a los que acuden las personas indocumentadas para el manejo de su salud con medicinas herbales o para adquirir medicinas para las que no tienen prescripción médica a precios accesibles, sino también como un reflejo de la salud mental de la autora en relación con su historia migratoria.

Neighborhoods ACT), también conocida como Arizona SB 1070, también conocida como la ley “sus papeles por favor”. Le daba a los oficiales el poder de acercarse a cualquier persona que sospechaban estaba en el país ilegalmente y pedirles sus documentos legales. Eso quería decir que podían parar a cualquiera que se *viera* indocumentado. Lxs defensorxs de derechos humanos protestaron furiosamente por esta ley, desafiando a lxs oficiales a que definieran cómo exactamente se *ve* una persona indocumentada. Pero Vincent, mi mejor amigo de la universidad y yo, dos chicos indocumentados, hablábamos bajito entre nosotros y decíamos que así las autoridades no pudieran definir cómo se *ve* un indocumentado, nosotros, siempre podíamos hacerlo”.

²² “La mochila que mi papá cargaba en su espalda para ir y volver del trabajo, la que contenía sus ganancias en efectivo, era una alarma. Sus zapatos de caucho que parecían ortopédicos y sus jeans azul-oscuros, azul del migrante, con un lavado migrante. Yo le ofrecí comprar nueva ropa y él contestó en español ¿Para qué? Vincent le ofreció a su padre comprarle nueva ropa para cuando volviera a casa de su trabajo en construcción, pero su papá también contestó en español ¿Para qué?”

Aquí cabe destacar que el enfoque en el manejo de la salud es una forma de recibir el relato migrante ampliando la concepción de legado. Se plantea además la emergencia de nuevas consideraciones sobre los fenómenos migratorios y sus consecuencias en las generaciones venideras. Uno hereda más que palabras o materialidad, la memoria tiene que ver con la construcción de la identidad como lo explica Gina Saraceni (2008) en *Escribir hacia atrás: Herencia, lengua y memoria*. Es decir que allí mirando hacia lo que, de cierta manera, se hereda o mirando hacia atrás unx se va respondiendo preguntas sobre la propia identidad. Es en la herencia o el pasado que se va reinterpretao la identidad propia y colectiva. La mirada no solo cae en la materialidad sino en lo ausente, y es aquí y por ello que puede emerger la escritura. La memoria colectiva sobre la salud brindada por sus padres y otras personas migrantes le permite acceder a la interpretación y significación propia. Es allí en esa ausencia que ella puede *volver hacia atrás* y articular su narración por medio de la escritura.

Es importante traer a colación el uso que Cornejo Villavicencio hace al narrar sobre la salud porque esto tiene que ver, definitivamente, con su herencia y legado como hija de migrantes, y su construcción y rearticulación de una identidad. Por este medio, la autora se aferra a la pregunta sobre quién es, su deber como hija de migrante, y su propia vida y salud mental desde un punto de vista de comunidad que problematiza la perspectiva única y excluyente de la sociedad a la que llegan:

What I discovered was a story about illness and healing in migrant communities through the lense of women- caretakers and rebels. These women were also coincidentally like my mother, immigrant women married to immigrant men, mothers to immigrant and citizen children, looking back on decades of the American Dream and taking stock.²³(62)

La salud se muestra en función de una identidad generacional ligada a lxs seres migrantes. Para sus reportajes, la autora viaja a Miami, uno de los estados con mayor cantidad de gente empleada sin seguro médico. Lo que sigue es una exploración que se acerca a la diversidad de las experiencias migratorias y la disonancia intergeneracional, y cómo afecta a su bienestar y salud. Para esto, la autora pone en el foco su salud mental y la historia de sus padres y familia en relación a sus diagnósticos. Examinando los factores que determinan el acceso al manejo de salud de las migrantes, el texto disemina las

²³“ Lo que descubrí es una historia de enfermedad y sanación en las comunidades migrantes desde la mirada de las mujeres cuidadoras y rebeldes. Estas mujeres además, coincidentalmente, son como mi madre, mujeres migrantes casadas con hombres migrantes, madres de hijxs migrantes e hijxs ciudadanxs, mirando hacia atrás a décadas en que el *American Dream* ha cobrado su precio”.

interacciones diarias entre personal administrativo, profesionales de salud, pacientes, y mujeres indocumentadas, es decir, una comunidad. El legado es el de encontrar las varias maneras en que las fronteras, el racismo y la *ilegalidad*, interrumpe el acceso a la salud para las comunidades migrantes e ilumina cómo se juzga en términos de quién merece este acceso y quién no, produciendo jerarquías que socavan el derecho universal del acceso a la salud.

The U.S. government's crimes against immigrants are beyond pale and the whole world knows. [...] I felt crazy watching the white supremacist state slowly kill my father and break my family apart. I would frantically tell everyone that there was no such thing as the American Dream but then some all-star immigrants around me who had done things 'the right way' preached a different story and Americans ate that up. It all made me feel crazy. I also am crazy. Pero why? My diagnoses are borderline personality disorder, major depression, anxiety, and OCD.²⁴(61)

Dado que el acceso a la salud para las personas indocumentadas es escaso, el cuidado está sustentado en un tramado sociocultural en el que como comunidad se operan y se comunican lugares a dónde acceder. Lxs hijxs indocumentads de padres migrantes interpretan el legado del cuidado de la salud aplicado a las comunidades. Las prácticas de cuidados de la salud en estas comunidades determinan las condiciones de esta población y se pasan de generación en generación. Así es cómo también la salud emerge como eje transversal por el resguardo de las familias migrantes y constituye una forma de construcción de identidad de lxs hijxs de personas migrantes indocumentadas.

Cornejo Villavicencio dice no acordarse de la separación de sus padres cuando aun era una bebé, sin embargo a través de los diagnósticos de su salud mental, ha podido escuchar a varixs psiquiatras decir que la traumática separación de los padres a una edad temprana resulta en cambios psicológicos permanentes. La utopía del *American Dream* es confrontada aquí con la experiencia individual y colectiva. A partir de su propio diagnóstico puede elaborar acerca de toda una comunidad, puede pensarse dentro de una literatura, dentro de una forma de expresión:

I just think about all the children who have been separated from their parents, there's a lot of us, past and present, and some under more traumatic circumstances than others-like

²⁴ “Los crímenes del gobierno de Estados Unidos en contra de lxs migrantes son más que pálidos y todo el mundo lo sabe. [...] Sentí enloquecer mientras veía cómo el estado supremacista blanco mataba lentamente a mi padre y separaba a mi familia. Frenéticamente decía a todxs que no existe tal cosa como el American Dream, pero luego algúnx migrants “estrellas” alrededor mío quienes hicieron las cosas de ‘la manera correcta’, predicaban otra historia y los estadounidenses se la comían completa. Todo esto me hacía sentir loca. Estoy loca. ¿Pero *why*? Mis diagnósticos son trastorno límite de la personalidad (TLP), depresión severa, ansiedad y TOC”.

those who are in internment camps right now-and I just imagine us as an arm of mutants. We've all been touched by this monster, and our brains are forever changed, and we all have trees without branches in there, and what will happen to us? Who will we become? Who will take care of us? ²⁵(61).

La salud ligada a la separación dentro de la memoria individual y colectiva da un resguardo de identidad que interviene en la literatura de Cornejo Villavicencio así como en la forma de pertenecer a un grupo que hereda y transmite la migración, los desplazamientos, la violencia, el dolor y la enfermedad. Creo que es necesario desarrollar un poco más este final de acápite. Queda un tanto inconcluso.

7. El sueño de la religión

Ligado a la salud y al trabajo, el texto rescata la forma en que la religión desempeña un rol a partir del cual lxs migrantes, hijxs y nietxs, desarrollan y reciben su relato. La transmisión del relato migrante puede presentarse desde la incorporación de rituales (que no necesariamente quiere decir creer en lo que dice la religión) que se establecen como propios en la identidad y la vida y desde cómo lxs hijxs de migrantes piensan el mundo.

Hay un recuerdo que atraviesa mi vida en este momento y quiero que atraviese también el papel. Mis abuelxs judíxs que escaparon de *la Shoá* nunca fueron muy religiosxs a pesar de ser bastante activxs dentro de la Comunidad Judía del Ecuador. Tampoco fueron unxs abuelxs muy cariñosos conmigo, y la figura de mi abuelo, sobre todo, me inspiraba gran temor: era fuerte y estricto, un hombre de negocios, rubio y guapo. Era encantador con los demás, lo fue conmigo solo cuando me hice adulta, quizá el recuerdo de su propia infancia le dificultaba la relación con niñxs. A pesar del temor, yo de niña siempre esperaba con ansias una fecha específica, *Yom Kippur*, el día del ayuno, una de las pocas veces que mi mamá nos llevaba a la sinagoga y desde dónde, luego del rezo, nos dirigíamos a la casa de mis abuelxs. Las mesas estaban tendidas elegantemente, todo era muy distinguido, usábamos nuestras mejores ropas. Comíamos juntxs comida deliciosa alemana, austriaca y checa hecha por mi *oma* y la religión me

²⁵ “Solo pienso en todxs lxs niñxs que han sido separadxs de sus padres, y somos un montón, en el pasado y presente, algunxs en circunstancias más traumáticas que las de otrxs-como aquellxs que están detendidxs en campos de internamiento ahora mismo- y yo me imagino como un ejército de mutants. Todxs hemos sido tocadx por este monstruo y nustrxs cerebros han cambiado para siempre, tenemxs árboles sin hojas ahí adentro y ¿qué nos va a pasar? ¿En quiénes nos vamos a convertir? ¿Quién va a cuidar de nosotrxs?”

metía dentro de una comunidad, me permitía reconocermme en mi familia como heredera de un legado a través de la comida, la palabra, la música. Estaba en Quito, pero por medio de estos rituales podía ubicarme, de cierta forma, en los lugares de dónde venían mis abuelxs y de dónde habían sido desplazadxs, entendiendo así una herencia a través de costumbres que se mantenían a pesar de todo.

Es por medio de los rituales de la religión que algunas de las personas migrantes de *The Undocumented Americans* pueden trazar un territorio o encontrar un lenguaje que expresa de dónde veni(mxs) que permite rearticlar las narraciones. En una memoria de la autora,

my father comes home from work and I greet him in the doorway to give him a kiss hello and ask for his blessing. Do you know this custom? I've only seen Ecuadorians do it. You go up to your elders and say 'Bendición', and they kiss you or do the sign of the cross on your forehead and chest and say 'Bendición'. It's how you say hello or goodbye, like your de facto state is a state of cursedness and your elders can uncurse you, but only for a little while, so you have to keep asking ²⁶ (41).

“La bendición” es el símbolo de una identidad para Cornejo Villavicencio, una neoyorquina que, sin embargo, también cumple rituales del otro lado del borde. Incluye la ambigüedad de la migración en su relato. También es una forma de ponerla en ese *borderland* del que habla Gloria Anzaldúa (1999), entre los rituales traídos de Ecuador y con los que ella creció, sus creencias y su rearticulación como habitante indocumentada pero, sin embargo, estadounidense que es. Y es quizá este borde que le permite enunciarse como escritora, “vivir en el *borderland* es lo que hace a los poetas escribir y a los artistas crear”. (Anzaldúa 1999, 95)

En este narrarse, se encuentra la reconstrucción de vínculos o instrumentos de mediación entre los dos universos, por un lado, la historia de sus padres y sus costumbres ecuatorianas, por otro lado, ser parte de una nueva generación que es criada en otro lugar, con otras costumbres y creencias. Hay un vínculo entre tradición y modernidad en este aspecto, y no sorprende aquí que antes de publicar *The Undocumented Americans*, la autora se haya dedicado a escribir sobre música contemporánea y pop y se autodenomine como *punk*. El racismo y las fronteras han representado una excesiva cohesión y

²⁶ “mi padre vuelve a la casa del trabajo y lo espero en la puerta para saludarlo con un beso y pedir su bendición. ¿Sabes acerca de esta costumbre? Solo he visto a la gente ecuatoriana hacerla. Vas a dónde la gente mayor y dices 'Bendición', y te besan o hacen la señal de la cruz en tu frente y en tu pecho y dicen 'Bendición'. Es la forma en que dices hola o chao, como si tu estado 'de facto' fuera un estado de maldición y tus mayores deben quitártela, pero solo por un tiempo, así que tienes que seguir pidiendo”.

homogeneización de lxs sujetos migrantes que es, definitivamente, interpelado con la mirada de las nuevas generaciones de personas migrantes.

La perspectiva comparativa se puede desarrollar apropiadamente por medio de la mirada hacia la tradición, donde en este caso se incluye la religión, frente a la experiencia y desafíos que viven a diario las comunidades de personas migrantes indocumentadas.

8. Cómo narrar-se migrante

Para poder narrar y protestar las maneras en que los medios y los gobiernos han representado a las personas *indocumentadas* de una manera estereotípica y homogénea que no coincide con la experiencia personal de Cornejo Villavicencio, la autora encuentra una manera híbrida de contar-se, narrar-se que cuestiona también los géneros literarios y lo que se toma por realidad o ficción.

Did this happen?
 Are we gangs?
 Do we steal Social Security numbers?
 Do we traffic our children across the border?
 Is this book nonfiction?
 [...]
 What if this is how, in the face of so much sacrilege and slander, we reclaim our dead?²⁷
 (30)

Advertimos que aunque se categoriza a la obra dentro del género de la no-ficción, la voz y el registro han sido transportadas en un ritmo y registro creados por la autora. Y son estos registros que interpelan. Usa el ensayo, el reportaje, la autobiografía y también la ficción en cuanto “(rompe) los esquemas receptivos del lector [...] al proponer un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciar[...] un pacto novelesco, por otra, la identidad del autor, narrador y personaje [...] sugiere una lectura autobiográfica”(Alberca 2005, 11). Es decir que aunque el texto parece estar muy bien ubicado en el género de la no-ficción ya que la autora usa su nombre y su trabajo en reportería, hay segmentos en el libro que en el que se cruzan otros géneros que le permiten construir el relato, y es

²⁷ “¿Esto pasó?
 ¿Somos pandilleros?
 ¿Robamos tarjetas del *Social Security*?
 ¿Traficamos niños a través de la frontera?
 ¿Es este un libro de no-ficción?
 [...]
 ¿Qué tal si es que, después de tanta calumnia y sacrilegio, esta es la manera que tenemos para recuperar a nuestros muertos?”

precisamente esta mezcla que logra conmover y compone por completo a esta obra literaria que me animo a llamar híbrida.

Para desarrollar lo dicho en el párrafo anterior, me gustaría detenerme en la historia de Ubaldo Cruz Martínez. Cornejo Villavicencio se acerca a su historia únicamente por lo que escucha de diferentes hombres migrantes que acuden a un centro de trabajo para *day laborers*. Allí, aunque se habla poco de su historia, la autora advierte que Ubaldo fue un hombre indocumentado e indigente, considerado alcohólico por sus compañeros, quien se ahogó en un sótano durante el Huracán Sandy. Aunque el texto general de Cornejo Villavicencio parece basarse en el reportaje y la autobiografía, es justo en la narración de esta historia que se establece una mezcla de elementos ficticios con los reales que no necesariamente el/la/le lector/a es capaz de discriminar y termina estableciendo otro tipo de relación textual que implementa una manera híbrida de leer. Así narra Cornejo Villavicencio la muerte de Ubaldo Cruz Martínez:

Before the hour of his death, on October 31, Ubaldo leaned against a cement building for balance and he saw a small crescent of fur on the grave, the rain already beating down. He walked into it, and discovered a small skinny squirrel, making a copper wiry sound, a wound on its abdomen [...]. He picked up the squirrel and walked into de basement where he was squatting. He made himself a Nescafé to sober up. [...]. He knew he was not leaving this basement tonight. He couldn't get himself anywhere. No one would want him. They'd given up on him long ago. He had kids in Mexico. They'd be orphans. His heart raced. [...]. He stroked the squirrel until the water got up to his shoulders and he treaded water. [...]. No creature should have to die alone.²⁸ (29)

Dentro de un texto que parece fiel a la “verdad”, al género de la reportería o crónica, en esta narración existe una atmósfera ficcional que proviene de la narrativa literaria con la que se esboza la muerte de Ubaldo Cruz Martínez. El situar una fecha y detalles personales de este personaje, como que tiene hijos en México, se entrelaza con mecanismos ficcionales como la creación misma de un mundo posible alternativo, construido alternativamente del hecho exactamente real. Cornejo Villavicencio no estuvo a la hora de la muerte de Ubaldo Martínez, ni si quiera lo conoció en persona, sin embargo, establece un pacto con lxs lectorxs en el que se cree que el hecho era posible, en el que

²⁸ “Antes de la hora de su muerte, en octubre 31, Ubaldo se apoyó sobre un edificio de cemento para no perder su balance y vio una pequeña montañita de pelos en el asfalto, ya llovía muy fuerte. Se acercó y descubrió una pequeña y flaca ardilla, haciendo un sonido nervioso, tenía una herida en su abdomen. [...]. La alzó y caminó al sótano donde se estaba quedando. Se hizo un Nescafé para tratar de volver a la sobriedad. [...]. Sabía que no iba a salir de este sótano esa noche. No podía irse a ningún lado. Nadie lo hubiera recibido. Ya habían renunciado a él hace tiempos. Tenía hijos en México. Serían huérfanos. Su corazón se aceleró. [...]. Acarició a la ardilla hasta que el agua le llegó a los hombros y caminaba sobre agua.[...]. Ninguna criatura debería tener que morir en soledad”.

se permite la entrada a este otro mundo, otra manera de contar, enriqueciendo literariamente el texto. El acto de la escritura se asume como una forma de libertad y de reclamar a “sus muertos en torno al sacrilegio y la calumnia”(30). La narradora exhibe un estado constante de cuestionamiento a las maneras de contar “oficiales” y establecidas, y las aseveraciones sobre lo que es verdadero o falso. Esta escritura se vuelve una contestación al sistema opresor con una mezcla de personajes diversos, y una mirada íntima a la vida personal y autobiografía. El lenguaje está saturado de deseo que se cuele en la intimidad de lxs personajes, de lxs sujetos a quienes entrevista, de las relaciones que construye con esxs sujetos y de su historia y legado migrante. En este sentido, la poética de Cornejo Villavicencio refiere una voz individual pero también comunitaria y que respira una herencia de la vida de desplazamiento y migración y su influencia en los cuerpos.

La experiencia que se da por el lenguaje asiste a espacios como el trabajo, la salud y la religión así como también por el abordaje de distintos géneros de narración que regresan al intento de relatar esa transmisión de la migración. Se trata de una transmisión que no posee al otro ni lo estereotipa, tampoco lo homogeneiza porque está atravesada por la experiencia personal. ¿Puedes desarrollar este punto por favor?

Algunas conclusiones

Quisiera remitirme a ciertos puntos de esta sección de la investigación y señalar algunos temas importantes. Me interesa centrarme en los caminos trazados en el texto de Cornejo Villavicencio, particularmente aquellos que hacen alusión al lenguaje como forma de identidad, a la traducción en términos de reconocerse bilingüe e hija de padre y madre migrantes. Estas interpelaciones sobre el lenguaje y la traducción le permiten dar una narrativa propia a su saber migrante heredado. Es a través de la lengua que escribe y que es. Ya lo vimos anteriormente, expresado por Silvia Molloy (2016), un escritor puede *ser* a través de la lengua, o de vivir entre lenguas. En el texto, Cornejo Villavicencio se reconoce hija de migrantes al traducir para sus padres. El español es el idioma con el que cumple ese legado. El inglés, el idioma en el que creció, en el que se embarca en la escritura y con el que accede a la memoria. Y es aquí que aparece algo muy interesante que es el “ir hacia atrás” para poder acceder al recuerdo. En esa memoria está el relato migrante que ella luego escribe en la lengua que también le permite reconocerse y formar una identidad ya permeada por una herencia. En una entrevista hecha por Concepción de

León para el *New York Times* la autora habla específicamente de ir hacia atrás para poder construir una narrativa:

I could have chosen to not write about this, and my mental health would've been a lot better off for it, but it was my job to go back. It's so funny because when you're a kid of color and you're an immigrant and you grow up in the 'hood, the whole narrative around your life, since childhood, is getting out. And at this moment, it was like, No, you have to go back.²⁹ (Cornejo Villavicencio 2020b)

La autora se siente fuera de la narrativa supuestamente “oficial” que habla sobre las personas indocumentadas. Frente a ello, construye una narrativa propia, accediendo a una memoria individual que examina junto con la memoria colectiva de la comunidad a la que suscribe. Como explicaba, la memoria a la que accede “yendo hacia atrás” junto con la memoria colectiva le permiten construir una narrativa diferente de la “oficial” a partir de sus propias experiencias y lenguaje. Como vimos a través Gina Saraceni (2008), mirar hacia atrás implica acceder a un relato que puede construir una narrativa sobre la identidad porque a través de esa mirada y la escritura que se ejerce, se accede a una herencia o legado. En el caso de Cornejo Villavicencio, es a través de la escritura que puede acceder a su legado. Es una escritura que se reactualiza en el presente y contrarresta la “historia oficial” de una comunidad de la que forma parte y que va conociendo aún mas mientras se mira a sí misma.

¿De qué manera podemos descubrir, entonces, la transmisión del relato migrante en la narrativa de Cornejo Villavicencio? Considero que ese volver “hacia atrás” que es individual y colectivo da pistas para poder ir respondiendo a esta pregunta como lo hemos hecho en esta sección de la investigación. No son respuestas cerradas ni circulares, son respuestas que abren nuevas vías. El volver hacia atrás en un presente que se construye colectivo por ser parte de una comunidad que la acoge y que ella quiere entender, es una forma de construir y dar una significación al relato migrante. No es algo estático, por el contrario, ese acceso a tradiciones, saberes, lugares, manejos de salud, religión, trabajo, vida, permite representaciones heredadas pero resignificadas. De ahí que la transmisión del relato migrante no se trata específicamente de una recuperación de prácticas y saberes de padres o abuelxs, sino que incluye dar nuevas significaciones para la propia vida en el

²⁹ “Podía haber escogido no escribir esto y mi salud mental estaría mucho mejor si no lo hubiese hecho, pero era mi trabajo el ir hacia atrás. Es chistoso porque cuando eres una niña de color y eres una migrante y creces en el *barrio*, toda la narrativa alrededor de tu vida desde la infancia, está ahí afuera. Y fue en ese momento en el que yo dije, No, tienes que volver hacia atrás”.

presente. La escritura sirve para entender y completar esa ausencia que siempre existe en la memoria, en el “ir hacia atrás”, y es capaz de dar una nueva luz sobre estas transmisiones.

He expuesto cómo una duda inicial del libro de Cornejo Villavicencio, que es de dónde se consideran su padre y madre, también le traspasa a ella en su trazar un territorio de pertenencia. Y aquí me refiero a un territorio más allá de las fronteras delineadas en un mapamundi. Son fronteras no fijas que pueden abrir cuestionamientos y reflexiones sobre de dónde se es más allá del lugar de nacimiento. La escritura de Cornejo Villavicencio va más allá de un mapa, quiero atreverme a decir que el territorio es la misma escritura porque a través de ella se reconoce de una familia que ha cruzado fronteras territoriales sí, pero sobre todo de vida y lenguaje. El lenguaje emerge como una forma de identidad en una comunidad. Esta pregunta sobre “de dónde se es” parece una instancia permanente en la escritura de la autora que le permite interpelar, descifrar, significar su propia vida como persona indocumentada en Estados Unidos y también como escritora.

En esta sección de la investigación he intentado hilar las tradiciones, saberes y lugares que permiten ir dilucidando la transmisión del relato migrante en la escritura de Cornejo Villavicencio. He querido centrarme en cuatro temas específicos que he llamado ‘sueños’, en parte como un juego a esa narrativa que va en contra del “relato oficial” sobre los *DREAMers*. Estos tres temas son la infancia, la salud, religión y trabajo.

Considero que estos cuatro permiten recuperar la figura de los relatos heredados y el legado, pero también de aquello que no se contó y que gracias a esos silencios se puede ir reconstruyendo, dando orden, entendiendo, percibiendo y resignificando por medio de la escritura. De alguna manera, mediante el acceso al pasado ella reconstruye el presente: reinterpreta el presente de la comunidad migrante indocumentada y de su propia vida. Y en este texto, particularmente, es interesante que se trata de vidas signadas por la categorización de la “no pertenencia”, de no tener “papeles” y ser personas indocumentadas. De esta manera, se construye un relato que puede ser propio pero también se resignifica lo impropio, la no pertenencia. Aquí el yo-poético de Cornejo Villavicencio nace en contra de la narrativa que hegemoniza, otorgándose un lugar íntimo y también de comunidad. El lugar es acceder a la memoria, a la infancia y a los saberes ligados al manejo de la salud, la religión y el trabajo. Dentro del relato migrante está establecido el *American Dream* que a su vez, se convierte en una herencia inapropiable porque ese relato para la autora no es real. Mediante sus observaciones sobre el trabajo,

la salud, la religión, las infancias de las personas indocumentadas, ella puede resignificar ese legado, hacerlo verdadero para ella y para su comunidad. Ese yo-poético se enuncia a sí mismo permitiéndose construir una historia diferente a aquella del *American Dream*. Ella contrasta el legado de sus progenitores frente a su propia experiencia y explora, por tanto, el terreno de lo afectivo, lo íntimo y también sus relaciones con lo político y lo público.

La observación del manejo de la salud, el trabajo y la religión como saberes heredados de su familia y de la comunidad a la que entrevista y accede, tiene la característica de legado que en el presente da la posibilidad de interpretación y, especialmente en este caso, de denuncia. Es una denuncia que nace a partir de una narración sobre la propia identidad. La religión, sobre todo, sirve como un relato que los padres cuentan o reactúan y habla sobre el país de origen. La escritura es un nuevo camino que presenta una narrativa alterna y puede cuestionar a las otras narrativas.

El tema del trabajo se representa en el padre, una figura literaria importante en la narrativa de Cornejo Villavicencio, y también en los *day laborers*. Mediante la escritura sobre el trabajo la autora hace algo muy interesante y es que cuestiona la homogeneización de lxs sujetos migrantes indocumentadxs. Da varias perspectivas e historias sobre las diferencias de estas personas a pesar de cumplir ciertos trabajos y cómo esos trabajos afectan la vida y la salud de familias por muchos años. El tema del trabajo además está ligado al tema de la salud y los derechos ya que las personas migrantes indocumentadas no tienen acceso a una jubilación a pesar de haber pagado impuestos durante todo el período de trabajo, como tampoco a recibir la compensación establecida en la ley.

La poética de la memoria del hogar se manifiesta en la madre, figura literaria también importante, que identifica un lugar de pertenencia en la religión. Ella “pertenece al reino de Dios”. Pertenecer a otros lugares, espacios o “ideas” (religiosas en este caso) como “el reino de Dios”, nos ofrece una nueva perspectiva sobre la idea de pertenencia. La religión es, quizá, para algunas personas indocumentadas como la madre de Cornejo Villavicencio, el único lugar donde pueden sentir un espacio que las acoge a pesar de su estatus migratorio. La narración traza y presenta nuevas perspectivas sobre la pertenencia. Además, los rituales religiosos heredados, en este caso el dar “la bendición” como un saludo, son relatos que Cornejo Villavicencio ha recibido sobre el país de “origen”.

La exploración de la salud de la comunidad migrante indocumentada le permite indagar a fondo sobre su propia salud mental. Aquí surge además una propuesta de que

la salud se ligue a otro tipo de categorías y no a las de “legalidad” ciudadana. A través de la exhibición de las afecciones en la salud de lxs sujetos migrantes y la manera en que la manejan en Estados Unidos, así como la de su propia salud mental, muestra la otra narración sobre el *American Dream*: la realidad es que se ofrece condiciones de vida inequitativas, y esas condiciones también son transmitidas en herencia a las nuevas generaciones que a su vez, no cuentan con derechos y acceso a la salud adecuada. De aquí que también escriba sobre lxs niñxs migrantes separadxs de sus padres en la frontera durante la presidencia de Trump. Es una preocupación importante en la literatura de la autora, cómo esta historia también afectará gravemente a las nuevas generaciones. En este sentido, también los planteamientos del texto concretan formas de reinterpretar el legado migrante con el anhelo de que existan mejores condiciones de salud para las personas migrantes indocumentadas y para su vida. Algo importante a destacar con esto es que, Cornejo Villavicencio, en el tema de la salud, ha recibido un legado que ve como un deber, y es el de cuidar de sus padres. Sus padres no tienen acceso a cuidados legales del estado en Nueva York, entonces será su deber el cuidarlos.

Aunque mi intención ha sido hacer una lectura exhaustiva sobre la escritura de Cornejo Villavicencio, lo que propongo e investigo no es una propuesta clausurada. Creo que falta mucho camino por recorrer en cuanto a la prosa de la autora y sus contemporánexs, escritorxs migrantes indocumentadxs que van dejando abiertas rutas para la crítica y la investigación. Espero ser una puerta de entrada.

Capítulo segundo
El relato de lxs niñxs perdidxs
***Desierto sonoro*, Valeria Luiselli**

Desierto sonoro (Lost Children Archive), de la escritora mexicana Valeria Luiselli, es una novela que problematiza, alrededor del texto, el ejercicio narrativo sobre el presente en cuanto es heredado a las siguientes generaciones. Digo que problematiza porque se cuestiona sobre los dispositivos narrativos que existen para transmitir un legado de la migración. En este caso, la madre y narradora principal, como lo desarrollaré más en detalle alrededor de este capítulo, encuentra en la relación materno-filial un componente importante para poder narrar. La maternidad, entonces, se convierte en el dispositivo que ofrece un espacio para hablar de la migración como legado. A través de la maternidad emerge una constante interrogación sobre cómo contar —en qué lengua, de qué forma— acontecimientos dolorosos sobre el desplazamiento. La pregunta no solamente tiene que ver con el desentrañar cuál es la mejor manera de narrar, sino y aún más importante, cómo las historias narradas son transmitidas intergeneracionalmente y cómo la siguiente generación, a su vez, las transforma generando una nueva narrativa. Esta transformación narrativa se puede observar dentro del texto, particularmente en la elección de Luiselli de dividir el libro en dos secciones con dos narradorxs distintxs (madre e hijo), estructura en la que me enfocaré y analizaré más adelante con la intención de reflexionar con mayor profundidad sobre la pregunta que atañe a esta investigación sobre la transmisión del relato migrante.

Antes de iniciar el análisis investigativo en detalle sobre la obra, quisiera puntualizar que para este trabajo utilizaré la versión original en inglés de la novela de Luiselli titulada *Lost Children Archive*. He explicado en la introducción de esta investigación los motivos por los cuáles he decidido enfocarme en dos textos que fueron originalmente escritos en inglés y hacer mis propias traducciones. Aquí, me gustaría anotar que aunque indago la novela en inglés, de aquí en adelante me refiero a ella con su título en español en la traducción por Daniel Saldaña Paris junto a la autora para la editorial Sexto Piso de México. Me interesa el título en español porque hace referencia a los sonidos y ecos como forma de expresión, documento, legado y archivo que tanto atañe a esta investigación. A través de éstos también existe una transmisión de lo que ya no está

o de lo que no se puede expresar por la palabra, lo cual añade capas a la lengua de la escritura. Según Luiselli, la razón por la que decidió darle un nombre tan distinto en español es que el título de su anterior libro de ensayo *Los niños perdidos* se iba a parecer demasiado a *Lost Children Archive (Desierto sonoro)* si lo hubiese traducido literalmente. Esta manera de accionar del azar ha dado un título en español que, en mi interés, reúne mucho más sobre el legado del relato migrante.

En *Desierto sonoro*, una familia emprende un viaje en auto desde Nueva York hasta la frontera mexicana, en el cual padre y madre relatan a sus hijxs, una niña de cinco años y un niño de diez, la experiencia de “los niñxs perdidxs”³⁰ de la frontera, y el desplazamiento de los últimos apaches. Al mismo tiempo, mediante conversaciones, relatos visuales, literarios y sonoros, les están narrando su propia vida —que parece³¹ estar atravesada también por la migración—, y el desmembramiento que ocurrirá con la familia al terminar el viaje. Lxs hijxs, a su vez, van reconstruyendo las historias para constituir su propio relato e identidad. Una especie de *road novel*³² preocupada por cómo registrar el mundo para la siguiente generación y cómo esxs hijxs devuelven una historia distinta.

El viaje inicia en Nueva York donde vive la familia, y se dirigen hacia el sur, a la frontera de Arizona con México. Lxs adultxs son documentalistas sonoros, algo a lo que Luiselli le presta mucha atención y espacio dentro del texto, y que da cuenta de una inquietud importante sobre cómo se documentan las experiencias y cómo se recuerda, o no, en función de la memoria. Para aclarar lo que quiero decir, me referiré a este detalle particular en el que Luiselli se explaya en el texto. Por un lado, el padre quiere documentar los sonidos o ecos de los últimos apaches, la madre quiere documentar todo acerca de lxs niñxs migrantes, interés que se va incrementando mientras recorre carreteras, mapas, hoteles, moteles, y escucha noticias sobre lxs niñxs detenidxs, deportadxs o

³⁰ Así lxs nombran lxs hijxs que van en el auto, una vez escuchan a su madre relatar sobre la crisis en la frontera en la cual, al momento del viaje, niñxs procedentes principalmente de Centroamérica llegan a la frontera de Estados Unidos.

³¹ Sabemos que la madre no es originaria de Estados Unidos, aunque nunca dice de dónde es, sí especifica que su abuela era Hñanhñu y que hablaba Otomí, por lo que se deduce que es mexicana, como la autora. No tenemos información sobre el lugar de nacimiento u origen de lxs demás miembros de la familia, aunque sabemos que el padre también espera la entrega de sus documentos legales de residencia en el país al momento del viaje. También se entiende durante la narración que todxs lxs miembros de la familia se perciben “extranjers”. En varias instancias en el libro son cuestionadxs por su acento, y en una ocasión se hacen pasar por franceses. En otras ocasiones sienten tensión de decir de dónde son por el miedo a ser discriminadxs en la parte sur del país por donde están viajando.

³² Dentro del texto se hace referencia a varios libros clasificados como *road novel*, especialmente y en varias instancias a *On the Road* de Jack Kerouac.

desaparecidxs. Este interés de la madre va siendo permeado, además, por una profunda preocupación sobre cómo contar y documentar lo que está sucediendo para transmitir a sus hijxs que viajan en la parte de atrás del auto y, a su vez, van recreando mediante el juego lo que escuchan. La narradora explica que aunque su esposo y ella trabajan en documentación sonora, lxs dos tienen motivaciones y métodos de trabajo completamente diferentes que dan cuenta de una separación inminente ya que estas diferencias atraviesan sus propias vidas íntimas y filosóficas sobre cómo contar. Así, la protagonista se llama a sí misma documentalista y a su pareja documentólogo. Le explica a su hijo que “un documentólogo es parecido a un químico que mezcla cosas, mientras que un documentalista es parecido a un bibliotecario”.(Luiselli 2019, 99) La narradora se refiere a esta diferencia repetidamente como parte de su propia preocupación sobre cómo documentar, cómo contar y crear una historia, así mismo, legar a sus hijxs. En este sentido se coloca como sujeto aparte de lo que produce, a diferencia de su esposo “el químico”. Aunque lxs dos están fundamentalmente interesados en componer paisajes sonoros, la forma narrativa que encuentran para contar las historias a través de esos paisajes sonoros es intrínsecamente heterogénea, sus ambiciones se intersectan pero divergen. La madre aclara que la forma de estudio, observación, interpretación y síntesis son contrarios y esa forma se introduce en la estructura de la familia de maneras disímiles. El “químico” está más cerca de la praxis, mientras que la acción de ser documentalista tiene que ver con la poiesis. Su propia acción de contar produce algo diferente de ella misma. Si la documentalista se separa de lo que está creando, eso que se ha creado ya se puede legar porque se va convirtiendo en un archivo en presente que se entrega a lxs niñxs. La estructura misma de la novela toma forma de narración y archivo, la madre, a diferencia del padre, relata sobre el presente, lo que se mira a través de la ventana, de los sonidos, de los lugares en ese camino que atraviesa junto a su familia. No me queda del todo clara la diferencia entre el documentólogo y el documentalista. Desarrolla un poco más por favor para terminar el acápite.

1. Léxico familiar

Desde el inicio, ya en el segundo subtítulo *Family Lexicon*³³, de la primera parte titulada *Family Soundscape*³⁴, la protagonista quiere, por un lado, definir la identidad

³³ “Léxico familiar”.

³⁴ “Paisaje sonoro”.

familiar, y por otro, encontrar la manera, el lenguaje para relatar su propia historia a sus hijos.

I don't know what my husband and I will say to each of our children one day. I'm not sure which parts of our story we might each choose to pluck and edit out for them, and which ones we'll shuffle around and insert back in to produce a final version- [...]. But the children will ask because ask is what children do. And we'll need to tell them a beginning, a middle, and an end. We'll need to give them an answer, tell them a proper story.³⁵ (5)

Hay una doble vía en esta búsqueda de la narración, por un lado desea encontrar un “léxico familiar”, por otro, al buscar la narradora se está encontrando consigo misma en el lenguaje. Para el léxico familiar, se recurre a la narración, que a su vez atrae la memoria, ya que “la memoria es incorporada a la constitución de la identidad a través de la función narrativa”(Ricoeur 2013). Se rescata contra el olvido en una familia que está por desintegrarse, constituyendo un lenguaje propio. La protagonista centra la memoria en lo discursivo, las palabras y acontecimientos de la familia antes de salir de viaje funcionan como un instrumento necesario de la memoria.

The girl is my daughter, and the boy is my husband's son. I'm a biological mother to one, a stepmother to the other, and a de facto mother in general to both of them [...]. The girl and boy are therefore: step-sister, son, step-daughter, step-brother, sister, stepson, brother. And because hyphenations and petty nuances complicate the sentences of everyday grammar- the us the them, the our, the your- as soon as we started living together, [...] we adopted a much simpler possessive adjective our to refer to them two. [...]. Quickly, the two of them learned the rules of our private grammar, and adopted the generic nouns Mamma and Papa, or sometimes Ma and Pa. And until now at least, our family lexicon defined the scope and limits of our shared world.³⁶ (Luiselli 2019, 6)

³⁵ “No sé qué les diremos, mi esposo y yo, a cada unx de nuestrxs hijxs algún día. No estoy segura de qué partes de nuestra historia escogeremos arrancar y editar para ellxs, y cuáles revolveremos e insertaremos de nuevo para producir una versión final-[...]. Pero lxs niños van a preguntar porque preguntar es lo que hacen lxs niñxs. Y tendremos que contarles un principio, un desarrollo y un final. Tendremos que darles una respuesta, contarles una historia que haga sentido”.

³⁶ “La niña es mi hija y el niño es hijo de mi marido. Soy la madre biológica de una, la madrastra de otro y una madre *de facto*, en general para lxs dxs [...]. La niña y el niño son entonces: hermanastra, hijo, hijastra, hermanastro, hermana, hijastro. Y quizá porque todos estos términos y matices complican las oraciones de la gramática del día a día- el nosotrxs, el ellxs, lo nuestro, lo tuyo – apenas empezamos a vivir juntxs, [...] adoptamos un adjetivo posesivo mucho más simple para referirnos a ellxs dos [...]. Pronto, ellxs dos aprendieron las reglas de nuestra gramática privada, y adoptaron los sustantivos genéricos de Mamá o Papá, o a veces Ma y Pa. Y hasta ahora por lo menos, nuestro léxico familiar definió el alcance y los límites de nuestro mundo compartido”.

Por medio de la memoria se puede definir un léxico con el cual contarse, narrarse. En la colectividad familiar van formando palabras por medio de un lenguaje compartido: un léxico familiar que se convierte en una forma de documentación y legado.

La memoria, además, está albergada en la disposición de mapas y rutinas del lugar del que acaban de partir: específicamente en su departamento de Nueva York. Como *mito fundacional*, Ma recuerda cómo se constituyeron familia a manera de prever el final de esta misma:

In our beginning was an almost empty apartment, and a heat wave. On the first night in that apartment- the same apartment we just left behind- the four of us were sitting in our underwear on the floor of the living room, sweaty and exhausted, balancing slices of pizza on our palms. We'd finished unpacking some of our belongings and a few extra things we'd bought that day: a corkscrew, four new pillows, window cleaner [...]. Next we measured the children's heights [...]. Then we'd hammered [...] two postcards that had hung in our apartments: one was the portrait of Malcolm X, taken shortly before his assassination [...] the other was of Emiliano Zapata.³⁷ (9)

La protagonista recurre a una poética propia del espacio (Bachelard 1993) de donde se desprende una esencia íntima que crea lenguaje. La poética del espacio de Gastón Bachelard se puede aplicar a este análisis en cuanto la protagonista se está preguntando sobre cómo habitar su espacio vital. Esta pregunta no es individual, a pesar de recurrir a un espacio íntimo como el departamento en el que vivían en Nueva York, porque se la hace durante el viaje, en su búsqueda de nombrar a aquellxs otrxs que se desplazan por la frontera. Cada lugar y objeto tiene una memoria y un significado que le han dado lxs mismxs integrantes de la familia que acaba de partir al viaje. Acá lo íntimo del espacio crea lenguaje, poesía, un espacio propio donde albergarse para narrar. Este lenguaje será transmitido a sus hijxs, y ellxs a su vez, lo podrán rearticular, también a través de las imágenes, fotografías, narración, archivos, entre otros. El espacio no solo tiene que ver con el departamento en que la familia como unidad existió (al iniciar el viaje también inicia el final de la familia como tal), sino también en el que cada unx ocupa en esta unidad familiar que habían construido. Aquí, entonces, definir el espacio sirve como un precedente, un inicio para poder narrar. Hay una característica particular en este texto

³⁷ “En nuestro comienzo estaba un departamento casi vacío y una ola de calor. La primera noche en nuestro departamento- el mismo que acabamos de dejar atrás- nosotrxs cuatro sentadx en ropa interior en el piso de la sala, sudadx y cansadx, balanceando pedazos de pizza en nuestras manos. Habíamos acabado de desempacar algunas de nuestras cosas y algunas otras que habíamos comprado ese mismo día: un abridor de vino, cuatro nuevas almohadas, limpiavidrios [...]. Después les medimos la altura a lxs niñxs [...]. Luego colgamos [...] dos postales que antes colgaban en cada uno de nuestros departamentos: una era un retrato de Malcolm X, tomado justo antes de su asesinato, el otro de Emiliano Zapata”.

y es que se piensa en quienes serán lxs narratarixs. Existe una preocupación de cómo narrar lo íntimo para poder contar “aquello que pasa afuera” en el mundo, específicamente sobre lxs niñxs desplazadx en la frontera a la que se dirigen. Aquí el léxico se concibe como una manera de contar en detalle, de legar la narración propia y la del mundo en referencia a lo cotidiano.

La narración estructurada a partir del léxico familiar —en referencia a Natalia Ginzburg (2016) Luiselli subtítulo la primera parte de su libro *Family Lexicon*— es una forma de narrar lo íntimo o cotidiano para abordar lo de afuera. Es como si al adentrarnos al interior del auto, donde viaja esa familia, a través de su propio léxico se puede narrar la experiencia del horror que es el desplazamiento, la desaparición y la violencia ejercida por el estado, y encontrar las referencias correctas a lxs niñxs perdidxs con la intención de legar a lxs hijxs propixs. Lxs hijxs que se incorporan a este léxico familiar, y van escuchando las historias, documentando también de forma sonora y visual lo que van experimentando en el viaje, reciben un legado, una forma de entender el mundo en el que los padres han podido yuxtaponer, a su vez, los momentos propios con los de la violencia política.

Now, inside the car, when we drive through more populated areas, we scan for a radio signal and tune in. Whenever I can find news about the situation at the border, I raise the volume and we all listen: hundreds of children arriving alone, every day, thousands every week. The broadcasters are calling it an immigration crisis. A mass influx of children, they call it, a sudden surge. They are undocumented, they are illegals, they are aliens, some say.³⁸ (39)

Cristina Rivera Garza (2014) explica que la escritura no se da en soledad. Tomo esta afirmación para decir que el ‘antes de la escritura’ permea en un tiempo presente en la conformación de la narración que se va a realizar. Es decir, la constitución de la narración está vinculada con lo de afuera. Le pasa a la madre en el auto, que mira desde la ventana y busca maneras de relatar y relatarse. Esta estructura empieza a formar una especie de eco que conecta lo de afuera con lo de adentro y viceversa. Es decir, lo que pasa afuera del auto le permite una documentación propia, íntima, que se relata y se lega a lxs niñxs que viajan detrás. De aquí que el hijo, luego podrá rearticular la misma historia mediante eso que se le legó en su propia vida.

³⁸ “Ahora, dentro del auto, mientras manejamos por áreas más habitadas, buscamos una señal de radio y la sintonizamos. Cuando puedo encontrar noticias sobre la situación en la frontera, subo el volumen y todxs escuchamos: cientos de niñxs llegando solxs, cada día, miles cada semana. Lxs locutorxs lo nombran crisis de migración. Una afluencia masiva de niñxs, dicen, una oleada reciente. Son indocumentadx, son ilegales, son *aliens*, algunxs dicen”.

El legado del relato migrante no sucede entonces en quietud o falta de movimiento. Aquí una cita de Rivera Garza, en su artículo *Breve historia íntima de la migración* porque cabe para esta familia que viaja en auto, y se entiende a sí misma a partir de lo que mira. Así se relata y hereda:

Todo empieza a través de la ventanilla de un automóvil en movimiento. Ahí está el paisaje que aparece y desaparece sin cesar. Ahí, el encuadre efímero que permite elegir, dentro del caos reinante, ciertos patrones o líneas o centellas. Ahí está la inmovilidad del cuerpo que, acaso no tan paradójicamente, acelera la movilidad de la mente. Ahí está la tierra, lejos de los pies, pero bajo los pies. (s.f.) Comenta la cita y articula con lo que viene.

La protagonista, que además cuestiona qué perspectivas son privilegiadas en la construcción de relatos, va formando ahí sentada, aunque pareciera inmóvil, un estilo de narrar. A través de la ventana se mira a sí misma y a su familia. Ella, adelante con su mapa (no le gustan los mapas digitales), recorre el camino de lxs niñxs perdidxs, pero sobre todo, el camino de la narración. La pregunta que aparece constantemente es qué camino se traza y cómo hacerlo para narrar. Enfatizo que es un trazar, ya que la madre va creando un archivo en presente. Es en presente que está caminando en esta ruta de la narración. Cuando ella se pregunta cómo contar la historia del ‘ahora’ de lxs niñxs perdidxs, está intentando darle un sentido a través de la narración del mundo en el que vive y del cual es testigo. El camino es sobre documentar y representar, preguntarse cómo hacerlo afecta la relación que tiene con el mundo. Mientras ella recorre este camino de los niñxs perdidxs y al mismo tiempo lo documenta y convierte en archivo, también está interviniendo su propia experiencia. “En este sentido, el viaje como elemento estructurador de la biografía del sujeto [...] proporciona la conciencia de la transitoriedad de las cosas, de su indetenible movimiento” (Saraceni 2008, 116). A veces quiere documentar como forma de testimonio para dejar a sus hijxs, y al hacerlo da cuenta, como dice Tamara Kamenzain (2007), de que el testimonio es una prueba del presente y no un registro realista de lo que pasó. Por lo tanto, el legado forma parte de un testimonio permeado por historias personales, reinterpretaciones, imágenes que a su vez son afectadas por lo que se va testimoniando. El “testigo ya no es el que sabe más de los demás sino el que necesita de los demás para saber de sí”(Kamenzain 2007, 11). Y añadido, parafraseado a Agamben (2000), que además, necesita encontrar una lengua para hacerlo, dando cuenta de que el testigo no solamente cuenta lo que ve, sino que ha sido testigo de lo que es indecible, es decir, también es testigo de la imposibilidad del lenguaje.

Tanto para poder narrar, como para poder rearticular, se construye una lengua en la cual se transmite a la familia misma, a través de lxs otrxs, de “esxs niñxs perdidxs” que están afuera.

Lxs hijxs no solo reciben partes de la historia de Ma, también perciben el deseo creciente de ella, como archivista del sonido y tal vez también como madre, de documentar los sonidos de lxs niñxs migrantes, su historia, lo que les pasa en el presente. En el viaje, además, Ma tiene la intención de ayudar a Manuela, una mujer que conoció en la escuela de su hija en Nueva York. Manuela busca a sus hijas de ocho y diez años que llegaron con un coyote para intentar reunificarse con su madre pero que fueron detenidas en la frontera. Antes de partir, Ma ayudaba a Manuela en la corte de migración de Nueva York con la traducción de los papeles para que sus hijas pudieran ser liberadas³⁹. En medio del viaje, Ma recibe una llamada de Manuela para decirle que perdió el caso y que sus hijas van a ser deportadas, sin embargo, que han desaparecido mientras las trasladaban a distintos centros de detención, cerca de Arizona. Es aquí cuando se introduce de manera urgente, no solamente una trama que va in crescendo, sino la pregunta de qué historia es la que se debe contar y quién debe hacerlo. El eco toma particular importancia en este momento, ya que hace alusión a lo que no está como forma de recibir un legado de las historias. El texto se puebla de ciertos tipos de sonidos e imágenes que sugieren aquello que ya no está y, principalmente, la *transmisibilidad* en cuanto aquellos que están desaparecidos o muertos no pueden transmitir su propia historia en el presente. Al recibir la llamada de Manuela, Ma vincula la desaparición de las niñas con la transmisión: el legado vincula la supervivencia con la transmisión.

2. Ecos

Ma y lxs niñxs del auto en ese viaje, entonces, son presentadxs por la narradora a manera de “sobrevivientes”. Transitan varios de los mismos territorios de algunxs de

³⁹ Aquí hay un paralelismo importante entre la novela *Desierto sonoro* y el ensayo de no ficción que escribió Valeria Luiselli llamado *Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas* (2016). En el mismo, Luiselli hablaba de dos niñas a quienes, como hacen muchos familiares que envían a sus hijxs a la frontera de Estados Unidos, les cosieron los números de teléfono de los familiares en los vestidos que llevaban puestas. Según Luiselli, en este ensayo, es una práctica común de las familias que envían a lxs niñxs no acompañadxs. Las hijas de Manuela también llevaban sus números cosidos en los vestidos en esta versión “ficcional”. Hay mucho que decir sobre esto, sin embargo, creo que anotaré solamente en esta investigación, que la inclusión de este tema ejerce de paralelismo entre la trama de la historia y lxs personajes. Otra vez reforzando que lo que se ve afuera, lo que se experimenta, aquello que sirve como documento, no es solo algo que se pone en papel, también traspasa el cuerpo. Así, el archivo puede cobrar otro sentido porque esos personajes son un archivo que encarna.

aquellxs desaparecidxs, y dan cuenta de su propio privilegio. La madre, de cierta manera, es testigo y se cuestiona (sobrevive) que no sean sus hijxs lxs desaparecidxs, he aquí la importancia del paralelismo en este texto. Aunque lxs personajes de *Desierto sonoro* no son realmente sobrevivientes, o desaparecidxs, en la novela toman el lugar del testigo que sobrevive porque mira el horror. Primo Levi (2018) afirma que ser testigo del horror permite pensarse como aquel otrx que sobrevivió. También, sobre la imposibilidad de ser testigo, porque aquel testigo verdadero no ha sobrevivido. El testimonio de Levi no es aquel en el que “se da cuenta de algo” nada más, sino, y más cercano al de Agamben (2000), en el que el testigo no solamente cuenta lo que ve sino que ha sido testigo de lo que es indecible, es decir, también es testigo de la imposibilidad del lenguaje. Por medio del testimonio como tal, el humano puede soportar lo “inhumano”. El testimonio no es simplemente la práctica de contar, es un ethos entendido como el único lugar de estar del sujeto.

Lo repito, no somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos. Ésta es una idea incómoda, de la que he adquirido conciencia poco a poco, leyendo las memorias ajenas y las mías después de los años. Los sobrevivientes somos una minoría anómala además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o a vuelto al mundo; son ellos [...] los verdaderos testigos [...]. (518)

Frente a la imposibilidad de atestiguar existe también la interpelación sobre cómo sobrevivir, cómo narrarse a sí mismo aquel horror que se mira. En Ma, esta pregunta está más ligada al deseo de transmitir que atestiguar, donde coloca a sus hijxs como lxs primerxs receptores de su narración:

The story I have to record is not the story of children who arrive, those who finally make it to their destination and can tell their own story. The story I need to document is not that of the children in immigration courts, as I once thought. The media is doing that already, documenting the crisis as well as possible—some journalists leaning more toward sensationalisms, their ratings escalating; other adamant about shaping public opinion [...]. I am still not sure how I'll do it, but the story I need to tell is the one of the children who are missing, those whose voices can no longer be heard because they are, possibly forever, lost. Perhaps, like my husband, I am also chasing ghosts and echoes. Except mine are not in history books, and not in cemeteries. Where are they—the lost children? And where are Manuela's two girls?⁴⁰ (146)

⁴⁰ “La historia que necesito grabar no es la historia sobre lxs niñxs que llegan, aquellxs que, finalmente, arriban a su destino y pueden contar su propio relato. La historia que necesito documentar no es la de aquellxs niñxs en las cortes de migración, como pensé que tenía que hacerlo alguna vez. Los medios ya están haciendo eso, documentando la crisis lo mejor que pueden—algunxs periodistas inclinándose más hacia el sensacionalismo, sus *ratings* escalando; otros firmes en su deseo de moldear la opinión pública [...]. No estoy segura cómo lo haré, pero la historia que necesito contar es sobre lxs niñxs desaparecidxs,

Mantener a lxs niñxs que buscan asilo en Estados Unidos en centros de detención es una forma de tortura⁴¹. Siguiendo la línea de Levi, quien es testigo contrae una responsabilidad de encontrar la manera de contar aquello que debería ser una obligación contar. Ma, en este texto, adquiere la obligación de narrar con la premisa de que eso que cuenta será legado a la familia que se desintegra, específicamente a sus hijxs. Evidentemente, se da cuenta de su propia imposibilidad, quiero decir aquí, del silencio de los caminos por los que se desplazan. Me parece importante referirme al silencio. Recurro al mismo título de la novela, *Desierto sonoro*, y luego a los ecos para desarrollarlo mejor.

Desierto sonoro: la palabra desierto alude a un espacio grande, por lo general vacío de seres humanos y por tal de la voz humana. Sonoro da cuenta de algo que produce sonidos, un adjetivo que puede resultar contrario a un espacio desértico, sobre todo si pensamos en las voces. Si el espacio está vacío, es interesante preguntarse qué es lo que lo convierte en sonoro. El espacio de Luiselli, sin embargo, es un desierto sonoro, existen vibraciones que producen sonidos dentro de un lugar desierto o vacío. A partir de ello podemos pensar en el silencio como revelador de sonidos que existieron. El silencio no se puede percibir sin la existencia del sonido, es decir que en este desierto, hubo vibraciones que sí existieron y dan cuenta de la imposibilidad de las voces de las personas migrantes que lo atraviesan a diario. El espacio, por su lado, devuelve sonidos: ecos. Un eco tiene que rebotar, por decirlo de alguna manera, es decir, tiene que volver a uno. El silencio en este desierto tiene una voz de eco que interpela, en este caso, a la familia del auto. En un ensayo para la revista digital *Printed_Matter* del Centro Primo Levi, el escritor y profesor Uri Cohen habla sobre la visita que hizo al Peace Memorial Park en Hiroshima, y reflexiona sobre el silencio. Quisiera poner como ejemplo su reflexión sobre la visita para ilustrar la idea del silencio que produce ecos:

Visiting the Peace Memorial Park in Hiroshima, one is struck by the silence. It is not real silence, after all the birds go about their business and so do the cars, most likely it is the

aquellxs cuyas voces ya no se pueden escuchar porque, probablemente, están, para siempre, perdidxs. Tal vez, como mi esposo, también estoy persiguiendo fantasmas y ecos. Excepto que lxs míos no están en los libros de historia, tampoco en cementerios. ¿Dónde están ellxs-lxs niñxs perdidxs? ¿Y dónde están las dos niñas de Manuela?"

⁴¹ “La definición de la Convención en Contra de la Tortura de las Naciones Unidas define a la tortura “como todo acto realizado intencionalmente por el cual se inflijan a una persona penas o sufrimientos físicos o mentales, con fines de investigación criminal, como medio intimidatorio, como castigo personal, como medida preventiva, como pena o con cualquier otro fin. Se entenderá también como tortura la aplicación sobre una persona de métodos tendientes a anular la personalidad de la víctima o a disminuir su capacidad física o mental, aunque no causen dolor físico o angustia psíquica”.

kind of silence emulated by the knowledge that in this place, so and so years ago a “thousand suns” burned the image of man into the stone. Perhaps the skeletal remains of the iconic A-Bomb Dome in the distance create this silence, perhaps it is the garden itself, an art distinctly Japanese of containing the proximity of life to death as the essential nature of being. It is in a sense much like visiting a concentration camp, you lend your ear, but the silence is overwhelming and all that can be heard is the sound and fury piled on by the living over the silence of the dead. Hearing silence is always already slightly shameful, always on cue, always at the right place at a time that if never quite wrong, then never useful.⁴² (2014)

Uri Cohen se está refiriendo a un silencio que interplea en presente porque da cuenta de algo que fue “callado”. La ausencia de sonido en el Peace Memorial Park en Hiroshima, como en el desierto por el que atraviesan los sujetos migrantes, es un silencio que llega a aquel que está siendo testigo en presente, sobre todo, a quien quiere documentar y narrar sobre las personas que ya no están. Escuchar el silencio como un eco que rebota es un dar cuenta de que hemos fallado. Aquel que documenta, que mira y escucha, es un testigo de la imagen vacía que queda luego del horror.

La madre del auto, mientras recorre el camino del viaje, da cuenta de este silencio que devuelve un eco de lxs desaparecidxs. El territorio trazado, como desarrollaré más adelante, se compone de sonidos y silencios, es un territorio fuera de las fronteras del mapa o las líneas imaginarias que crean las fronteras. Como Cohen, Ma presta el oído y recibe el silencio o el sonido en forma de ecos por aquellas personas migrantes que ya no están, lo que genera una furia que la interpela y le obliga a formularse preguntas sobre cómo contar el horror.

Aparte de los ecos que recibe y, de varias maneras, transmite la madre, lxs hijxs del auto también absorben otro tipo de ecos, los propios y los de las historias que quiere documentar el padre. Él tiene un particular interés en su proyecto de grabar los sonidos de la *Apachería*, el lugar en Arizona donde murieron los últimos apaches. De hecho, es por este proyecto que el padre se embarca en el viaje. Se compromete con el relato de Gerónimo, que según lo que les va narrando a lxs hijxs, fue un líder político que luchó por la libertad de los pueblos originarios de América del Norte. Lo hace a partir de la

⁴² “Cuando se visita el *Peace Memorial Park* en Hiroshima, uno es golpeado por el silencio. No es un silencio verdadero, después de todo los pájaros hacen lo suyo, también los autos, quizás es el tipo de silencio emulado por el conocimiento de que en este lugar, tantos años atrás, un “*thousand suns*” quemó la imagen de un hombre en la piedra. Tal vez, los restos esqueléticos de la icónica *A-Bomb Dome* en la distancia crean este silencio, tal vez es el jardín, un arte distintivamente japonés de contener la proximidad de la vida y la muerte como esencia natural del ser. Es en cierto sentido como visitar un campo de concentración, prestas tu oído, pero el silencio es abrumador y todo lo que se puede escuchar es el sonido de la furia apilada por los que viven por encima del silencio de los muertos. Escuchar silencio es siempre un poco vergonzoso, siempre una indicación, siempre en el lugar y tiempo correctos, en el que si algo no está mal, nunca es útil”.

referencia de lo que está en el interior del auto: mientras viajan por los mismos lugares por los que estuvieron los apaches, y quiere documentar sus ecos, habla de una identidad propia y plural. Así, la identidad de padre y madre, el legado de parte de esa identidad que transfieren a lxs hijxs, no se construye con un reflejo único, sino en diálogo con otxs. Ma dialoga con lxs niñxs perdixs. Pa dialoga con lxs últimos apaches.

3. Nombrar(nos)

Recientemente, la abuela paterna de mis hijas, la *nonna*, les contó la historia de su abuela. Según ella, su propia *nonna* vino de Reggio Calabria a la Argentina por hambruna. Al asentarse en Buenos Aires, la familia adquirió astilleros y así lograron consolidar una buena posición económica. En uno de los astilleros, la abuela se enamoró de un trabajador pero el padre no permitía esta relación y fue desheredada. Según la *nonna* de mis hijas, su abuela vivió desde ahí en adelante en extrema pobreza en la provincia de Avellaneda (donde nació mi compañero). Terminó su relato diciendo que su *nonna* era tan pobre que tenía que lavar la ropa en el Río de la Plata porque no tenía suficiente agua, pero que no le importaba porque estaba enamorada. La primera pregunta de mis maravilladas hijas fue por el nombre de su tatarabuela. En esta historia relatada por su *nonna*, que formará parte de su legado y quizá será transformada por ellas, buscaban una realidad verbal que lo contenga y le dé un sentido individual y propio que solo se percibe en el delirio del lenguaje mismo y que su *nonna* construyó para ellas. Al narrarlo contiene toda la verdad cuando se lo nombra. Amaglia, el nombre de la tatarabuela ahora es el nombre que tienen dos de las muñecas con las que juegan mis hijas. Mientras mi suegra relataba y mis hijas incorporaban, yo imaginaba cuánto viajó la historia de generación en generación, entre padres e hijxs y hermanxs y tíxs, con este final feliz, completamente cierto para mi suegra, y ahora para mis hijas. “¿Existe ya el estudio estadístico que demuestre sin lugar a dudas la correlación entre el amor y la migración?”(s.f.), se pregunta Rivera Garza, y yo también. Mientras escuchaba el relato de mi suegra, me preguntaba por mi abuelo con sus bermudas, viajando en barco con su hermano, dejando atrás todo lo que tenía, y si esas bermudas quizá fueron shorts, y el relato atravesando las generaciones de nuestra familia, instalándose en mí como un dolor, una narración que se convirtió en un legado porque se ha nombrado.

Así como mis hijas querían poner nombre a su tatarabuela, lxs niñxs en el auto de *Desierto sonoro* quieren poner nombre a lo que se narra y viven como una forma de

constituir memoria e identidad. La percepción del territorio y la recepción del relato migrante no solamente incluyen lo que se escucha en narración, sino al cuerpo vinculado al lugar y a la comunidad. Es decir que la memoria del lenguaje habita el cuerpo y es ese propio cuerpo vinculado a un espacio que también habla a través de la narración. De allí que el gesto que Luiselli les confiera a sus personajes de renombrarse cobra un particular significado. “(Un) yo es el resultado de las alianzas con los otros, de los lazos que (nos) unen a los demás”(Saraceni 2008, 33). En este caso es la familia, pero también lxs niñxs perdidxs y lxs apaches que atravesaron este espacio.

En *Desierto sonoro*, son los protagonistas los que se autonombran, nunca llegamos a conocer sus nombres de nacimiento. Autonombrarse les concede la facultad de crear lenguaje para entender su identidad y al mismo tiempo, entender que su identidad, la intimidad que la crea, se mezcla con el “afuera”. Tamara Kamenzain en su texto *La boca del testimonio: lo que dice la poesía* (2007), cita a Julio Ortega en cuanto dice que “renombrar es descubrir en el mismo nombre la propia identidad”. Lxs niñxs del auto deciden nombrarse con nombres parecidos a los de la comunidad apache, según ellxs. El padre nombra al hijo Swift Feather. La niña termina llamándose Memphis, el padre Papa Cochise y la madre Lucky Arrow. No importan tanto los nombres en sí, sino la capacidad de nombrar, porque eso da lugar a la interpretación y sobre todo a la performatividad, una manera también, de recibir y reinterpretar las historias migrantes y relatos familiares.

Algo parecido sucede cuando lxs niñxs del auto nombran a lxs niñxs migrantes, lxs niñxs perdidos:

Whenever the boy and girl talk about child refugees, I realize now, they call them “the lost children”. I suppose the word “refugee” is more difficult to remember. And even if the term “lost” is not precise, in our intimate family lexicon, the refugees become known to us as “the lost children”. And in a way, I guess, they are lost children. They are children who have lost the right to a childhood.⁴³ (75)

Al nombrar “el afuera”, constituyen un léxico familiar que les permite pensarse no solo testigos de un horror, sino también sobrevivientes y encargados de transmitir un

⁴³ “Cada vez que el niño y la niña hablan sobre lxs niñxs refugiadx, me doy cuenta ahora, lxs llaman “lxs niñxs perdidxs”. Supongo que la palabra “refugiadx” es más difícil de recordar. Y aunque el término “perdidxs” no es preciso, en nuestro léxico familiar íntimo, empezamos a nombrar a lxs refugiadx como “lxs niñxs perdidxs”. Y de cierta forma, supongo, sí son niñxs perdidxs. Son niñxs que han perdido su derecho a la infancia”.

relato, de legarlo por las generaciones con el lenguaje que ellxs mismxs pueden encontrar, dando cuenta de la imposibilidad de ese propio lenguaje para explicarse su propia historia.

4. Maneras de narrar

Gina Saraceni dice que “escribir en nombre del otro es inscribirse en una genealogía que se sabe en falta y que, al revelar esa falta, muestra la falta del relato como también el relato de una falta, de la falta constitutiva de la identidad y de la literatura” (2008, 32). Es así como, a partir de ello podemos analizar el texto Luiselli en cuanto forma de entender o encontrar la lengua, a pesar de la anticipada imposibilidad de hacerlo.

Una buena parte de la crítica literaria y reseñas, como por ejemplo James Wood en su artículo *Writing About Writing About the Border Crisis* para la revista *The New Yorker* (2019), han dicho del libro de Luiselli que, más que cualquier otra cosa, el texto es una manera de preguntarse sobre la posibilidad del relato sobre otros, una argumentación del alcance del lenguaje o de las formas de narrar y también de archivar⁴⁴. Partiendo de aquí, me gustaría referirme a las maneras en que la madre encuentra para narrar a sus hijos la migración, su presente que se convertirá en relato del pasado incorporado a la vida de quien lo recibe. Esta Ma se pregunta todo el tiempo cómo hacer, y de aquí que podemos encontrar ecos sobre cómo se hereda el relato, en este caso con interrogaciones anticipadas que también constituyen interrogaciones sobre identidad. La madre entrelaza historias políticas e históricas con las personales, sin dejar en ningún momento de preguntarse cómo, o si debería tener la autoridad para contar la historia que cuenta:

When I sat through courtroom hearings in the New York City Immigration Court, listening to and recording children’s testimonies, my recorder on my lap [...] I felt that I knew exactly what I was doing. [...] I trusted that I would eventually come to understand how to arrange all the pieces of what I was recording and tell a meaningful story. But as soon as I pressed Stop on my recording device [...] all the momentum and certainty I had slowly dissolved [When I thought] of a way to put it together in a narrative sequence, I was paralyzed by hesitations and constant concerns. [...] Political concern: How can a radio documentary be useful in helping more undocumented children find asylum? Aesthetic problem: On the other hand, why should a sound piece, or any other form of storytelling, for that matter, be means to a specific end? [...] Ethical concern: And why would I even think that I can or should make art with someone else’s suffering? Pragmatic concern: Shouldn’t I simply document [...]? Realistic concern: Maybe it is better to keep the children’s stories as far away from the media as possible [...]. Constant concerns:

⁴⁴ Principalmente lxs críticxs de medios norteamericanos y reseñas en inglés.

Cultural appropriation, pissing all over someone else's toilet seat, who am I to tell this story [...].⁴⁵ (79 - 80)

En la tensión entre el derecho de contar o no, la madre concurre formas de hacerlo que lxs hijxs van resignificando. Así se crea un puente entre el afuera y el adentro desde la experiencia personal para entender el mundo: “children force parents to go out looking for a specific pulse, a gaze, a rhythm, the right way of telling the story, knowing that stories don't fix anything or save anyone but maybe make the world both more complex and more tolerable”⁴⁶ (Luiselli 2019, 185).

A continuación, para seguir reconociendo maneras en que se transmiten las historias migrantes, quiero pasar al análisis de las varias formas en las que se narra la migración en la novela de Luiselli. Lo analizo, menos con la intención de hacer hincapié sobre la forma de contar relatos o historias, y más porque las maneras que se encuentran son, al final, modos de legar.

5. Por medio del sonido

Padre y madre trabajan como documentalistas de sonido, por ello, la narradora ahondará en el análisis o la forma de cómo contar la historia de lxs niñxs perdidxs de manera sonora. Sin embargo, ella no solo cuenta la historia de lxs niñxs perdidxs (así como el padre, la historia de lxs apaches) por medio de su documentación de sonidos o la narración de dichas historias. Lo hace también por medio de lo que ella escucha y pone a sonar en el auto. Es interesante pensar en el legado en forma de relato no solamente en términos orales, lo que se transmite por medio de contar de generación en generación,

⁴⁵ “Cuando me sentaba a escuchar los procesos judiciales en las Cortes de Inmigración de Nueva York, escuchando y grabando testimonios de lxs niñxs, mi grabadora encima de mis piernas [...] sentía que sabía exactamente lo que hacía. [...] confiaba en que eventualmente entendería cómo organizar todas las partes de lo que grababa para relatar una historia que hiciera sentido. Pero apenas presionaba *Stop* en mi grabadora [...] todo el momentum y la certeza se disolvían lentamente. [Cuando buscaba] una forma de darle una secuencia narrativa, me sentía paralizada por todas mis dudas y preocupaciones constantes [...]. Preocupación política: ¿Cómo puede una documentalista ser de utilidad en ayudar a más niñxs indocumentadxs a recibir asilo? Preocupación estética: Por otro lado, ¿por qué un proyecto sonoro, o cualquier otra forma de relatar, en esta materia, debe ser un medio para llegar a una meta específica? [...] Preocupación ética: ¿Y por qué siquiera pensar que puedo o debo hacer arte con el sufrimiento de otrxs? Preocupación pragmática: ¿No debería simplemente documentar [...]? Preocupación realista: Tal vez es mejor mantener las historias de lxs niñxs tan lejos como se pueda de los medios [...]. Preocupaciones constantes: Apropiación cultural, mear por encima del escusado de alguien más, quién soy para contar esta historia [...]”.

⁴⁶ “Lxs niñxs fuerzan a lxs padres a buscar un pulso específico, una mirada, un ritmo, la forma correcta de contar una historia, sabiendo que las historias no arreglan nada ni salvan a nadie pero hacen del mundo un lugar más complejo y más tolerable”.

sino también, y aquí pongo énfasis, en aquello que no se contó por medio de una oralidad narrativa y lineal. Lo sonoro, que puede ser legado también, incluye la música, los sonidos de otros seres que conviven con lxs miembrxs de la familia (seres vivos o sonidos del ambiente, no necesariamente humanxs), entre otrxs. En *Desierto sonoro*, la narradora utiliza estos formatos particulares: la música, el audiolibro, la grabación de su propia voz, los ecos y las conversaciones propias y ajenas:

Conversations, in a family, become linguistic archeology. They build the world we share, layer it in a palimpsest, give meaning to our present and future. The question is, when, in the future, we dig into our intimate archive, replay our family tape, will it amount to a story? A soundscape? Or will it all be sound rubble, noise, and debris.⁴⁷ (29)

Esta analogía que utiliza Luiselli sobre la construcción de un mundo o de la narración como palimpsesto es, al mismo tiempo, de una forma directa o indirecta, una analogía de la transmisión de la lengua, y también de la escritura. Es común encontrar en las historias de las nuevas generaciones la huella de los relatos de las generaciones anteriores. Aunque advertir esas conversaciones no siempre es fácil, acá Luiselli les intenta dar un orden, o analizar cómo se traspasa eso que se cuenta, que se escribe, que se escucha: “almost every day, we drive, and drive some more, listening to and recording sounds stretched out across this vast territory, sounds intersecting with us, stories overlaid on a landscape that uncoils, the landscape always flatter, drier”⁴⁸ (156).

No sólo las conversaciones del viaje se convierten en una forma de narrar y legar, la poética de Luiselli en este texto es una poética que no calla. Como la narradora misma nombra, este no callar no es literal, pareciera que el ambiente, el paisaje también hablan, emiten sonidos que dan un particular fondo a los personajes que van en el auto. Así, se entrecruzan los sonidos del ambiente con las historias particulares, íntimas de esta familia, y así también, a través del sonido, se cuenta y se lega.

Me gustaría hacer referencia a la música que se escucha en el auto y crea un sonido que otorga también cierta significación al relato que se va heredando. Entre la música y los audiolibros, Luiselli recurre a una canción de David Bowie que luego se convertirá,

⁴⁷ “Las conversaciones de familia se vuelven arqueología lingüística. Construyen el mundo que compartimos, lo convierten en un palimpsesto, dan significado a nuestro presente y futuro. La pregunta es si logrará convertirse en un relato, cuando, en el futuro, desenterremos el archivo íntimo y volvamos a escuchar el casete de nuestra familia. ¿Se podrá convertir en una pieza sonora? ¿O será solamente escombros de sonidos, ruido, cascajos de lo que alguna vez fuimos?”

⁴⁸ “casi todos los días, manejamos, y manejamos más, escuchando y grabando sonidos que se amplían alrededor de este vasto territorio, sonidos que se cruzan con nosotrxs, historias superpuestas en un paisaje que se desenrolla, cada vez más plano, más seco”.

en una forma de narrarse migrante/desplazadx. Esto lo explicaré más adelante cuando hable sobre la narración del hijo en la segunda parte del libro. La canción expande el sentido de la narración en varios niveles. Son lxs adultxs lxs que la ponen a sonar, lxs niñxs se aprenden de memoria la letra. En esa canción parece brotar un significado performativo diferente en aquellxs que lo reciben. Al parecer, la música para lxs niñxs del auto no pasa por la intelectualidad, sino que acunan una manera de recepción de un relato que, además, da un ritmo nuevo a la narración. En el ambiente particular, además, donde se están moviendo los personajes, la canción que habla del espacio también está dando un sentido distinto a ese espacio desértico que recorren en el auto. Lxs conecta con lxs niñxs perdidxs ya que en la canción, *Major Tom* quien parece perderse en el espacio, hace alusión a ese espacio astral gigante, como sería el desierto que recorren para llegar a la frontera.

So I play it loud, as I look out the car window into the impossibly vast skies over Texas. Ground Control speaks to Major Tom, who is about to be launched into space. I imagine other lives-different, but maybe not that different from mine. Some people, when they sense that their lives have reached a stalemate, dynamite everything and start over. I admire those people: women who leave men, men who leave women, people who are able to detect the moment when the life they once chose to live has come to an end, despite possible future plans⁴⁹.(157)

La canción remite un sistema social, una mirada de allá afuera que también puede constituir el adentro. Para dar cuenta de esa condición, la narradora recurre a la música para poder pensarse a sí misma. La creación de la identidad implica una interacción con el mundo para poder relacionarse y pensarse.

Así como la narradora, la autora se ha desplazado en distintos espacios. Para este propósito cabe mencionar el carácter autobiográfico de Luiselli. Nació en la Ciudad de México y se mudó con su familia a muy temprana edad a Estados Unidos. Luego, por el trabajo de su padre, entre otras razones, se mudó varias veces y vivió y creció en Costa Rica, Corea del Sur, India y Sudáfrica. Desplazarse entre países, al igual que se desplaza la narradora de *Desierto sonoro*, quien ciertamente es extranjera y que ahora viaja por tierra hacia la frontera de donde vino, permite que la construcción de la identidad vaya

⁴⁹ “Así que la pongo lo más alto que puedo, mientras miro por la ventana del auto hacia los imposiblemente vastos cielos de Texas. *Ground Control* le habla a Major Tom, quien está por ser enviado al espacio. Me imagino otras vidas-diferentes, pero tal vez no tan diferentes que la mía. Algunas personas, cuando sienten que sus vidas están estancadas, ponen dinamita a todo y empiezan de nuevo. Yo admiro a esas personas: mujeres que dejan a hombres, hombres que dejan a mujeres, gente que es capaz de detectar el momento en que la vida que alguna vez escogieron vivir ha terminado, a pesar de todos los posibles planes futuros”.

formándose fragmentada, y que los lugares, los sonidos e imágenes que se atraviesan puedan convertir historias que crean la propia identidad. Está claro que para la mayoría de las personas migrantes que buscan exilio cruzando la frontera, la vida está marcada por la violencia y el dolor, lo cual les diferencia completamente de la familia del auto en ese presente. Sin embargo, hay algo del espacio del que habla la canción de David Bowie y el espacio que recorren, que les permite relacionarse. Y es que al transitarlos y habitarlos, se describe de manera común y como vía de identificación y narración personal, pensarse como seres fragmentados frente a los espacios y las leyes que atraviesan violentamente los cuerpos. Pareciera que para responder la pregunta sobre la identidad, sobre cómo contar la historia de la migración y de la propia familia a punto de desintegrarse, Ma necesita atravesar esos espacios, escuchar esa música, nombrar, mirar en conjunto. Al hacerlo encuentra una forma de relacionarse con las personas desplazadas sin serlo, no solamente por su voluntad de recorrer esa frontera, sino que es allí donde encuentra una memoria corporal, familiar y de afectos de su propia identidad fragmentada por sus migraciones o movimiento, que le permiten relacionarse con lxs otrxs y pensarse a sí misma.

Por su parte, a través de la canción, lxs niñxs pueden recibir el relato que sus padres están comunicando y pueden asimilarlo a través del juego ya que éste está saturado de conductas miméticas. Es decir que el juego se convierte también en una forma de asimilar, y en el caso de lxs niñxs se vislumbra a través de la performatividad de “ser otro”:

We play “Space Oddity” more times than I ever imagined I could listen to a song. When they ask for one more round, after the fifth or sixth, I turn back to look at the children scoldingly from my seat, ready to tell them I can no longer take it, can no longer put up with one more replay of the same song. But before I can say anything, I notice the boy is putting imaginary astronaut helmets on himself and the girl, and then lip-synching into an invisible walkie-talkie.⁵⁰ (158)

En el juego de lxs niñxs, inspiradxs por la letra de la canción, están siendo lxs astronautas, y, a decir de Walter Benjamin (2010), son capaces de producir semejanzas que les permiten construirse sujetos a través de la alteridad. Así como son astronautas en esta parte del libro, serán también lxs niñxs perdixs. La conducta mimética del niño

⁵⁰ “Ponemos *Space Oddity* más veces de las que me he imaginado que hubiese podido escuchar una canción en mi vida. Cuando piden que la pongamos una vez más, después de la quinta o sexta vez, me doy la vuelta desde mi asiento para mirarlx con ganas de retarles, lista para decirles que no puedo más, que no puedo escuchar una vez más la misma canción. Pero antes de que pueda decir algo, me doy cuenta de que el niño se está poniendo un casco de astronauta imaginario, y también a la niña, y luego está pretendiendo hablar lo mismo que hablan en la canción en un *walkie-talkie* invisible”.

implica un “hacer que soy otro”, un “usar máscaras”. El niño no sólo juega, dice Benjamin, a “hacer” al comerciante o al maestro, sino también el molino de viento y la locomotora. Estas ideas benjaminianas acerca del juego como capacidad de producir semejanzas nos invitan a pensar en la constitución de la subjetividad a partir de la alteridad; para decirlo de otro modo, en el juego infantil nos reconocemos “otrx” y nos entendemos como sujetos por medio de la diferencia. Ese juego de lxs niñxs que viajan, toma un papel importante en la construcción de identidad, implícitamente, la reproducción de formas sociales heredadas, legadas, o socialmente constituidas. Es interesante pensar en el juego que utiliza el lenguaje a manera de reproducción, puesto que lxs niñxs reproducen lo que escuchan y a la vez crean un lenguaje propio. En el caso en particular de la canción, escuchan jugando. El juego tiene una potencia también en este sentido. Sobre todo el juego de roles les introduce situaciones reales, en este caso, van dando cuenta del espacio, de que nos podemos perder dentro de ese espacio y existen niñxs que han desaparecido en ese camino que recorren.

Más adelante en la novela de Luiselli, cuando el narrador es el hijo, vuelve a usar la canción para tratar de calmar a su hermana cuando se ven perdidxs en el desierto. A través del juego de roles lxs niñxs están creando una nueva narrativa. El legado se recibe pero es interpretado. Mediante este “juego” en la narración de Luiselli, lxs niñxs desarrollan cognitiva, física y emocionalmente, maneras de narrar. Así desarrollan su propio lenguaje, que a su vez, narra una historia propia.

Más allá del juego, también asistimos aquí a la narración por medio de la repetición. Esto es importante porque se apuesta a que lo que lxs niñxs van heredando y reinterpretando del relato, merece acciones reiteradas: lecturas comunes a la familia, comida, formas de moverse en el mundo. En *Desierto sonoro*, la canción es escuchada varias veces por lxs niñxs, al igual que la historia de lxs Apaches y de “lxs niñxs perdidos”. Los audiolibros también suenan constantemente. Uno en específico que se repite es *Lord of the Flies* de William Golding (2006). No me parece casual que Luiselli haya incluido este libro para ser escuchado por la familia del auto. La mayoría de las historias que escuchan, tratan, de alguna manera u otra, sobre personas perdidas. En *Lord of the Flies*, un grupo de niñxs tiene un accidente de avión y quedan abandonados sin adultxs en una isla desierta. En un principio, lxs niñxs cooperan entre ellxs, se construyen refugios y consiguen comida. Pronto, sin embargo, algunxs de ellxs toman el liderazgo y otros no cumplen con el orden que se quiere establecer.

Lxs niñxs del auto pueden construir una narración por medio de la comparación con otrxs sujetos, a través de las historias de lxs otrxs. En el juego se utiliza el cuerpo propio para reinterpretar y devolver una nueva narración. Pero también en la imaginación, porque en el juego existe una suspensión de la conciencia. Como tal, lxs niñxs usan *la facultad* de la que hablaba Anzaldúa, término que ya se ha explicado en el primer capítulo de esta investigación:

to change or reinvent yourself, you engage the facultad of your imagination. You have to interrupt or suspend the conscious “I” that reminds you of your *historia* because it ties you to certain identity and behavior. You then insert the idea, with accompanying images of the new you.⁵¹ (1999, 23)

6. Por medio de la imagen

En el texto, existe un deseo de objetividad que, paradójicamente, genera capas narrativas que inundan los recuerdos y la memoria, originando un relato que es modificado, alterado, pero también legitimizado para quien relata. Menciono esto de la objetividad, específicamente, por la decisión de Luiselli de incluir una cámara Polaroid (que carga y está aprendiendo a utilizar el niño), que genera imágenes del viaje. Me parece este un gesto que muestra la ilusión de intentar “acertar” en el recuerdo o la historia. Gracias a que el niño toma fotos, aprende a revelar, y también a mirar durante el viaje, se introducen imágenes preciosas que inundan el texto. Pero las imágenes no solo inundan el texto sino también el relato mismo. La imagen pareciera ser otra pregunta sobre cómo se crean y recrean las historias a partir de la mirada. Aunque tengamos una imagen impresa que sale por la cámara Polaroid, existe la mirada de quien toma la foto. El niño, en ese hacer, también está incluyendo una historia personal a través de lo plural. Toma imágenes del “allá afuera”, de lxs otros, pero para hacerlo, para hablar de aquellxs otrxs por medio de la imagen, se dirige hacia el interior del auto, de la familia a la que pertenece. La inclusión de la imagen permite una textura espesa en el texto que recuerda las diferentes posibilidades y capas para narrar (se) y da cuenta de una memoria visual.

Why can't we just go back home? asks the boy.
He is fidgeting with his Polaroid in the backseat, learning how to handle it. Reading the instructions, grunting.

⁵¹ “para cambiarte o reinventarte, te comprometes con *la facultad* de tu imaginación. Tienes que interrumpir o suspender el “Yo” consciente que te recuerda de tu *historia* porque te enlaza a cierta identidad y comportamiento. Luego insertas la idea con imágenes que acompañen a tu nuevo tú”.

There's nothing to take pictures of anyway, he complains. Everything we pass is old and ugly and looks haunted.
 Is that true? Is everything haunted? Asks the girl.
 No baby, I say, nothing is haunted.
 Though perhaps, in a way, it is. The deeper we drive into this land, the more I feel like I'm looking at remains and ruins.⁵² (51)

A través de la imagen del lugar que recorren, la protagonista es consciente de que sus propios cuerpos son parte del territorio, un espacio que ha quedado en ruinas y restos. Esta consciencia se da gracias a la mirada, y también a la documentación por medio de la fotografía. Las ruinas a las que hace mención también dan cuenta de la ruina de la frontera, del país y su gente. Antes de enfocarse en las imágenes que toma el hijo, la narradora ya había citado a Kerouac para ilustrar su propia mirada sobre el país que atraviesan: “after seeing [Americans], you end up finally not knowing any more whether a jukebox is sadder than a coffin”⁵³ (41). Es interesante el contraste que hace Luiselli con la *road novel* de Kerouac porque el territorio que atraviesan lxs personajes de Luiselli, a diferencia de lxs de Kerouac, no es un espacio por el que pueden transitar con libertad. Acá, Luiselli, además, contrasta varios tipos de movilidad, lo que me parece acertado, cuando se habla de migración. Se encuentran ilustradas la movilidad libre de lxs personajes de la *road novel* de Kerouac, con la de la familia del auto, y la de lxs niñxs desplazadxs.

Las imágenes que retrata el hijo con la cámara también son una forma de narrarse el mundo a sí mismo. A través de ellas, retrata y narra una historia sobre la movilidad en la frontera, y la movilidad de la familia. La imagen se convierte en una forma de archivo para lxs hijxs.

“...the boy's picture comes out entirely creamy white, as if he'd documented our own future instead of the present. Or maybe his picture is a document not of our physical bodies but of our minds, wandering, oaring, lost in the almost motionless gyre- asking why, thinking where, saying what next?”.⁵⁴(55)

⁵² “¿Por qué no podemos, simplemente, volver a casa? pregunta el niño. Está peleándose con su Polaroid en el asiento de atrás, aprendiendo cómo usarla. Leyendo instrucciones, gruñendo. De todas maneras, no hay nada de qué tomar fotos, se queja. Por dónde pasamos, todo es feo y se ve embrujado. ¿Eso es verdad? ¿Todo está embrujado? Pregunta la niña. No, mi amor, digo, nada está embrujado. Aunque, tal vez, de alguna manera lo está. Mientras más adentro manejamos en esta tierra, más siento que estoy viendo cascajos y ruinas”.

⁵³ “Después de ver a lxs [americanxs] terminas sin saber si una rocola es más triste que un ataúd.

⁵⁴ “...las fotos del niño salen totalmente blancas cremosas, como si hubiese documentado nuestro futuro en vez de nuestro presente. O tal vez su foto es un documento, no de nuestros cuerpos físicos pero de nuestras mentes, divagando, remando, perdidas en el casi inmóvil giro-preguntando por qué, pensando dónde, diciendo qué viene después”.

Teniendo en cuenta el texto citado, todxs lxs integrantes de la familia están encontrando maneras de decir y de documentar; de narrar(se). El niño procura dar un sentido a la crisis que vive la familia, así como a la crisis de lxs niñxs desplazadxs con los que se compara en varias instancias, especialmente cuando toma el mando de la narración.

Al final del libro, Luiselli incorpora fotos tomadas, también con una cámara Polaroid, del viaje propio que hizo ella con su familia. Al hacerlo, incorpora capas a su escritura y entrelaza su historia personal con la escritura “ficcionalada”. Este viaje familiar de la autora fue un precursor de su otro texto: *Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas* (2016). Considero que en los dos textos existe una clara postura de la autora sobre desde dónde está contando. En *Los niños perdidos*, la posición narrativa de Luiselli está dada por su interés de denunciar y exhibir las historias de lxs niñxs indocumentadxs que buscan en las cortes un fallo positivo para recibir estatus de asilo político u obtener una visa especial conocida como Estatus Especial Juvenil en el país. Luiselli se ofrece como voluntaria en las cortes en calidad de traductora mientras está esperando que le entreguen sus documentos legales (la *green card*) para residir en Estados Unidos. En este sentido, es muy transparente sobre el lugar desde dónde escribe y cómo se puede interrogar desde ese lugar, lo que significa ser un/x migrante que puede tener estatus legal, y el privilegio que deviene con ello. En *Desierto sonoro*, esta posición desde la que interroga también incluye el lugar que ocupa en la escritura. La autora se pregunta sobre la escritura en términos de narración de la migración. Hay una honestidad sobre el texto y la posición que ocupan tanto autora como personajes (en el caso de *Desierto sonoro*), que determina también, de varias maneras, lo que se está escribiendo. El tejido de reflexiones que se dan en los dos textos exhibe una escritura que busca respuestas sobre el lenguaje, la narración, la autoría, y la documentación.

Para terminar este acápite sobre la imagen como forma de narración, haré referencia a otro aspecto que considero relevante. La madre lee un texto titulado *Elegies for Lost Children*. Lo hace a veces en voz baja y, otras, en voz alta, cuando se graba. *Elegies* es un libro ficticio, escrito e insertado por Luiselli, atribuido a una autora también ficticia, Ella Camposanto. Cuando el niño al fin aprende que para revelar las fotos de su Polaroid deben estar en un lugar oscuro, toma *Elegies* y guarda las fotos entre sus páginas. Más adelante, cuando la madre se dispone a leerlo, encuentra las imágenes tomadas por su hijo. Considero estos gestos de madre e hijo una metáfora interesante sobre cómo las

historias, los relatos se entremezclan, y las narrativas se van generando y regenerando. Es decir que no cierran y que son entregadas de forma circular. No hay un relato que sea más importante que otro o que cobre mayor relevancia. Todos son verdad y todos pueden ser re-entregados. Además, como un eco que se devuelve, aquellas generaciones herederas de una transmisión del relato migrante también constituyen su relato, lo rearticulan y lo devuelven. En este caso, la madre entrega un relato al hijo, el hijo también devuelve un relato rearticulado a la madre. Con este gesto, asimismo, podemos observar paralelismos entre lo considerado real y ficticio en términos que engloban preguntas sobre la memoria, la mirada, y el punto de vista. Éstos diluyen esa línea imaginaria que existe entre esas llamadas realidad y ficción. La foto que documenta un “momento específico y real” de la familia o del viaje, se inserta en el libro ficticio. Nuevamente, la autora nos invita a preguntarnos sobre la narración. En este caso, la narradora crea un archivo en presente que se convierte en algo tangible que es un legado para sus hijxs. También, es una pregunta sobre la “autoridad” de narrar en términos de legado y verdad: la narración propia que se recibe como legado siempre es verdad y te identifica como sujeto que puede crear un archivo personal desde un saber íntimo y propio en relación con lo que se recibe de generación en generación. Como la foto insertada en *Elegies*, lxs niñxs perdidxs forman parte de esa narración que encuentran la madre y el hijo para explicar el mundo a sí mismxs.

Como Luiselli, quisiera también dejar algo personal en esta investigación. Lo hago con el afán de mostrar cómo las imágenes también me han tocado y se me han legado como parte de mi propio relato migrante. Coincidentalmente, mientras escribía la tesis, mi madre me envió una foto del pasaporte de mi bisabuelo con el cual llegó al Ecuador, junto a mi bisabuela y mi abuela, entonces de catorce años. La esvástica de la portada me heló la sangre, pero la imagen me cuenta una historia, me lega algo. Estos objetos son parte de mi archivo familiar y personal y me narran en un legado de migración:



Figura 1. Imagen pasaporte de mi bisabuelo antes de salir de la Alemania Nazi. Archivo familiar

La imagen me permite encontrar una lengua para contar(me) y también para crear un archivo en presente. No es solamente una foto del pasaporte de mi bisabuelo, sino es una narración que recibo como legado sobre una historia familiar que se cuenta a través de la imagen, y que crea dolor. A partir de ella puedo conocer a mi bisabuelo, pero sobre todo a mí misma como sujeto migrante, y también puedo construir un archivo propio para mis hijas. La imagen me permite la narración.

7. Por medio de la documentación y el archivo

Aquí es donde el título de la novela en inglés, *Lost Children Archive*, cobra mucho sentido. El relato entero de la madre protagonista de la novela se enuncia alrededor de dos preguntas en particular que formula y reformula constantemente a lo largo del texto. ¿Puede ella, una mujer adulta, migrante también, consciente de su privilegio, guardar, capturar, narrar, y archivar algo sobre la vida de lxs niñxs perdidxs? ¿Cómo hacerlo?

Ahora bien, aunque que considero que esta preocupación es principalmente de la autora, también considero que Luiselli quiere hacernos ver el artificio, el truco que se necesita para contar una historia, y para responderse sus propias preguntas. ¿Cómo narrar la violencia, el horror de otrxs, y al mismo tiempo narrarse ella misma migrante, con conciencia de los diferentes tipos de movilidad y privilegios de ciertos miembros de la comunidad migrante? Meri Torras, en su artículo, *La responsabilidad escritural: “Los niños perdidos”, de Valeria Luiselli, como contra-archivo*, habla sobre la responsabilidad escritural y la posición autoral. Desarrolla una reflexión en torno al cuerpo y el archivo y

lo que implica que el cuerpo de Luiselli se inserte en *Los niños perdidos* en términos de responsabilidad escritural. “...(que implica ese poner el cuerpo de Luiselli): ambas cuestiones son tematizadas en este singular artefacto literario, que supuso de algún modo la antesala de la aclamada novela posterior, *Desierto sonoro*”(2021, 293). Torras habla sobre un contra-archivo al articular lo que no puede ser dicho, una imposibilidad que se encarna en el cuerpo mismo de quien enuncia. Tomo eso que dice Torras y añado que la madre en *Desierto sonoro* hace paralelismo con la propia Luiselli de *Los niños perdidos*, creando una especie de contra-archivo que transmite. Ma transfiere el “contra archivo” a través de su propio cuerpo y de todas las maneras y formas de documentar que va encontrando en el viaje.

Lo que me interesa en particular del texto de Luiselli cuando hablamos del archivo, es que su protagonista no está abriendo un archivo de la memoria sino que está creándolo mientras narra. Es decir, su preocupación principal es la de cómo construir o crear un archivo propio para sus hijxs y las futuras generaciones. En este caso, la tematización sobre cómo contar la historia de lxs niñxs perdidxs es también una pregunta sobre cómo documentar y crear un archivo:

Although a valuable archive of the lost children would need to be composed, fundamentally, of a series of testimonies or oral histories that register their own voices telling their stories, it doesn't seem right to turn those children, their lives, into material for media consumption. Why? What for? So that others can listen to them and feel-pity? Feel-rage? And then do what?⁵⁵.(95- 96)

Que Ma se pregunte lo anterior demuestra que la novela de Luiselli también habla sobre cómo contar el horror. Esta interrogante, por supuesto, contiene la pregunta de cómo ser testigo, la ética de serlo. La observación constante de que sus hijxs no son lxs de la frontera o lxs desaparecidxs, le depara un vínculo con lxs niñxs perdidxs, una responsabilidad. Pero, más allá de eso, siente una responsabilidad de transmitir la historia de lxs niñxs perdidxs y su historia frente a ellxs, a sus propixs hijxs. Quizá esta intención haya sido la razón por la que escogí *Desierto sonoro* para esta investigación, pues se centra en la entrega. Es desde la intención de Ma de entregar a sus hijxs esta narración que ella se puede preguntar y narrar. En presente se pregunta sobre qué va a entregar a

⁵⁵ “Aunque un archivo valioso sobre lxs niñxs perdidxs tendría que contener, fundamentalmente, una serie de testimonios o historias orales que registren sus propias voces contando sus historias, no parece correcto convertir a esxs niñxs y sus vidas en material para el consumo mediático. ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Para que otrxs puedan escucharlxs y sentir-lástima? ¿Sentir-rabia? ¿Y luego hacer qué?”

sus hijxs, cuál será la narración. Aquí está construyendo un archivo en presente para dar a lxs niñxs. El archivo se recibirá como legado para poder ser articulado nuevamente por las futuras generaciones para sus propias vidas.

Aparte de dividir el libro en dos voces narrativas de Ma y Swift Feather, todos los capítulos inician con una sección titulada *Box* y el número que corresponde a la caja. Antes de salir de viaje, lxs protagonistas seleccionaron cajas que podían llevar. Son siete cajas que viajan en la cajuela del auto. Las cajas enumeradas I a la IV pertenecen al esposo y contienen libros, *cds*, entre otros documentos en su mayoría relacionados a la investigación del sonido de los últimos apaches. La caja V pertenece a la madre y está llena de notas, grabaciones, mapas, lecturas, fotos y recortes. Las cajas VI y VII pertenecen a lxs niñxs, pues al salir en el viaje reclamaron no tener caja, así que sus padres les entregaron una a cada unx. Esas dos cajas van vacías pero se irán llenando en el transcurso del viaje y la novela. Entonces, los personajes van coleccionados sonidos, imágenes, fotografías, mapas, entre otros. Así, la propia novela toma forma de archivo. La estructura ordenada de tal manera remite al archivo como forma de guardar memoria. En particular, el hecho de que lxs niñxs vayan llenando sus cajas durante el viaje me parece una gran metáfora de aquello que me interesa en esta investigación: cómo a través de la memoria, de lo recibido o legado, se va reconstruyendo una historia propia (una caja propia).

Además de las cajas, en el texto se insertan las fotografías y transcripciones que el niño hace con la intención de que su hermana más pequeña no olvide este “último” viaje en el que son una familia de cuatro. Los fragmentos grabados de la lectura que hace la madre (y más adelante el niño) de *Elegies for Lost Children* también son colocadas en el texto, convirtiendo así al libro ficticio en una especie de archivo. Asimismo, se hace referencia a un mapa que existe fuera del texto (no ficticio), en el que se trazan los puntos y lugares exactos en los que se han encontrado restos de las personas migrantes indocumentadas en el desierto, junto con reportes que identifican a dichas personas, así como la posible causa de su defunción o desaparición.

Las páginas de *Desierto sonoro* parecieran emular un archivo en el que mientras más desplegamos, abrimos, urgamos, más capas encontramos. En la sección con la voz narradora del niño, se inserta un mapa dibujado por él a mano antes de salir al desierto con su hermana y perderse. Por medio del mapa es capaz de indicar a sus padres el lugar dónde encontrarlo de llegar a perderse. También se incluyen imágenes de los apaches, así como libros y fotos de otrxs niñxs migrantes del siglo XIX. Existen historias sobre

historias que relatan sobre niñxs y personas desaparecidas. Inclusive el padre añade un relato sobre un grupo de niñxs apaches que se pierden. Por último, al final del libro, luego de insertar las fotografías de su viaje personal, Luiselli añade un corto capítulo titulado *Trabajos citados, (notas sobre las fuentes)* en el que reconoce su libro como un diálogo con otros, y enumera muchas diferentes fuentes textuales y no textuales. Esta enumeración caótica es intencionada. Esta parte final, un “desorden ordenado”, contrasta con la manera en la que le enseñan a la niña a crear historias en la escuela. Hay un pasaje en el libro en el que la hija le pide a Ma que le ayude con una tarea escolar. Tiene que dibujar cuatro cuadrados y titular cada uno con Personaje, Escenario, Conflicto y Solución. Luego debe ir llenando cada cuadrado y así crear una historia lineal y ordenada. Ma piensa: “bad literary education begins too early and continues way too long”⁵⁶ (61). Luiselli muestra el artificio cuando se crea una historia, por lo menos cuando ella lo hace. Su interés se centra en materializar el archivo, exponiendo cómo, cuando se intenta contar una historia, se pueden abrir varios documentos y archivos de la memoria para hacerlo. Por lo tanto, esto no siempre funciona de una manera lineal. Aunque es interesante esta manera de materializar el archivo con la que escribe Luiselli, considero que son los personajes del libro los que funcionan aún mejor, no solo como “archivos encarnados” sino como creadores: documentalistas y documentadores. Son esos cuerpos los que van sintiendo en el viaje y que intentan archivar la memoria. También, es interesante pensar en que todo lo que resta de la vida de lxs otrxs, de esxs niñxs perdidxs, también funciona como archivo.

Gaiutra Bahadur, en su artículo sobre *Desierto sonoro* escrito para *The New Yorker* (2019), habla sobre la función del archivo en el libro de Luiselli. Dice que funciona como una especie de caos que también acentúa el deseo de saber cómo contar. El crear un archivo merece una operación de dar orden. El recibir un archivo merece acceder a la memoria y al orden por medio de la significación:

While stories soothe with their imposed semblance of order, archives exhaust with the often-incomprehensible chaos of what’s been left behind. It’s no coincidence that the subheadings “Chaos” and “Order” recur in the book. Or that a novel so concerned with the arbitrary, impossible nature of storytelling should embrace archives, with their shapeless, indeterminate character, as its scaffolding⁵⁷. (Bahadur 2019)

⁵⁶ La mala educación literaria empieza muy temprano y continúa por demasiado tiempo.

⁵⁷ Mientras las historias calman con su aparente reflejo de orden, los archivos se agotan con el generalmente-incomprensible caos de lo que se deja atrás. No es coincidencia que los subtítulos *Caos* y *Orden* sean recurrentes en el libro. O que la novela esté tan preocupada porque la naturaleza arbitraria e

Así, la prosa de Luiselli, llena de digresiones presenta la materialidad como documento. Ofrece abrir archivos y más archivos, traspasar capas como se hace con la memoria. Abrir archivos es abrir memoria y también cuestionar la forma de narrar y recibir lo narrado. Es la misma pregunta que se hace y se rehace Ma alrededor de todo el texto. Cuando abre las cajas del marido dice:

It comes to me that maybe, by shuffling around in my husband's boxes like this, once in a while, when he's not looking, and by trying to listen to all the sounds trapped in his archive, I might find a way into the exact story I need to document, the exact form it needs. I suppose an archive gives you a kind of valley in which your thoughts can bounce back to you, transformed. You whisper intuitions and thoughts into the emptiness, hoping to hear something back. And sometimes, just sometimes, an echo does indeed return, a real reverberation of something, bouncing back with clarity when you've finally hit the right pitch and found the right surface⁵⁸.(42)

Así como funciona la novela, intentando documentar los ecos que salen de la frontera, también funciona la memoria. “Susurras intuiciones hacia el vacío” y escuchas las respuestas. La manera que tene(mos) de explicar(nos) el relato migrante crea formas de explicar el mundo. Lxs niñxs del auto, con esa especie de desorden que son los archivos entregados y su propia imaginación, mezclan todo y yuxtaponen momentos de violencia y dolor de las personas desaparecidas con su propio relato. Y, a pesar de hablar sobre momentos de horror, y sobre el teatro de pertenencia que es el nacionalismo, *Desierto sonoro* es también una novela cargada de muchísima ternura en la que lxs niñxs reformulan el mundo de lxs adultxs a diario.

8. Rearticulación de las historias familiares en la infancia

En la segunda parte de la novela, bien dividida con el título *Part II Reenactment*⁵⁹, la historia, como el título mismo lo dice, es recreada: la voz narradora se mueve de la

imposible de la narración deba abrazar los archivos, con su carácter informe e indeterminado, como su andamiaje.

⁵⁸ “Se me ocurre que tal vez, revolviendo las cajas de mi esposo como lo hago a veces, cuando no está mirando, y tratando de escuchar todos los sonidos atrapados en este archivo, pueda encontrar el camino hacia la historia exacta que necesito documentar. La forma exacta que necesita tener. Supongo que un archivo te da una especie de valle en el que tus pensamientos pueden rebotar de vuelta hacia ti, transformados. Susurras intuiciones y pensamientos al vacío, esperando escuchar algo de vuelta. Y a veces, solo a veces, un eco, en efecto, aparece, una reverberación de algo, que se devuelve con claridad cuando, finalmente alcanzas el tono y la superficie correctos”.

⁵⁹ *Recreación/reinterpretación*. Aquí me parece interesante mencionar que en la versión en español, el subtítulo ya no es *Reenactment* sino Archivo de ecos. Para esta investigación, la palabra

madre al hijo. Luiselli, además, repite los cinco primeros subtítulos del inicio de la historia que cuenta la madre en la narración del hijo: *Departure*, *Family Lexicon*, *Family Plot*, *Covalence*⁶⁰. Esta repetición acentúa el cambio de vista sobre un mismo relato. *Foundational Myths* viene a diferenciar los subtítulos, marcando la interpretación de los mitos fundacionales recibidos por lxs hijxs, en contraste con los de los padres. Esta parte inicia con una afirmación sobre el contar la historia recibida desde la perspectiva propia del niño de diez años:

Calling Major Tom.
 Checking sound. One, two, three.
 This is Ground Control. You copy me, Major Tom?
 This is the story of us, and of the lost children, from beginning to end, and I'm gonna tell it to you, Memphis.⁶¹ (191)

En el fragmento anterior se puede advertir que es el niño el que va a contar la historia no solo desde su perspectiva, sino a partir del relato que ellxs ya han recibido por parte de su madre. También, y aquí quiero poner énfasis, él quiere contar a alguien más pequeña, a su hermana. El niño de diez años se da cuenta de que su hermana no va a poder recordarlo todo, y siente una necesidad de relatar eso último que vivieron como una familia constituida, desde la clausura que esto implica. La voz del niño es una voz posterior al viaje, accede a la memoria, quizá al archivo también, para poder relatarle a su hermana lo que quiere que él y ella recuerden. El relato de esa memoria es también un relato sobre cómo se procesa un “después”. La nueva voz busca contar (se) de otras formas, encontrar una lengua.

Así como la madre, el hijo desea documentar, dejar un archivo para su hermana. El niño piensa en un afuera para construir la lengua con la que archivará, y relata para un afuera que es su hermana, a través de su acceso a la memoria y de un encuentro con su propia lengua. Accede a las fronteras del lenguaje y de esa manera constituye un modo de mirarse.

Reenactment, que parece ser fiel a la intención original de Luiselli, me parece mucho más pertinente. Pues, da cuenta de una reinterpretación y recreación de la historia recibida, y acentúa el punto de vista diferente que las generaciones tienen, a pesar de haber recibido una historia específica.

⁶⁰ “Partida, Léxico familiar, Trama familiar, Inventario, Covalenci”a.

⁶¹ “Llamando a Major Tom.

Revisando el sonido. Uno, dos, tres.

This is *Ground Control*. ¿Me copias, Major Tom?

Esta es la historia de nosotrxs, y de lxs niñxs perdidxs, desde el principio hasta el final, y yo te la voy a contar, Memphis”.

En diálogo con Foucault (2008), Gina Saracceni desarrolla la idea de que el que recibe o hereda un relato va a reinterpretarlo, buscando completar un saber que le es incompleto y que solo puede completarlo haciéndolo propio:

El heredero es entonces quien, al heredar, está llamado a interpretar un secreto que le otorga un saber precario e incompleto que señala el quiebre que constituye su genealogía y la disolución inherente a todo árbol genealógico; un saber que fracasa en la medida en que no acumula conocimientos sino que, al adquirirlos, los pone bajo sospecha [...] adquiriendo la certeza de la imposibilidad de poseer un bien como totalidad inquebrantable sino que se renueva a través de su incumplimiento. (Saraceni 2008, 19)

Luiselli escribe esta segunda voz poniendo énfasis en esta imposibilidad de una totalidad inquebrantable, y subrayando desde el título, las resignificaciones que las nuevas generaciones hacen a partir de los relatos recibidos.

La narración en la voz de niño nos ubica en un lugar distinto (más adelante incluso nos saca del auto, en el que íbamos bastante cómodos, y nos mete en el desierto). Es un espacio fragmentario y discontinuo. Además, la línea entre “realidad” y “ficción” se va reduciendo aún más que en la voz de la madre. La voz del niño, por lo demás, es una voz en segunda persona, a diferencia de la de la madre, en primera. Y esto es importante porque es un narrador consciente de que su relato va a ser legado, de que deja un archivo para su hermana menor. Para Swift Feather, la segunda persona le otorga la potestad de hablar; obtiene la calidad de ser y expresar su verdad.

The stories they told, although they were sound-stories, were not like the audiobooks we listened in the car. The audiobooks were made-up stories, meant to make time disappear or at least easier to get through. “When he woke in the woods in the dark and the cold of the night...,” the car speakers said whenever Ma turned on the radio, if her phone was connected to it. I knew the line by heart and said it louder whenever it sounded inside the car, and you would sometimes slip your thumb out of your mouth and repeat the line out loud with me, and you were good at imitating. We’d both say the rest of the line even if Ma stopped the recording before it was over “...he’d reach out to touch the child sleeping beside him”. Then Ma would play Stop, and look for the audiobook of *Lord of the Flies*, or turn on the radio, or sometimes play music”⁶².(192)

⁶² “Las historias que contaban, aunque eran audio-historias, no eran como los audiolibros que escuchábamos en el auto. Los audiolibros eran historias inventadas para hacer que el tiempo desapareciera o por lo menos más fácil transitarlo. “Cuando él despertó en el bosque en la noche oscura y fría...” decían los parlantes del auto cada vez que Ma prendía la radio, si es que su teléfono estaba conectado. Yo me sabía la frase de memoria y la decía más alto cada vez que sonaba en el auto, y tú a veces te sacabas el dedo de la boca y repetías la frase en voz alta conmigo, y eras buena imitando. Lxs dos decíamos el resto de la frase aunque Ma paraba la grabación antes de que terminara “...se extendía para tocar al/x niñx que dormía a su lado”. Luego Ma ponía Stop, y buscaba el audiolibro de *Lord of the Flies*, o sintonizaba alguna estación de radio, o ponía algo de música”.

Son varios los pasajes alrededor de esta segunda voz en los cuales se relaciona lo considerado verdadero con lo falso, o la “ficción” con la “no-ficción”. En el pasaje anterior, la comparación denota una búsqueda de una voz para poder narrar, y en esa búsqueda también está el quiebre del que habla Saracceni: la disolución del árbol genealógico. Incluir audiolibros como archivos en el relato de las dos voces, y luego compararlos como en la cita anterior, en la voz del niño, también es una pregunta sobre la escritura, los géneros, la manera de narrar y encontrar una lengua.

When you look at all the pictures and listen to this recording, you'll understand many things, and eventually maybe you'll even understand everything. That's also why I decided to be both a documentarian and a documentarist- so you could get at least two versions of everything and know things in different ways, which is always better than just one way. You'll know everything and slowly start to understand it. You'll know about our lives when we were with Mama and Papa, before we left on this trip, and about the time we were traveling together to the Apacheria. You'll know the story of when we first saw some lost children boarding an airplane, and how it broke us into pieces, especially Mama because all her life was, was looking for lost children⁶³.(349)

La lengua del niño está marcada por sus pensamientos y es una lengua que expone vulnerabilidades. Dentro de ellas se encuentran la energía de percepción y recepción de historias en la infancia. Esta voz incluye un deseo de proteger aquello que se va a perder. También de incorporar las historias de lxs niñxs perdidxs que entiende a través de la historia de su propia familia. Por otra parte, la voz se caracteriza por una intuición infantil que lo conecta a sus padres, sobre todo. La intuición, además, le confiere una especie de pre-conocimiento para crear significados, o resignificar, tanto los silencios como lo archivado.

El intento de explicar, y narrar se traslada al hijo que siempre hizo preguntas “porque eso es lo que hacen los niños” (5). En una escena del libro, la familia se traslada al aeropuerto de Rosswell. Habían escuchado una conversación en una gasolinera en Texas, en la que una cajera le decía a un cliente que al siguiente día, cientos de niñxs *alien* serían puestos en un avión privado, con fondos de un patriota millonario, y serían llevados “de vuelta” al lugar de donde vinieron. La familia es testigo de la deportación de lxs niñxs,

⁶³ “Cuando veas todas las fotos y escuches esta grabación, vas a entender muchas cosas, y eventualmente tal vez incluso entenderás todo. Es por esto también que he decidido ser un documentólogo y un documentalista- para que puedas tener por lo menos dos versiones de todo y que sepas cosas de maneras distintas, lo cual siempre es mejor que saber de una sola manera. Vas a saberlo todo y vas a empezar a comprender lentamente. Vas a saber sobre nuestras vidas cuando estábamos con Mama y Papa, antes de que partiéramos en este viaje, y sobre la vez en que viajábamos juntos a la Apachería. Vas a saber la historia de la primera vez que vimos algunxs de lxs niñxs perdidxs abordar el avión, y cómo eso nos partió en pedazos, especialmente a Mama porque toda su vida era, era buscar a niñxs perdidxs”.

y después de mirar al avión despegar, se sienten todxs, pero especialmente Ma, completamente impotentes. Esta escena hace que lxs hijxs pregunten aún más, especialmente el niño. Y más adelante en su propia voz, nos damos cuenta de que a pesar de las respuestas que le dio su madre, él busca las suyas propias y en el hacer, abre y crea archivos. Hay una memoria que es resignificada:

I asked Mama questions, and she answered. Where were the children coming from and how had they got here? And she said what I already knew, which was that they had come on a train, and before that they'd walked miles and miles and had walked so much their feet got sick and had to be cured. And they'd survived in the desert and had had to keep safe from bad people [...] and had made it all the way here, to look for their parents and maybe other brothers and sisters that lived here. But instead, they all got caught up on a plane so they could be removed, she said, disappeared from the map, which is like a metaphor but also not. Because it's real they got disappeared⁶⁴. (193)

El niño no solo abre un archivo sino que lo crea. En su narración también se incluyen, y en mayor número, documentos, fotos, fragmentos, poemas, mapas, grabaciones, como una forma de acceder a la memoria. Es más, en muchas ocasiones, la narración es descontinuada por las referencias a estos documentos.

En diálogo con el relato de su madre, y en el intento de reconstruir un sentido que termina siendo fragmentado, me interesa centrarme en un documento en particular que abre el niño para poder narrar(se). Es, nuevamente, el libro ficticio *Elegies for Lost Children*, antes mencionado. Sin embargo, en la voz del niño, la inserción de largos pasajes del texto permite que la narración se vuelva incrementalmente discontinua, y que lo real y lo ficticio se entrelacen. El libro además, le permite al niño asimilar la frontera como *herida abierta*, en términos de Anzaldúa (1999), como se ha explicado en el primer capítulo. A la vez, la herida abierta asimilada por el niño no solo se refiere a la frontera física que recorre en el auto de sus padres, sino también a las fronteras entre la infancia y la adultez, y la del lenguaje.

Es en la voz de Swift Feather, entonces, como se narra la mayor parte del libro ficticio. Esta voz está tan cuidadosamente construida que lo que les pasa a lxs niñxs de *Elegies* empieza a hacer eco dentro de la narración del niño. Este cambio de narrador que

⁶⁴ “Le pregunté a Mama, y ella contestó. ¿De dónde venían lxs niñxs y cómo habían llegado? Y ella dijo lo que yo ya sabía, que era que habían venido en un tren, y antes de eso habían caminado millas y millas y que caminaron tanto que se les enfermaron los pies y tenían que ser curados. Y que habían sobrevivido en el desierto y tuvieron que cuidarse de gente mala [...] y que habían llegado hasta acá, para buscar a sus padres y tal vez a otros hermanos y hermanas que vivían aquí. Pero, en vez, fueron llevadxs todxs juntxs a un avión para ser removidxs, dijo, desaparecidxs del mapa, lo que puede o no ser una metáfora. Porque realmente lxs desaparecieron”.

accede a la ficción para nombrar crea un sonido, y una serie de ecos que interrogan las perspectivas de lxs narradorxs, sobre quienes entregan y quienes reciben las historias. El eco habla de una voz divergente que va entre la memoria y el olvido para surgir como puede a través del lenguaje. Y es también ese juego entre la ficción y la no ficción que abre una ventana para hablar sobre el recuerdo en términos de verdad, o no.

La realidad con la ficción se entremezcla en la voz del niño, en un intento desesperado por contar(se) y relatar la historia de lxs niñxs desaparecidxs de la frontera. En esta sección del libro, Swift Feather convence a su hermana Memphis de salir de la cabaña donde se hospedaban en otro cuarto que sus padres, para que ellxs dos puedan buscar a lxs niñxs perdidxs, especialmente a las hijas de Manuela, y otrxs por lxs que su madre ha estado preocupada todo este tiempo. Obviamente, se incluye el deseo infantil del niño de llamar la atención de su madre a quien, según él, solo le preocupan lxs niñxs desaparecidxs. Así es como lxs dos hermanxs se embarcan en una travesía parecida a la de aquellxs de los que han estado escuchando en el viaje. Antes de partir, el niño abre la caja (el archivo) de Ma. De aquí se lleva la grabadora, *Elegies*, y el mapa. En la caja deja un mapa dibujado por él en el que les muestra el camino a Echo Canyon, donde deberían encontrarlxs.

En este trayecto recorrido por lxs hermanxs, terminan perdiéndose. Además se ven frente a algunos de los peligros que lxs niñxs indocumentadxs pasan a diario cuando cruzan la frontera. Esto fuerza al niño a encontrar el camino a Echo Canyon y también el camino para encontrarse a sí mismo. En este contraste entre lxs niñxs del auto y lxs niñxs indocumentadxs, el niño tiene que encontrar el espacio que él y su hermana ocupan dentro de esta historia. También dentro del mundo del cual están siendo testigos, y sobrevivientes.

Mientras el camino se hace más arduo, y lxs hermanxs tienen más hambre y sed, la voz del niño cambia de tono a uno más onírico, delirante, si se quiere. Acá, va contando cómo su hermana y él suben a un tren parecido a *La Bestia*⁶⁵. El texto se vuelve así mucho menos lineal, y Swift Feather termina creando una especie de fantasía que se integra al libro *Elegies* y a la canción *Space Oddity*.

⁶⁵ La Bestia, también conocido como *El tren de la muerte*, “es una red de trenes que traslada materias primas desde México a Estados Unidos y ha sido históricamente abordado por millones de personas migrantes de todo el continente como medio de transporte en su desplazamiento por México a Estados Unidos, de sur a norte. La Bestia representa un grave peligro para las personas migrantes, no solo por la velocidad a la que deben abordar y las pésimas condiciones en las que viajan, sino porque en el trayecto muchas de ellas son robadas, secuestradas, mutiladas, violadas, desaparecidas o asesinadas”.

En la penúltima parte del libro titulada *Echo Canyon*, cuando Swift Feather y Memphis están perdidos, con miedo y cansados, Luiselli escribe una oración de alrededor de 20 páginas, en la que se narra cómo lxs niñxs del libro ficticio se encuentran con lxs hermanxs. El encuentro sucede en un vagón del tren. Con ello, el niño crea su propia *Elegía* al contar y contar (se) la historia migrante. La narración se realiza utilizando el “flujo de conciencia” en el que lxs hermanxs como lxs niñxs de *Elegies* se juntan:

“...so real I didn’t believe they we real, thought can this be or am I imagining things, because the desert fools you, and we both knew that by now, and I still couldn’t believe they were real, even though the four of them were standing right there in front of us, two girls with long braids the older one wearing a nice black hat, none of them seemed real until you opened your mouth, Memphis, you said Geronimoooo from just a step behind me, and then we heard the four faces say Geronimoooo back to us, Geronimoooo, the two children say to the four of them from the other side of the abandoned gondola, a boy and a girl, and it takes them all some seconds to realize that they are all real, them and us, us and them...”.⁶⁶(331)

En este fragmento está expuesto todo el carácter cuestionador sobre la autoridad autorial y sobre cómo contar. En la transición en las voces y personajes de los cuatro niñxs y lxs dos hermanxs (en esta larga oración ahora también se incluye la voz de la hermana) se marca el punto de vista constantemente, y se entremezclan las historias. El uso del grito que rebota, además, hace de nuevo referencia al eco, como si la autora nos quisiera decir que aquellos relatos que heredamos no son más que ecos para ser reconstruidos. Así, el camino de lxs hermanxs es también un eco del viaje y proyectos de Ma y Pa. Considero que en este punto habría que dejar claro cómo vas a entender el eco en relación con el legado, como repetición, pero también como reinterpretación, incluso distorsión.

En las voces de lxs niñxs la historia toma otro sentido, porque es desde la infancia que incluye elementos de la imaginación (por no decir ficción) y la performatividad que pueden conectar las historias. De aquí que la conexión de los personajes de *Elegies* y lxs hermanxs es una forma en que el niño encuentra para narrar(se) los relatos heredados y con la que puede comprender el mundo donde existen niñxs desaparecidxs.

⁶⁶“...tan real que no creía que fuese real, pensé esto es real o me estoy imaginando cosas, porque el desierto te engaña, y lxs dos ya sabíamos eso para ese momento, y yo todavía no podía creer que fuesen reales, aunque lxs cuatro estaban parados ahí mismo al frente nuestro, dos niñas con trenzas largas la mayor con un lindo sombrero negro, ningunx parecía real hasta que abriste tu boca, Memphis, dijiste, Geronimoooo, desde atrás de mí, y vimos a las cuatro caras decir Geronimoooo de vuelta hacia nosotrxs, Geronimoooo, lxs dos niñxs dicen a lxs cuatro desde el otro lado de la góndola abandonada, un niño y una niña, y les toma algunxs segundos darse cuenta de que son todxs reales, ellxs y nosotrxs, nostrxs y ellxs”.

Existe una actividad interpretativa de quien cuenta la historia y esa interpretación también se lega y se reinterpreta por las generaciones. Es preciso observar que en virtud de la ficción, se abren otras posibilidades para pensar la memoria y para relatar(se) la vida propia y las historias legadas. Gracias a esta mezcla entre “niñxs perdidxs”, Swift Feather puede cambiar la versión dictada por su madre, de inmenso valor, pero limitadas a su perspectiva. La voz que encuentra el niño es una voz propia, atada a la infancia, que crea mundos posibles y que hace posible el ejercicio denodado de la facultad del recuerdo.

Para terminar, voy a tomar esta mezcla entre “realidad” y “ficción” para referirme a la frontera. Alrededor del texto de Luiselli se piensa sobre ella en términos de estar en función del teatro de pertenencia que es el nacionalismo. Así se hace referencia a lo que es considerado verdadero o no, en relación a las narrativas de mitos fundacionales. Éstos, según la protagonista, esconden entre sí un montón de mentiras para la creación de estados nación, en este caso Estados Unidos, estado que desaparece los cuerpos y las voces que no caben adentro de su imaginario colectivo de nación.

9. El territorio y la frontera como legados

Ahí, donde lxs niñxs perdidxs del libro de Luiselli son detenidxs, ocupan un espacio de alteridad. Un lugar que no es lugar, y un tiempo que no es tiempo: apenas llegan no saben si se tendrán que ir ni cuándo. Ma en *Desierto sonoro*, ante la pregunta de sus hijxs sobre qué es un refugiado, lxs termina definiendo como alguien que espera:

I look for possible answers to give her. I suppose that someone who is fleeing is still not a refugee. A refugee is someone who has already arrived somewhere, in a foreign land, but must wait for an indefinite time before actually, fully having arrived. Refugees wait in detention centers, shelters or camps; in federal custody and under the gaze of armed officials. They wait in long lines for lunch, for a bed to sleep in, wait with their hands raised to ask if they can use the bathroom. They wait to be let out, wait for a telephone call, for someone to claim or pick them up. And then there are refugees who are lucky enough to be finally reunited with their families, living in a new home. But even those still wait. They wait for a court's notice to appear for a court ruling, for either deportation or asylum [...] What does it mean to be a refugee? I suppose I could tell the girl: A child refugee is someone who waits⁶⁷. (48)

⁶⁷ “Busco posibles respuestas para darle. Supongo que alguien que está huyendo todavía no es un/x refugiadx. Un/x refugiadx es alguien que ha llegado a algún lugar, en una tierra extranjera, pero debe esperar por un tiempo indefinido hasta poder haber llegado completamente. Lxs refugiadxs esperan en centros de detención, refugios o campamentos; se encuentran en custodia federal bajo la mirada de oficiales armadxs. Esperan en filas largas para comer su almuerzo, por una cama para dormir, esperan con las manos alzadas para preguntar si pueden usar el baño. Esperan que lxs suelten, esperan para hacer una llamada telefónica, por alguien que reclame por ellxs o lxs encuentre y lxs lleve. Y luego hay refugiadxs con suficiente suerte de ser, por fin, reunificadxs con sus familias, vivir en un nuevo hogar. Pero inclusive ellxs

Esta idea de la persona migrante o refugiada como alguien que espera se relaciona con la investigación que el académico Shaharam Khosravi ha venido realizando hace varios años, y me gustaría establecer un corto diálogo entre la definición de un niñx refugiadx a la que llega que la madre en *Desierto sonoro* y la exploración en este aspecto del Khosravi. En *Waiting* (2021), un libro en el que compila trabajos de académicxs, etnógrafxs, filósofxs, artistas, poetas, narradorxs, entre otrxs, explora las diferentes formas en las que se les hace esperar a las personas migrantes, y cómo ello conviene una dimensión política en la que se ejerce poder y se mantiene las relaciones desiguales de clase del sistema. Para él, una de las divisiones más claras del mundo contemporáneo es entre aquellxs que son forzadx a esperar prolongadamente en filas afuera de las embajadas, alrededor de las fronteras, etc., en pésimas condiciones, y aquellxs que lo imponen. Es decir, es una relación de poder. Esta relación es explorada por la madre cuando se pregunta por el lenguaje para narrar el mundo y lo define en términos de espacio y tiempo.

Preguntarse sobre el lenguaje para narrar el mundo de las personas migrantes indocumentadas y lo que significa el tipo de movilidad que incluye la de aquellxs que esperan ser asiladx es trazar una ruta, un mapa sobre la lengua para narrar. Madre e hijo, las dos voces, encuentran en la lengua un territorio. Es decir, no es un territorio marcado en un mapa. Mediante la lengua se construye otro lugar de existencia, que incluye la complejidad de ser testigo. Ese borde traza un territorio-otro para la escritura.

Lxs narradores piensan constantemente en la frontera y en el espacio, los archivos dan cuenta de ese espacio y los sonidos también. A través del territorio que trazan con su lenguaje pueden pensar también sobre lxs muertxs, lxs desaparecidxs, y la disolución de la familia propia. Durante el viaje, inclusive, mientras más se acercan a la frontera, más material añaden a las cajas que viajan en el vagón del auto. El espacio es una mezcla de extranjerías que hacen cara a aquella idea oficial de estado nación. Mediante el lenguaje la familia habita territorios del pasado y del presente, diferentes a los que se encuentran en el mapa.

No es de sorprenderse, entonces, que los mapas sean un recurso que aparece constantemente en la novela de Luiselli. Ellos nos permiten trazar nuevas rutas de

esperan. Esperan una notificación de la corte que aparezca, un fallo, para su deportación o el asilo [...]. ¿Qué significa ser un/x refugiadx? Supongo que podría decirle a la niña:

Un/x niñx refugiadx es alguien que espera”.

lectura y sobre todo de definición de los territorios. Desde el inicio de la novela, Ma ya traza un mapa para definir el territorio que transitaban antes de salir de viaje:

If we mapped our lives back in the city, if we drew a map of the daily circuits and routines the four of us left behind, it would look nothing like the route map we will now follow across this vast country. Our daily lives back in the city traced lines that branched outward- school, work, errands, appointments, meetings, bookstore, corner deli, notary public, doctor's office- but always those lines circled around, brought back and reunited in a single point at the end of day⁶⁸. (38)

Con esta especie de “mapa rutinario” que traza la madre, entendemos que los personajes se encuentran en un espacio fuera de su territorio anterior. Esto los coloca en un espacio en el que se sienten perdidos desde el inicio del texto. Una vez en el auto, la madre, como ya lo he mencionado anteriormente, se basa en un mapa físico para marcar el camino. Éste será el mismo mapa que el hijo se llevará con la hermana antes de partir y perderse. El mapa que hace referencia a los restos de cuerpos desaparecidos en el desierto también es muy importante. Por último, para que los padres puedan reencontrarse con sus hijos una vez que ellos se pierden, se basan en un mapa dibujado por el niño antes de partir.

La insistencia de Luiselli en incluir diferentes tipos de mapas, más allá de los itinerarios geográficos marcados por la geopolítica mundial, es un gesto que insiste en que el territorio no es algo fijo. El dibujo del niño es basado en el mapa de la madre, dando cuenta de cómo se encuentran otros espacios a partir de una zona que las nuevas generaciones van ampliando y resignificando. El territorio y la frontera también son legados, de carácter problemático, ficcional, diverso. Las nuevas generaciones crean, a partir de ellos, territorialidades también ficcionales y diversas con un valor de verdad, aparte y en tensión con las establecidas por las fronteras inamovibles. Es en esa propia territorialidad donde se puede, quizás, imaginar habitar sin fronteras. Aquí la imagen toma importancia porque es a través del mapa que el hijo está entendiendo el mundo, y narrándose un mundo propio.

Algunas conclusiones

⁶⁸ “Si es que hiciéramos un mapa de nuestras vidas en la ciudad, si es que dibujáramos un mapa de los circuitos y rutinas diarios que los cuatro hemos dejado atrás, no se vería para nada parecido al mapa de ruta que vamos a recorrer alrededor de este vasto país. Nuestras vidas diarias en la ciudad trazaban líneas que se ramificaban hacia afuera- colegio, trabajo, diligencias, citas, reuniones, librerías, el deli de la esquina, notario público, consultorio del doctor- pero siempre esas líneas hacían un círculo alrededor, nos traía de vuelta y nos reunía en un punto en común al final del día”.

En este capítulo he querido encontrar cómo se originan, refieren, narran y archivan los relatos migrantes desde una generación, y cómo la siguiente los recibe, abre los archivos para poder crear algunos que se consideren propios, y reinterpreta y resignifica.

He propuesto que los personajes en *Desierto sonoro* se cuestionan constantemente sobre el ejercicio de narrar y archivar, y sobre su responsabilidad autorial. La madre, particularmente, se preocupa de lo que va a dejar como relato o historia para sus hijxs. También duda constantemente, como si quisiera entregar estos cuestionamientos a lxs lectorxs, sobre a quién le corresponde contar la historia de lxs niñxs desaparecidxs de la frontera. La verdadera historia, dice, solo podrían contarla ellxs mismxs, lxs que ya no están. Es desde esta aseveración que entiende que lo que ella cuenta y lega a sus hijos son ecos de las historias. Es decir, una reinterpretación que accede y se entreteje con la memoria propia también, la historia personal y familiar.

Podemos ver en *Desierto sonoro* que para poder narrar, tanto madre (una generación) como hijo (nueva generación) entretejen su experiencia del viaje y lo que saben de lxs niñxs perdidxs con una memoria y un léxico familiar, lo que resignifica, de varias maneras lo “familiar o propio”. La historia familiar se mezcla con el “allá afuera”, se accede a eso que pasa afuera y también a lo que pasa adentro del auto y de la familia. Para hablar de lxs otrxs deben dirigirse hacia el interior, a su léxico familiar, encontrando así un anclaje identitario que es propio pero también plural, comunitario. El léxico se crea en base a la memoria que está albergada tanto en el auto donde viajan como en las cajas de documentos que llevan. También por la música y audiolibros que escuchan, las imágenes que miran y toman con su cámara fotográfica, y el lugar del que acaban de partir: su departamento de Nueva York. Esto solo lo consiguen con el contacto con lxs otrxs.

Al hablar de lengua no puedo dejar de referirme también a la autora. Me parece importante anotar que Valeria Luiselli, sobre todo en *Desierto sonoro*, se planteó el derecho al cambio y adopción de lengua. Como he dicho anteriormente, Luiselli nació en México, sin embargo, creció en Corea del Sur, Sudáfrica e India, donde hablaba inglés en la escuela. A los 19 años volvió a México porque, según algunas entrevistas que ha tenido, quería retornar al lugar de origen y, sobre todo volver a pensar y escribir en el español. Sus primeras dos novelas fueron escritas en español. *Desierto sonoro* fue la primera novela en la que decidió cambiar al inglés. La posibilidad de la adopción o el cambio de lengua también habla sobre diferentes formas de movilidad. Oscilar entre lenguajes fuerza

a encontrar una lengua propia. Esto lo viven muchas personas migrantes en diferentes condiciones de movilidad. Para el caso de Luiselli, es interesante pensar cómo usa el bilingüismo y la traducción en su escritura. Y más aún en *Desierto sonoro*, un libro que como hemos visto anteriormente, trata mucho el tema del relato: cómo narrar.

Las maneras en que se componen las narrativas también son modos que pasan de generación en generación. Los padres entregan historias a lxs hijxs, pero también los hijxs entregan historias a los padres. Este gesto en el libro se vuelve una metáfora. La voz del niño en su narración es grabada con la grabadora de su madre para contar a su hermana su propia historia. Probablemente esa grabación será escuchada por la madre también, y es su historia, la que ha venido contando en el viaje que se le devuelve, re-significada, re-narrada, re-creada.

La figura del eco es importantísima en *Desierto sonoro*. Cuando hablamos de herencias de un relato podemos reparar en el eco como aquello que se recibe y que también se devuelve. El eco hace referencia a un sonido que cambia y rebota. Así mismo funciona acceder al archivo de la memoria para poder contar un relato. Son *ecos*, imágenes, sonidos, palabras, música, comida, la que se recibe y luego se reinterpreta. Las dos voces, madre e hijo construyen una narrativa propia accediendo a una memoria familiar.

En esta sección de la investigación he intentado localizar formas en las que se hereda y se resignifica el relato migrante, poniendo énfasis en la manera en que las nuevas generaciones lo retransmiten. Existen varias, pero yo he querido centrarme en las que considero más relevantes respecto del problema del legado. Por medio del sonido, por medio de la imagen y por medio de la documentación y el archivo. Durante el análisis, descubrí la variedad de capas e intertextualidad que se encuentran en el libro. Esta intertextualidad no parece ser un gesto hacia fuera en la escritura sino una forma de pensar la composición de la narración. ¿Cuántas capas existen en una historia que heredamos? y ¿cuántas se añaden a la historia que creamos? Luiselli parece contestarnos que muchas, que existen varios archivos físicos o de la memoria a la que acceder. También el cuerpo, como lo vimos con el análisis de Meri Torras, se convierte en un archivo.

De la mano de Luiselli también se puede pensar en el territorio como otro distinto del trazado-nación. A través del texto se percibe una narración involucrada con las ausencias y los silencios que también hacen referencia al espacio. La familia viaja por un territorio que produce ecos porque hay ausencias. También a través de un mapa que divide imaginariamente un espacio y violenta con la excusa de proteger una franja que es

imaginaria. Atravesando el mismo camino, madre y padre narran y yuxtaponen diferentes épocas donde se ha ejercido violencia en ese territorio que recorren con el auto.

La infancia es importante para el cambio de punto de vista, pero también para la composición de historias que ofrece nuevas formas de escribir, narrar, legar. También aquí esa potencia se ejerce por medio de la resignificación. En el juego que practican lxs niñxs se abren posibilidades de contar (se) e identificar (se). La forma que Luiselli encuentra para narrar las infancias se convierte en retrato de las miradas de la niñez que son también miradas “otras” que abren caminos. A través de los rituales y de las rutinas familiares, es que también se heredan los relatos.

Conclusiones (Mapas personales)

*...porque aquí se
extiende una manta donde
claramente se lee “el lugar de la
escritura es también allá afuera,
justo frente a tus ojos, en el
espacio público de tus pasos y de
la imaginación. (Rivera Garza
2015)*

Aprender otras formas de nombrar la historia íntima, buscar una narrativa, un lenguaje que empiece a cada instante e inaugure una nueva mirada sobre el mundo. Éstas son maneras, no fijas, ni lineales, tampoco cerradas, que se encuentran para incorporar el legado de la migración y contar(nxs) nuestra propia experiencia. Revisar la herencia también es una manera de desplazarse por experiencias luminosas y dolorosas a la vez, que pueden permitir idear y apropiarse de un lenguaje para encontrar(nxs) y contar(nxs) el mundo.

La multiplicidad de historias y perspectivas narrativas que contienen *The Undocumented Americans* y *Desierto Sonoro*, dan cuenta de ello. Hablar de desplazamiento es hablar de lenguaje. Aunque los dos textos también hablen de movimientos físicos de los personajes por las fronteras sur a norte entre Latinoamérica y Estados Unidos, el recorrido se hace por medio del lenguaje como forma de narrar y legar. No parece infundado argumentar, —lo desarrollo más adelante en este espacio que sirve como un pasaje final, un *pas de deux*, y también un movimiento— que este desplazamiento es un camino trazado en presente a través del lenguaje. Este lenguaje es transferido de generación en generación como una forma de interpretación de la historia familiar y del mundo presente en forma de legado.

En este sentido, quiero aclarar cuál ha sido mi propuesta en términos de legado no solo en estas páginas, sino para mi propia vida con respecto al lenguaje, ya que el desplazamiento que es constante en los textos mencionados también ha sido una constante

en mi propia escritura, así como al momento de realizar esta investigación. ¿Qué significa el legado para mí? y ¿a través de qué se da?

Como he mencionado en algunos pasajes en los capítulos anteriores, leo a Cornejo Villavicencio y Luiselli desde Latinoamérica, con una historia familiar atravesada por el legado de la migración, en este caso, la de mis abuelxs maternxs, judíxs, quienes tuvieron que escapar de Austria y Alemania durante la Shoá y llegaron a Ecuador. Leo pensando en los caminos que fueron trazando por medio de una lengua y el desplazamiento, y encontrando también un lenguaje para contarme cómo caminaron mis abuelxs por un país totalmente desconocido para ellxs, y terminaron transmitiendo sus silencios, su dolor, su comida, su idioma, su música, su religión, y muchas otras dimensiones de su forma de vida que yo reinterpreto y que entregaré también a mis hijas mediante una lengua propia y ajena a la vez. De aquí, quizá, surge mi propio desplazamiento físico (he migrado varias veces, y al momento de hacer la tesis hice una mudanza internacional desde Quito a Barcelona), y sobre todo, el camino que se traza en búsqueda de una lengua para contar (me) que se convierte también en un desplazamiento.

Quizá también por ello, mi novela, *Lengua ajena* (2022), que se publicó en España mientras realizaba esta investigación, esté signada por la maternidad como condición de vida para legar el relato migrante. En la novela, creé el personaje de una nieta de migrantes judíxs, enviada, a partir de un accidente que sufre su madre, de Ecuador a Estados Unidos. Ella no encuentra un “lugar de pertenencia” donde está en su presente, tampoco en el país del que partió, y se preocupa por relatarle su vida migrante y la de sus antepasados a su hija, que también ha nacido en un espacio “ajeno”, en la ciudad de Nueva York. De aquí que la madre entrega su historia personal, de generaciones de migración, a su hija como un legado. Para hacerlo tiene que mirar hacia atrás (Saraceni 2008), accediendo a un relato que construye una narrativa sobre la identidad. A través de ese mirar hacia atrás se puede ejercer el relato en presente que accede a una herencia o legado, que luego se entrega a la nueva generación.

La protagonista de la novela quiere contarle a su hija; Karla Cornejo Villavicencio narra su historia sobre las personas indocumentadas en Estados Unidos en contraste con “la historia oficial”, y a través de lo que vivió con sus padres y le ha sido transmitido. Valeria Luiselli encuentra en la maternidad un espacio para relatar la historia de “lxs niñxs perdidxs” a lxs hijxs en ese auto que recorre: se desplazan por los mismos caminos por los que se han movido, caminado y desaparecido las personas migrantes. Están la madre en *Desierto sonoro*, la madre de Karla Cornejo Villavicencio, mi propia madre, que me

envió el pasaporte de mi bisabuelo con la esvástica al momento de escribir esta tesis. Mi propia maternidad, que movió a mis hijas pequeñas a otro continente, que carga, *hace upa, amarca*, no solo a ellas, sino, a través de la escritura, a toda una ascendencia de mujeres que han sido desplazadas:

Mi abuela, que lamió las botas de un nazi antes de partir.

Mi madre, que fue enviada a Estados Unidos, luego enviada a la fuerza de vuelta a Ecuador.

Yo, que me desplazo entre países con mis dos niñas mientras investigo sobre otros desplazamientos en un intento de encontrar una lengua.

La maternidad, un espacio de pertenencia para el legado.

La lengua, el camino que se encuentra y se traza en presente.

La lengua, que relata.

La lengua, un legado.

Y es ajena y es propia.

Viajo este fin de semana a las afueras de Barcelona, mis hijas quieren ver nieve. Camino con ellas por encima de ese hielo que queda luego de una nevada, sucio por los pasos de la gente. Refleja y encandila. Tengo miedo de resbalar, o de que se caigan mis hijas. Recuerdo mis días universitarios en Boston, lo bien que me desplazaba, lo fácil que se me hacía acostumbrarme, la piel que me creció, que se ensanchó para soportar *so many inches of snow*, tanta tormenta fuera de la casa materna. Uma, mi hija de nueve años, me dice que ama la nieve, se tira y se zambulle, vuelve con las mejillas coloradas, el gorro, la bufanda, los guantes empapados, con escarcha en toda la ropa. Vera, mi hija de cinco años, es más cuidadosa, no sumerge la cara, le da demasiado frío, hace muecas y se tapa los oídos que se le congelan. Viene a abrazarme, a pedirme que le ayude a hacer un muñeco de nieve. Trato de comprimir la nieve para hacer pelotas, armar el cuerpo y la cabeza del muñeco, se ve tan fácil en las películas. Pero la nieve no se apelmaza y el *snowman* es un *cotopaxi* con dos pinos de ojos y ramas de brazos. No trajimos zanahorias, no siento los dedos de los pies, tengo el meñique congelado. Las niñas quieren nombrar al muñeco, mi compañero sugiere Roberto, yo me acerco a un banco y las observo, pienso que tal vez logremos acostumbrarnos, me digo que quizá podamos echar raíces, y cuando lo digo me da miedo de resbalar de nuevo. Me convenzo de no ser tan mala madre por

haberlas sacado de su espacio lleno de aguacates y guayabas, donde su abuela cocinaba sopa de *matzah*, para meterles en éste, más pequeño, más solitario, más frío, más europeizado. Pienso también que es irónico que, de alguna forma, vuelvo al lugar del que mis abuelxs fueron expulsadxs, mis antepasadxs matadxs, torturadxs. Me siento mala madre de nuevo, me siento mala hija, mala nieta. Pienso que debo ir a la sinagoga.

Cuando entramos al cuarto del hotel, seco a mi hija Uma, Vera está tiritando y se siente congelada a pesar de que no se mojó. Mi compañero nos prepara chocolate caliente. Uma dice que extraña Quito, que quiere el verde. Vera dice que no quiere volver al colegio de Ecuador, que *she loves her school here*. Uma se enoja con ella, le grita, le ordena que conteste en español, que no hable en inglés. Vera, cada vez que habla de su colegio de Barcelona, me habla en inglés. Yo pensaba que me permití ponerlas en un colegio privado donde la enseñanza es toda en inglés porque incorporar el catalán a mi familia me hubiese convertido en un ser aun más fragmentado. Pero, poco a poco voy entendiendo también que mi madre se crió “gringa”, que es quiteña y vienesa, alemana, pero “gringa”, y que algo de eso “gringo” también tengo yo.

Yo intento unir los pedazos de mi “ser madre” para entregar una historia que tenga algún sentido. Uma se preocupa de pensar en inglés. Uma se preocupa de tener acento españolizado. Uma me dice, casi llorando, que no la vamos a entender, que no va a saber con quién tiene que hablar inglés, con quién español, que se va a confundir. Entonces le recuerdo de su *oma*. De cómo, con una de sus hermanas habla alemán, con la otra inglés, con nosotras español. Le cuento una historia, un poco inventada de su *oma*, viajando de Guayaquil a Nueva Orleans. Del bus Greyhound que se tomó de Nueva Orleans hasta Los Angeles donde iba con mi abuela y su nueva pareja, y sus hermanas a vivir. Mi abuela quiso irse, como ahora lo he hecho yo. Relato una imagen de mi madre con sus hermanas hablando alemán en casa, intentando aprender inglés en el colegio público en medio de Los Ángeles. Le cuento también, la imagen que me relató mi madre, de lo que más se acuerda en ese bus: las personas negras tenían que sentarse atrás. Mi madre, en mi imaginación y en esta historia que relato a mi niña, mira el pelo de una niña negra sentada atrás del bus, mira las trenzas, mira la ventana, asombrada y sin entender por qué ella tiene que sentarse adelante. Mi madre extraña Ecuador y no sabe hablar inglés. Algo le consuela la imagen de su abuela a mi niña, los idiomas y las migraciones que se mezclan por generaciones. Vera se ha dormido, así que Uma decide volver a la nieve, mi compañero la acompaña, lxs observo desde adentro. Yo también extraño Ecuador. Mi

compañero extrañará Buenos Aires todo el tiempo, pero a él siempre se le ha hecho más fácil callar, y ese silencio, probablemente también será un legado para mis niñas.

El legado no se queda en el pasado, es constituido en presente. Es fluido como un espacio de circulación y confluencia de la diversidad del presente. El relato se construye a partir de la identificación con las historias de lxs demás, aquellxs que ya no están, y también aquellxs en presente. Así como lo hago a través de la historia de mi madre, de mi abuela, de mis tías. Todas mujeres migrantes. A través de la memoria se accede a una vía de narración, mi memoria es colectiva, contiene las memorias del viaje en el *Greyhound bus*. A través de lxs otrxs puedo también contar(me) a mí misma y contarles, legar a mis hijas.

Baron Supervielle (1998), accede al recuerdo del Río de la Plata en las costas de Biarritz, en Francia donde vive, y dice "...partir es volver a nacer del misterio personal, es un impulso del cuerpo lanzado como el del bailarín sobre el mar separador, hacer surgir el reflejo de un misterio que si no más omnipotente, es al menos más distinguible que el misterio general que nos sumerge..."(11). He partido de nuevo, y partiré muchas veces más, y estoy naciendo del misterio personal que invoca el recuerdo, el acceso al legado. Como un bailarín sobre el mar separador, mi cuerpo, los cuerpos de mis hijas y de mi compañero se han movido, han atravesado fronteras sí, pero sobre todo, rutas de narración. Estos cuerpos que se han desplazado necesitan una lengua para narrar que estamos construyendo en presente. Caminar por la nieve, presionar bien los pies para no resbalarse, fijarse en el brillo del sol sobre el hielo, sostener la mano de mis niñas, secar su pelo, su cuerpo, preparar un chocolate caliente mientras les hablo de mi madre, es caminar por la narración, es asistir a una memoria corporal que permite construirnos a partir de experiencias de movimiento y migración. Esto es el legado para mí.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio, y Antonio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo; homo sacer III*. Pre-Textos Ensayo 430. Valencia: Pre-Textos.
- Alberca, Manuel. 2005. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” *Cuadernos del CILHA*, 2005.
- Anzaldúa, Gloria. 1999. *Borderlands =: La Frontera*. 2nd ed. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Bachelard, Gaston. 1993. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bahadur, Gaiutra. 2019. “Valeria Luiselli Traces the Youngest Casualties of the Border Crisis”. *The New Yorker*, el 6 de marzo de 2019. <https://www.nytimes.com/2019/03/06/books/review/lost-children-archive-valeria-luiselli.html>.
- Baron Supervielle, Silvia. 1998a. *El cambio de lengua para un escritor*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 1998b. *El cambio de lengua para un escritor*. Buenos Aires: Corregidor.
- Benjamin, Walter. 2011. *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*. Editado por Tillman Rexroth. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter, y H. A. Murena. 2010. *Ensayos escogidos*. 1. Aufl. Teoría y ensayo. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Cohen, Uri. 2014. “Listening to Silence”. *Printed Matter*, el 26 de marzo de 2014. <https://primolevicenter.org/printed-matter/listening-to-silence/>.
- Cornejo Villavicencio. 2021a. A new book explores the undocumented experience in all its complexityEmerson Collective. <https://www.emersoncollective.com/new-book-explores-the-undocumented-experience/>.
- Cornejo Villavicencio, Karla. 2020a. *The undocumented Americans*. First edition. New York: One World.
- . 2020b. ‘I Came From Nothing’: An Undocumented Writer Defies the OddsThe New York Times. <https://www.nytimes.com/2020/10/21/books/karla-cornejo-villavicencio-undocumented-americans.html>.
- . 2021b. “Waking Up from the American Dream”. *The New Yorker*, el 18 de enero de 2021. <https://www.newyorker.com/magazine/2021/01/25/waking-up-from-the-american-dream>.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1998. *Kafka: por una literatura menor*. México: Era.
- Foucault, Michel, y Michel Foucault. 2008. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Traducido por José Vázquez Pérez. 6. Ed. Valencia: Pre-textos.
- Ginzburg, Natalia, Elena Medel, y Mercedes de Corral. 2016. *Léxico familiar*. Barcelona: Lumen.
- Golding, William. 2006. *Lord of the Flies*. A Perigee Book. New York, NY: Penguin.
- Guignery, Vanessa, y Wojciech Drąg, eds. 2019. *The poetics of fragmentation in contemporary British and American fiction*. Series in literary studies. Wilmington, Delaware: Vernon Press.
- Heffes, Gisela, ed. 2012. *Poéticas de los (dis)locamientos*. Primera edición. Colección Dislocados. Houston, Texas: Literal Publishing.
- Hopulch, Amanda, y Amanda Walters. 2020. “Explainer: what is Daca and who are the Dreamers?” *The Guardian*, el 18 de junio de 2020.

- <https://www.theguardian.com/us-news/2020/jun/18/daca-dreamers-us-immigration-explainer>.
- Kamenszain, Tamara. 2007. *La boca del testimonio: lo que dice la poesía*. 1. ed. Colección Vitral. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Khosravi, Shahram. 2021. *Waiting-a project in conversation*. Edition Kulturwissenschaft, volume 243. Bielefeld: Transcript.
- Levi, Primo, y Primo. 2018. *Trilogía de Auschwitz*.
- Luiselli, Valeria. 2016. *Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas*. Primera edición. Ensayo Sexto Piso. Coyoacán, Ciudad de México: Sexto Piso.
- . 2019. *Lost children archive*. First edition. New York: Alfred A. Knopf.
- Mezzadra, Sandro, Blanca Laura Cordero Díaz, Amarela Varela Huerta, y Amarela Varela Huerta, eds. 2019. *América Latina en movimiento: migraciones, límites a la movilidad y sus desbordamientos*. Primera edición. Madrid : México, DF : [Buenos Aires, Argentina]: TDS, Traficantes de Sueños ; UACM, Universidad Autónoma de la Ciudad de México ; Tinta Limón Ediciones.
- Molloy, Sylvia. 2016. *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. <http://libroselectronicos.cervantes.es/?id=00055378>.
- Ponzanesi, Sandra, y Daniela Merolla, eds. 2005. *Migrant cartographies: new cultural and literary spaces in post-colonial Europe*. Lanham, Md: Lexington Books.
- Pron, Patricio. 2016. “¿En qué lengua soy?” *El País*, el 5 de octubre de 2016, sec. Babelia. https://elpais.com/cultura/2016/09/28/babelia/1475097038_107074.html.
- Rendón, Julia. 2022. *Lengua ajena*. 1. ed. Colección ¿Qué nos contamos hoy? Madrid: De Conatus Publicaciones.
- Ricoeur, Paul, y Gabriel Aranzueque. 1999. *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid (España): Universidad autónma de Madrid.
- Ricoeur, Paul, y Neira. 2013. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Garza, Cristina. 2014. *Escribir no es soledad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 2015. *Dolerse: textos desde un país herido*. Segunda edición. México, DF: Surplus ediciones.
- . s.f. “Breve historia íntima de la escritura en migración”. *Revista Tierra Adentro*, s.f. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/breve-historia-intima-de-la-escritura-en-migracion/>.
- Saer, Juan José. 2010. *El concepto de ficción*. 2. ed. en este formato. Los tres mundos Ensayo. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saraceni, Gina Alessandra. 2008. *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*. 1. ed. Tesis/Ensayo. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Steele, Cassie Premo. 2000. *We heal from memory: Sexton, Lorde, Anzaldúa, and the poetry of witness*. 1st ed. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York: Palgrave.
- Torras, Meri. 2021. “La responsabilidad escritural: Los niños perdidos, de Valeria Luiselli, como contra-archivo”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 9 (2): 293–307. <https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.837>.
- Wood, James. 2019. “Writing About Writing About the Border Crisis”. *The New Yorker*, el 28 de enero de 2019. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/02/04/writing-about-writing-about-the-border-crisis>.